



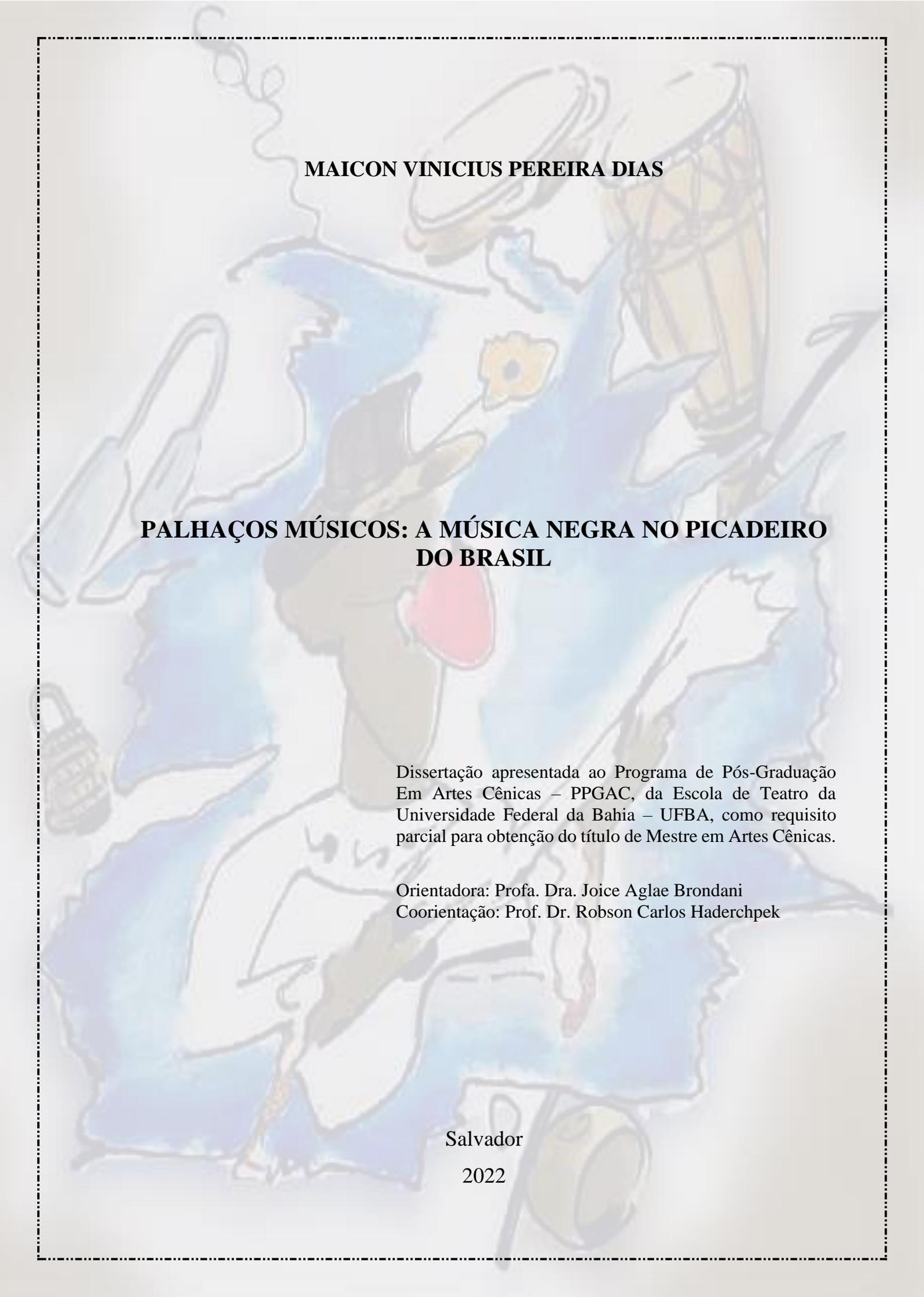
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

MAICON VINICIUS PEREIRA DIAS

**PALHAÇOS MÚSICOS: A MÚSICA NEGRA NO PICADEIRO
DO BRASIL**

Salvador

2022



MAICON VINICIUS PEREIRA DIAS

**PALHAÇOS MÚSICOS: A MÚSICA NEGRA NO PICADEIRO
DO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Em Artes Cênicas – PPGAC, da Escola de Teatro da
Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Joice Aglae Brondani
Coorientação: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek

Salvador

2022

Dias, Maicon Vinicius Pereira.

Palhaços músicos: a música negra no picadeiro do Brasil / Maicon Vinicius Pereira Dias. - 2022.
150 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Joice Aglae Brondani.

Coorientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Negros nas artes cênicas. 3. Músicos negros - Regiões áridas - Brasil. 4. Circos.
5. Palhaços. I. Brondani, Joice Aglae. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.60981

CDU - 792.7(81)



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Maicon Vinicius Pereira Dias

“PALHAÇOS MÚSICOS: A MÚSICA NEGRA NO PICADEIRO DO BRASIL”

Dissertação Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 14 de julho de 2022.

Prof. Dr^a. Joice Aglae Brondani (Orientadora)

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek (Coorientador – UFRN)

Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva (UNEB)

Prof. Dr. Marcos dos Santos Santos (UERN)

Aos
Mais velhos e aos mais novos.

A
Marineide Pereira de Castro, minha mãe, por ser para mim o maior símbolo de força e resiliência.
Aurora Sophia, minha filha, palhacinha que amo.
Minha esposa, Alice Oliveira.
A meus irmãos e irmãs de sangue e os da vida.

À
Trupe do Benas, pelas vivências que construímos juntos.

Ao
Quilombo urbano do Alto da Maravilha, meu berço.

Aos
Amigos e amigas que deixam a vida mais leve.

AGRADECIMENTOS

Ao universo, que atende às minhas preces, minha eterna gratidão

À minha mãe Marineide Pereira de Castro, que amo incondicionalmente.

À minha orientadora, Professora Dra. Joice Aglae Brondani, pela acolhida, com respeito, carinho e confiança. Sem a sua sensibilidade o trabalho não seria o mesmo.

Ao meu coorientador, Professor Dr. Robson Carlos Haderchpek, por me ajudar nos momentos de dúvidas na construção deste processo.

Ao meu guru acadêmico, amigo e querido por todes, símbolo de luta e conquista na arte e na educação do nosso semiárido baiano, Professor Dr. Reginaldo Carvalho da Silva.

A Marcos Santos, por ter aceitado compor esta banca de defesa e suas contribuições generosas.

Ao meu mestre, meu guia, Benedito Oliveira-Benas, pela sensibilidade ao me acolher no momento mais vulnerável da vida, me dando discernimento e compreensão de mundo.

À minha querida esposa, pelo AMOR, carinho, afeto e convivência e pela assistência no trabalho de campo, bem como pelo desenho que se torna marca deste trabalho.

Às crianças, minha filha Aurora Sophia, por ser sinônimo de alegria dentro de casa, à minha flor Jasmim Oliveira, minha afilhada pretinha mais linda, e Mariana, minha sobrinha do coração.

A meu irmão/filho, Luis Antônio, pelo respeito e carinho de sempre. Te admiro e te amo muito, neguinho.

Ao meu parceiro de cena, compadre e irmão de alma, Vinícius Oliveira.

Às minhas irmãs, Luiza Izabel e Fernanda Oliveira, pela doçura.

À minha Vó, Dona Orita, pelo carinho de sempre.

Aos demais parentes, que têm o maior apreço e admiração pela minha pessoa. À Tia Luzinete Oliveira, Tia Suely Dias, Tia Rita de Cássia, Tio João Pereira, Tio Pedro Pereira, Tio Antônio Pereira, bem como às tias e tios que não estão mais presentes neste plano, mas que cuidaram de mim como filho.

À minha sogra, Ana Paula, seu filho Benjamin e seu esposo José Pires.

Aos meus primos e às minhas primas, Janete Castro, Fabiana Castro, Leonardo Souza, Rose Meire, Nielson Souza, Taize, Vanessa Souza, Itallo Sued, Indrid Gama e Helly Raiane. Ao meu primo Danilo Souza, especialmente, por ser o meu braço direito nos momentos que mais preciso.

A Aina Andrade, pela amizade sincera e resenha de sempre.

A Soraya Oliveira, pessoa que sempre admirei pelo tratamento respeitoso e pelas inúmeras qualidades de pessoa que é.

A Jéssica Vitorino, amiga e parceira nesta trajetória acadêmica e sua companhia fundamental. Aos amigos da jornada que me apareceram nos momentos certo: Norma Lúcia, Fabrício Galvão, Ronald, Petrônio Munduri e Emanuel Moreira.

Ao meu pai, Williams, que mesmo distante busco sempre me aproximar.

Aos meus compadres e às minhas comadres, Rodrigo Santos, Liana Perez, Amanda Santos, e Carla Soane.

À professora Dra. Eliene Benício, aos professores Dr. Mario Bolognesi e Dr. Fabio Dal Gallo, por pensarem a linha de circo no PPGAC-UFBA.

À CAPES e ao Programa de Pós-graduação em Arte Cênicas – PPGAC, bem como à Universidade Federal da Bahia – UFBA, Escola de Teatro.

À Secretaria do PPGAC, Leandro e Iale, pelo atendimento atencioso de sempre.

A Ailton Ribeiro, o poeta e parceiro das construções poéticas/musicais e educacional no Instituto de Educação Comenius.

Aos meus ex-alunos e hoje amigos queridos, alguns alunos do curso de Licenciatura em Teatro da UNEB: Edson Damasceno, Jeniffer Santos, Valter Oliveira. Bruna Gabriela, Joana Ravena e Sérgio Gabriel.

Aos meus colaboradores, Gueu Schade, Valdirene Santana, Edneide Torres, Viviane Brás, Pedro Paulo (Peu) e Paulo Alencar, que no primeiro passo desta caminhada me concederam ajuda financeira para que eu cursasse como aluno especial no Programa de Pós-Graduação, momento de extrema importância.

À Trupe do Benas, ao Grupo Citear – Circo Teatro Alvinho do Riacho, Grupo Atuantes, Ao Grupo Culturart, Utopia (Campo Formoso) e ao OPA – Organizações de Práticas e Pesquisa Zé da Almerinda (Distrito de Igara).

Aos colégios da rede pública nos quais estudei, Escola municipal Cândido Félix Martins e Colégio Estadual MODELO, que contribuíram para a minha formação.

Ao Instituto de Educação Comenius, Colégio presbiteriano Augusto Galvão e Instituto São Rafael, espaços educacionais onde aprendi e aprendo a cada dia.

Aos meus alunos e alunas, pela troca diária em sala de aula.

Aos professores da rede pública que se dedicam e se empenham em fazer o melhor para mudar a realidade da educação brasileira.

Ao Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas do Semiárido Brasileiro – GruPANO (UNEB), L’Circo (UNEB), Núcleo de Pesquisa em Circos e Comichidades (Nu-CirCos/ UFBA); Filarmônica União dos Ferroviários Bonfinenses.

Aos circenses amigos, por permitirem entrarmos em vossas lonas e compartilharem muito dos seus conhecimentos. Agradecimento especial a Dona Kátia, Davi Stêncio, Seu Antônio, Dedinho de Ouro, Seu Dimas, João Brito, Cícero Brito, Dorgival e Karoline Pedassoli.

Aos Circos e seus palhaços e artistas: Transmundial Circo, Circo Coimbra, Javem Circo, Circo Estrela e Circo Encantos.

Agradeço a todes que de alguma forma me deram a mão nesta batalha.

Sou do Alto da Maravilha
Quilombo urbano, periferia
Meu desejo me instiga
Em buscar melhoria
Para mim e para o mundo
Quero algo profundo
Com a força da alegria

Maicon Dias (2022)

RESUMO

Este trabalho visa dissertar sobre os palhaços músicos no semiárido brasileiro tendo como foco a música negra no picadeiro do Brasil. Como objetivo geral buscou-se saber de que forma se dá a presença da sonoridade musical da cultura negra no picadeiro e como ela contribui para o desenvolvimento e a qualidade artística na cena de palhaços do semiárido brasileiro. Traçamos uma pesquisa bibliográfica à sombra de teóricos estudiosos sobre circo, palhaço e música racializada para contextualizar os circos brasileiros e seus formatos. Identificamos em qual contexto a música e os palhaços-músicos desenvolvem suas habilidades no picadeiro, enfatizando estas presenças por meio dos palhaços-músicos-negros Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves e a palhaço Xamego. A fim de elucidar e negritar tais questões, após a diminuição dos casos do novo Coronavírus e autorização pelos órgãos competentes, partimos para campo para o estudo de caso, tratando primeiro a história do Transmundial Circo, o berço da família que, posteriormente, se dividiu em outros circos: Javem Circo, Circo Coimbra e Circo Estrela, dos quais abordo os palhaços Javem, Sonrisal e Palitinho. No estudo de caso, abordamos os palhaços supracitados que, por meio de entrevista semiestruturada nos revelaram seus processos musicais, bem como as suas trajetórias desde o Transmundial Circo até os dias atuais. Por fim, por meio de uma abordagem qualitativa através de análise do discurso, fizemos o cruzamento das informações no que tange às questões étnico-raciais e em torno de problemáticas acerca do riso, além de firmar o pensamento sonoro negro presente no picadeiro. Neste tocante, a pesquisa torna-se uma forte aliada na luta antirracista através da comicidade, bem como aponta para o pensamento decolonial na musicalidade dos/as palhaço/as. Conclui-se que este trabalho consiste em uma pesquisa política, na qual fundamentamos que a música negra no picadeiro do Brasil encontra-se enviesada pela apropriação cultural que maquia com *pancake branco* os processos artísticos/culturais do negro, operada pelo sistema estrutural e racista que conduz a indústria fonográfica, nos levando a perceber as sonoridades negras como sendo brancas, partidas de princípios colonialistas.

Palavras-chave: palhaços músicos; música negra; circo itinerante; semiárido brasileiro; Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

This research aims to discuss the clown musicians from the Brazilian semi-arid region, focusing on the black music in the circus of Brazil. The goal was to find out how is the presence of the black music culture in the circus and how it contributes to the development and artistic quality of the scenes of the clown from the Brazilian semi-arid region. We did a bibliographical research on the specialized literature about circus, clown and music to put the Brazilian circuses and their formats in context. We identified in which context the music and the clown-musicians develop their skills in the circus, emphasizing these presences through the black clown-musicians Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves and the clown Xamego. In order to elucidate such questions, following the drop in the number of cases of the new coronavirus and with the permission of the competent organizations, we set out to field for the case study having as focus the Transmundial Circo, that was split into three other circuses: Javem Circo, Circo Coimbra and Circo Estrela. In the case study, we interviewed the clowns: Javem, Sonrisal and Palitinho, who, through a semi-structured interview, revealed their musical processes, as well as their trajectories from the Transmundial Circo to the present day. Finally, by a qualitative approach through discourse analysis, we cross-referenced information regarding ethnic-racial and laughter issues, besides to consolidate the black music thoughts present in the circus. In this regard, the research becomes a strong ally in the anti-racist struggle through comedy, as well as points to decolonial thinking in the musicality of clowns. We concluded that this research is very political, in which we based that the black music in the Brazilian circus is biased by the cultural appropriation that mask with "white pancake" the artistic/cultural processes of the black people, operated by the structural and racist system that drives the phonographic industry, leading us to perceive black music as being white, coming from colonialist principles.

Keywords: clown musicians; black music; traveling circus; brazilian semi-arid; Brazilian Popular Music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|----------|---|----|
| Figura 1 | Ringling-Barnum clown band of the 1920 | 48 |
| Figura 2 | Cartaz Fourth season, 1882 | 48 |
| Figura 3 | Banda monda a cavalos – Ringling mounted band | 49 |
| Figura 4 | Partitura do Lundu do escravo | 91 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | TÔNICA – SOB UM OLHAR RACIALIZADO | 14 |
| 2 | ENTRADA – CIRCOS BRASILEIROS E A MÚSICA EM SEU PICADEIRO | 31 |
| 2.1 | CIRCO DE GRANDE, MÉDIO E PEQUENO PORTE | 33 |
| 2.2 | MÚSICA – ELEMENTO DO CIRCO | 42 |
| 2.3 | O TIMBRE DO PICADEIRO | 51 |
| 3 | ESQUETE – O PALHAÇO NO CIRCO O QUE É? | 61 |
| 3.1 | DO CIRCO ANTIGO AO MODERNO | 63 |
| 3.2 | AS HABILIDADES DOS PALHAÇOS | 71 |
| 3.2.1 | Clown | 73 |
| 3.2.2 | Augusto de Entrada | 75 |
| 3.2.3 | Tony de Soirée | 78 |
| 3.2.4 | Excêntrico musicais e clowns musicais | 79 |
| 3.3 | NEGROS PALHAÇOS MÚSICOS NOS SÉCULOS XIX E XX | 82 |
| 3.3.1 | Benjamim de Oliveira | 86 |
| 3.3.2 | Eduardo das Neves – Crioulo Dudu ou Trovador da Malandragem | 92 |
| 4 | REPRISE – CIRCOS E PALHAÇOS MÚSICOS NO SEMIÁRIDO BRASILEIRO | 97 |
| 4.1 | TRANSMUNDIAL CIRCO E SUAS GERAÇÕES: CIRCO ESTRELA, CIRCO COIMBRA E JAVEM CIRCO | 101 |
| 4.1.1 | Javem Circo e seus palhaços musicais: Javem e Sonrisal | 109 |
| 4.1.2 | Circo Estrela e seus Caminhos | 123 |
| 4.1.3 | Davi, o Palitinho – o palhaço músico negro do Circo Estrela | 127 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES - EU VOU ALI E VOLTO JÁ | 133 |
| | REFERÊNCIAS | 141 |

1 TÔNICA – SOB UM OLHAR RACIALIZADO

Em música, quando nos referimos a esta como normalmente a conhecemos, a partir de uma visão eurocêntrica, a tônica é a primeira nota da escala diatônica que contém uma sequência de sete notas diferentes de uma escala musical. Para visualizarmos uma escala, pensamos em uma escada e seus degraus, em cada degrau temos um som e cada som passa a ser um grau recebendo o nome especial que, em um campo harmônico, terá uma determinada função. Assim, o primeiro grau chama-se tônica e a sua função é de repouso e estabilidade, de modo que sempre que se retoma a este grau em uma determinada música teremos esta sensação de centro, pois a tônica é a base central do campo harmônico.

Para esta Introdução, então, dou início com a nota fundamental partindo de um campo harmônico eurocêntrico, que será soado a partir de um universo sonoro negro afrodiaspórico, tendo como prerrogativa o picadeiro do circo no Brasil, através do qual iremos analisar e compreender como e de que forma a música negra se fez/faz presente neste espaço. Além dos gêneros musicais que são ou que tenham um cruzamento de origem dos povos negros, encontraremos uma série de artistas negros que fizeram sucesso no circo entre o século XIX e início do século XX. Dentre eles, traremos apontamentos mais especificamente dos palhaços músicos Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves, que cantaram e encantaram no picadeiro, mostrando ao Brasil suas canções de gênero popular, as quais eram muito bem recebidas pelo público.

Embora este estudo trate sobre a música negra no picadeiro do Brasil, é válido salientarmos que a musicalidade presente nestes espaços tem uma forte ligação com uma base musical estrutural clássica europeia, com suas regras e formas, as quais destaco para que possamos compreendê-la neste estudo a fim de elucidar as questões que possamos ter. Entretanto, acreditamos que mesmo bebendo desta fonte que consideramos colonialista, muito do que foi produzido e ainda hoje é re/produzido tem uma forte presença da musicalidade afrodiaspórica que repercutiu em grande parte das Américas.

Desta forma, percebo a musicalidade negra não só constituída a partir de uma construção de corpos negros, mas como um formato que perpassa as questões percebidas superficialmente no que diz respeito à rítmica, à sincopa e até mesmo na energia que esta musicalidade compreende. Inclusive, é bom que destaquemos que a música negra não é somente rítmica, ainda que possamos dizer que ela está fortemente presente no ritmo, haja vista que os instrumentos dos povos negros da diáspora terão o atabaque como instrumento mais acentuado,

mas é possível perceber a sonoridade negra por meio de melodias e harmonias. Um bom exemplo disso está nas vozes do corpo negro que ecoaram muitos cantos: o canto que libertava, o canto de dor, o canto de alegria. Na harmonia, basta afastarmos-nos da ideia implantada pelo colonialismo de sonoridades simetricamente colocadas pelas terças sobrepostas e suas variantes.

A musicalidade negra exprime a sua própria maneira de existir no universo, ultrapassando as dimensões dos padrões postos no que comumente estamos habituados. Apesar de não encontrarmos um sistema que estruture este tipo de música, encontraremos alguns teóricos estudiosos, bem como profissionais da música que encontram formas de traduzi-la a fim de elucidar o seu entendimento de um ponto de vista epistêmico.

Para falar de minha relação com o circo, remeto às minhas memórias de infância, as quais me encantaram como espectador e que, posteriormente, enquanto artista, estimularam-me a imergir neste universo circense aprofundando sobre ele na pesquisa acadêmica. Se não me falha a memória, o primeiro circo no qual entrei chamava-se *American Circo*. Este marco aconteceu bem no início deste século, na Praça Boa Esperança, Bairro Alto da Maravilha, comunidade quilombola onde cresci e aprendi a valorizar e respeitar como berço de minha origem, o qual carrega traços da ancestralidade negra e que se formou como base de resistência e luta contra a opressão e as transgressões daqueles que se acham superiores e o seu sistema que visa à invisibilidade sobre nós, negros e minorias.

Minha comunidade quilombola é urbana e fica situada em minha cidade natal, Senhor do Bonfim, localizada ao norte do Estado da Bahia, mais ou menos a 382km de condução até a capital, estando em uma região climática semiárida, com baixa precipitação pluviométrica anual, mas com um povo forte que labuta diariamente para conquistar seu espaço no mundo nos mais diversos segmentos e profissões.

A passagem dos circos por esta comunidade também tem a ver com o tipo de circo itinerante que frequenta o interior dos Estados e suas características. Trata-se de circos que optam por realmente explorar tais localizações, onde se sentem acolhidos e conseguem adquirir um bom retorno financeiro, além de fugir da violência estrutural social que lança sobre os integrantes do circo preconceitos dos mais variados, racismos e olhares cheios de estereótipos.

Lembro-me quando o circo chegava com seus ônibus e caminhões carregando todo aquele montante de coisas e que, em nossas cabeças de crianças, criávamos mil e uma situações com cada objeto que víamos. A ansiedade tomava conta da gente e aguardávamos inquietamente pela estreia, que normalmente acontecia em um dia de quarta-feira.

American Circo era o nome do circo onde os primeiros palhaços me fizeram rir embaixo de uma lona. Não me esqueço deles: Palhaço *Pirulito* e Palhaço *Gostosinho*. Ambos caíam na maior brincadeira com o público, pois, como de costume do povo circense, logo quando chegavam no local em que se instalavam, faziam amizades com os integrantes da comunidade para descobrir os nomes de pessoas-chave, conhecidas por suas características e/ou atividades para, na noite do espetáculo, usá-los como escada para piadas. Adorávamos quando o palhaço fazia graça com algum dos nossos colegas, mas morríamos de medo de ser os *zoados* da noite. Entretanto, sempre tinham aqueles que gostavam de ser os engraçadinhos e provocavam os palhaços, fato que causava uma grande interação entre a plateia e os palhaços, os quais sempre tinham as melhores respostas, arrancando gargalhadas – para nós, era um verdadeiro show.

Eu gostava muito de ir com meus colegas e, apesar de ser um circo de porte médio, tinha um preço muito acessível na época, o que atendia ao padrão econômico da comunidade, portanto, tínhamos a oportunidade de ir ao circo mais de uma vez na semana, algo inusitado para nós. Adorava ver as entradas e os esquetes e, junto com meus colegas, criávamos a lista das apresentações para ver quem tinha assistido mais e, assim que o circo ia embora, podíamos ficar recordando os melhores momentos que vivenciamos naquele universo.

Para contextualizar, entradas e esquetes são as cenas que os palhaços desenvolvem no picadeiro. Cada uma delas tem o seu formato ou modo de ser aplicada, tendo cada uma o seu objetivo. Na entrada, por exemplo, suas características estarão mais ligadas ao público. Como o próprio nome já diz, *entrada*, entrar na cena. Neste tipo de apresentação desenvolvida pelos palhaços, segundo eles, os palhaços de contexto itinerante, a entrada é a hora de sentirem o público, é através dela que o palhaço retira os primeiros risos da plateia, ou seja, a entrada é uma espécie de improviso no picadeiro e é através dela que sabem como levar o restante do espetáculo. Já os esquetes, é “[...] uma cena curta que tem um contexto, um problema no qual os atores/circenses resolvem um desfecho, ocasionando a saída do palhaço.” (DIAS, 2021, p. 136). Diferente da entrada, ela é ensaiada e precisa de uma dinâmica entre os que estão na cena.

Mal sabia eu que futuramente estaria pesquisando o circo e seus palhaços, inclusive sobre música, apesar de já fazer batuques com latas no fundo do quintal ou fazer percussão corporal ao bater os dedos na caixa torácica e estalá-los criando uma rítmica entre o grave do peito e o agudo dos estalos. Neste período também não pensava em fazer parte de nenhum grupo teatral ou coisa do tipo. Na verdade, a arte como conhecimento era muito distante da minha realidade, de modo que, apesar de sempre me encantar com as apresentações que via na escola e nos circos, não fazia ideia de que aquilo era arte, sem querer definir o que é arte ou não, mas só entendia aquele espetáculo como divertimento. Me lembro muito bem do desejo de fazer

teatro quando assisti a uma apresentação teatral escolar de alguns colegas, na própria escola, e ficava imaginando como seria interpretar alguns personagens. Penso que foi assim que surgiu a primeira faísca que acendeu o desejo de fazer aquilo, que não tinha a mínima ideia do que realmente era: o teatro; a arte.

Só consegui ter as primeiras experiências com teatro quando fiz parte do Programa TIM de Arte Educação, uma oficina de teatro montagem – o mais interessante de trazer esta formação aqui é perceber *as voltas que o mundo dá*. Para minha surpresa, encontrei curiosidades sobre este projeto antes da minha inserção nas artes. O programa TIM de ArtEducação, anteriormente, era realizado por cinco organizações não governamentais da Bahia: Grupo Cultural Bagunção (Ensino de Percussão); Organização de Auxílio Fraternal - OAF (Oficinas de Artes Visuais); Casa das Filarmônicas (Ensino coletivo de instrumentos); Centro de Referência Integral De Adolescentes – CRIA (Ensino de Teatro e Coordenação pedagógica) e a Escola Picolino de Artes do Circo, com a produção executiva da MM Produções. A junção desses projetos gerou o referido Programa, denominado inicialmente de Programa Maxitel de ArtEducação, que circulava junto com o Circo Picolino por sete cidades da Bahia (Feira de Santana, Ilhéus, Itabuna, Barreiras, Juazeiro, Vitória da Conquista e Jequié), nos anos 2001 e 2002. O professor Reginaldo Carvalho da Silva fez, respectivamente, a assistência de coordenação e a coordenação pedagógica do Programa, sob a orientação da professora e artista Maria Eugênia Millet. Nos anos seguintes, o Programa, já reformulado e sem a presença das ONGs de Artes, chegou a Senhor do Bonfim sob a coordenação de Paulo Ato. Neste período, curiosamente, fui educando do projeto e só depois tomei conhecimento de que na gênese da sua práxis havia um conterrâneo, que depois se tornaria amigo e incentivador da minha carreira acadêmica, fato este que, sem sombra de dúvidas, me fez chegar até aqui. Fiquei encantado com estas descobertas, percebendo que um projeto de Arte/Educação que mudou completamente o meu destino foi resultado de investigações e metodologias engendradas nas parcerias entre artistas, ONGs e o próprio circo, na magia da lona do Picolino.

Estes acontecimentos podem até parecer bobagem, mas ao descobrir estes fatos fiquei bastante surpreso, com aquele sentimento de felicidade por saber que tive uma grande experiência cercada de conexões que me trouxeram até aqui. Neste sentido, levo em consideração o sentido de experiência dada por Larrosa (2015, p. 74), que a coloca como “[...] o que nos acontece”, nos atravessa, nos transforma. Em suma, experiência é a vida e “[...] a vida, como a experiência é relação”. E estas relações, a meu ver, estarão ligadas às conexões que me parecem um tanto inexplicáveis ao pensamento racional que me levam para uma reflexão acerca do imaginário, que não iremos aprofundar aqui, mas que por ora faremos uso

da compreensão para o entendimento do evento supracitado e as ligações que me trouxeram para os estudos na linguagem circense.

Segundo Maffesoli (2001, p. 75), em entrevista para a Revista Flamencos:

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.

Neste sentido, acredito que não há *acaso*, pois o imaginário nos leva a caminhos comuns; caminhos que se cruzam e chegam a ideias que são produzidas e reproduzidas a partir de um coletivo. Assim, me compreendo como indivíduo que faz parte de um imaginário coletivo que está sob forças do inconsciente:

Vê-se o imaginário como força propulsora de engendros lúdicos, como potência intensificadora da realidade e espaço de comunhão em que pluralidade e singularidade se relacionam de forma dinâmica, rizomática e líquida, a qual inunda e transborda, se movendo em diversas direções, sem qualquer tipo de fronteira, seja cultural, temporal ou geográfica. (BRONDANI, 2013, p. 14).

Sob a força do imaginário, esta pesquisa nasce a partir da minha indagação enquanto palhaço e músico do quilombo urbano do Alto da Maravilha, homem negro de pele não retinta, mas que também carrega as dores de ser um sujeito negro, de localização periférica e que também sofre com a desigualdade social, o preconceito e o racismo. Nesta perspectiva, busco com este trabalho me reafirmar trazendo essa questão, partindo da discussão em um viés crítico, além das experiências vividas enquanto sujeito negro que se percebe parte de um povo e que toma consciência da opressão social que faz com que nos sintamos inferiores, com nossos corpos, nossa identidade e nossa história. Portanto, reconheço que este discurso “[...] passa necessariamente pela questão da cor da pele ou do corpo negro e pela cultura, por razões historicamente conhecidas” (MUNANGA, 2019, p. 14).

É válido aqui lembrar que a marginalização dos corpos negros está presente no decorrer de toda história, desde a diáspora africana até os dias atuais. Por isso, é mais que necessário compreender que “[...] o racismo, enquanto processo político e histórico, é também um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais” (ALMEIDA, 2021, p. 63).

Assim, visando combater a invisibilização do negro, que é sustentada na prática de embranquecimento da população, não só na questão de pele, mas em todo padrão de

funcionamento social, penso que este trabalho terá um caráter antirracista de resistência, que combate a simbolização indevida que foi dada a nós moradores de região periférica e quilombola, ou aqueles que se enxerguem como afrodescendentes, invisibilizados e vistos como sujeitos de trabalho braçal e incapazes de pensar, tal invisibilização acontece majoritariamente com o nosso conhecimento e a cultura dos nossos ancestrais.

Quando comecei a me questionar sobre meu lugar e minha postura enquanto este ser que transita entre a comicidade e as habilidades musicais, neste lugar que é o semiárido brasileiro, percebi que instrumentos como o violão, o pandeiro ou a zabumba e o canto de canções populares, músicas que trazem a imagem do sertão nordestino, das vivências deste povo, sempre fizeram parte de nossa cena. Acredito que estes elementos musicais nordestinos unificados à palhaçada poderiam contribuir com a estética de nossa cena e dar um caráter único. Além disso, falar deste lugar perpassa a questão territorial, mas, também, pela legitimidade do meu lugar enquanto sujeito que (re)produz arte mostrando a beleza como construção poética na própria cena musical e palhaçística, rompendo com o discurso a partir da perspectiva das dificuldades aqui enfrentadas, podendo, assim, construirmos outros viés através de nossas vivências (MARTINS, 2004).

Necessário explicar que quando falo *nossa cena* não estou me referindo a um modo generalizado, mas a um processo de construção de cena por meio de experimentação do jogo em dupla – a dupla de palhaços músicos da Trupe do Benas¹, “[...] um empreendimento familiar de pesquisa/criação, promoção/fruição em circo”². Localizada no território de identidade Piemonte Norte do Itapicuru e residente na cidade de Senhor do Bonfim, no semiárido baiano, a Trupe do Benas visa se fortalecer a partir do seu lugar geográfico e levar a seu público uma leveza e o encantamento da arte por meio do circo, do teatro, da música e da poesia. A organização do empreendimento segue a partir de três principais linhas: cena, produção e banca, conforme as definições abaixo:

Cena: Concentração de pesquisas internas (acadêmicas e/ou artísticas) para a criação de Shows, Espetáculos, Oficinas e Palestras. **Produção:** Produzir trabalhos nossos e de parceiros. Vemos nesta linha um lugar necessário, em que a promoção da arte, cultura e educação constroem através de mostras, festivais, turnês e encontros, um lugar de consolidação de uma economia

¹ Atualmente a Trupe do Benas é formada por 7 integrantes, dentre elas e eles em ordem alfabética: Aina Andrade, produtora e atriz; Benedito Oliveira-Benas, diretor artístico; Carla Soane, atriz e palhaça; Luís Antônio, palhaço; Maicon Dias, palhaço, ator e diretor musical; Alice Oliveira, atriz, palhaça e maquiadora; e Vinícius Oliveira, administrador, palhaço, ator, e preparador corporal. Por fim, não menos importante, temos as crianças que são aprendizes do processo criativo: Aurora Oliveira (minha filha com Alice Oliveira) e Jasmim Oliveira (minha afilhada, filha de Vinícius Oliveira com Carla Soane). Mais informações em: <https://banca-da-trupe.lojaintegrada.com.br/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

² BANCA DA TRUPE, 2021. Disponível em: <https://www.bancadatrupe.com.br/> Acesso em: 13. fev. 2022.

sustentável e solidária que evidencie o modelo de sociedade na qual acreditamos. **Banca:** Venda de produtos artísticos de circo e teatro, físicos e/ou digitais” (BANCA DA TRUPE, 2021)³.

A dupla da qual faço parte teve início nos processos do Núcleo Aroeira de Arte, um coletivo de artistas da cidade de Senhor do Bonfim que desenvolvia seus trabalhos a partir do teatro, do circo e da música. Tal grupo teve origem em 2004 e findou-se no início de 2015. Neste Núcleo comecei com jogos de dupla: eu, como Rickuído Pangaré Dois Queixos⁴, e Miguellito Carço Cabelo de Fogo⁵ (Miguelli's) que, mesmo com as experimentações entre música e palhaçada/palhaçaria⁶ que fazíamos, não tínhamos ainda uma pesquisa mais aprofundada sobre o diálogo entre essas duas artes: palhaçada/palhaçaria e música. Apesar de termos uma prática e buscarmos um aperfeiçoamento em nossos shows de animações e apresentações em eventos, ainda faltava pesquisa, principalmente no que diz respeito às questões de apropriação teórica e técnica que nos levasse a um campo de aprofundamento maior, que nos desse subsídios suficientes para construir um espetáculo de palhaço que trouxesse a poética e a peculiaridade do nosso lugar de vivência: a periferia quilombola e o sertão.

Todo nosso processo criativo buscava um diálogo com Benedito Oliveira-Benas⁷ que foi a pessoa responsável por nos inserir no âmbito das atividades circenses. Vinícius, o palhaço *Miguelli's*, já havia iniciado o processo antes de mim, tanto como palhaço como em outras linguagens das artes cênicas, isto por ser filho de Benas, que atualmente tem voltado sua atenção para o trabalho como professor e pesquisador, mas que, durante muito tempo, dedicou-se a um trabalho mais voltado para a prática como ator, diretor, palhaço e bonequeiro – estas que permanecem de forma menos perene devido à sua atuação acadêmica atual com o ensino, pesquisa e extensão como professor substituto na Universidade do Estado da Bahia – UNEB e estudos do Doutorado em Artes Cênicas no PPGAC/UFBA, uma etapa de construção que vai contribuir e ampliar suas futuras atividades artísticas.

Em relação às atividades artísticas citadas acima, eu iniciei no processo bem depois, quando participei do teatro montagem, do TIM Arte Educação (2005) e, posteriormente, fiz

³ In BANCA DA TRUPE, 2021. Disponível em: <https://www.bancadatrupe.com.br/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

⁴ Nome do meu palhaço.

⁵ Nome do palhaço de meu compadre e parceiro de cena, Vinicius Santana Oliveira.

⁶ Coloco aqui os dois termos pois até aquele momento compreendíamos ambos como convergentes.

⁷ Benas, como eu o chamo, representa, antes de qualquer coisa, o pai que não tive. O homem que teve total sensibilidade e me ajudou a me entender enquanto adolescente e me possibilitou crescimento.

parte do Núcleo Aroeira de Arte, concomitante com as aulas de circo da Companhia de Circo/Teatro do CESC – Centro Educacional Sagrado Coração⁸ (2008), sob a direção de Benas.

O desejo da dupla Migueli's e Rickuído sempre foi montar um espetáculo de circo com as habilidades que estávamos treinando: malabares, perna de pau, monociclo, palhaço e música, mas, devido à demanda do Grupo Aroeira, acabava sendo praticamente impossível. Fomos direcionados a colocar em prática, experimentar pequenas cenas com as habilidades citadas, ensaiar cenas e apresentá-las em eventos, aniversários, feira, ruas etc.

O grupo Aroeira Cênicas, Companhia de Teatro do Núcleo Aroeira de Arte, tinha costume de montar espetáculos para todas as idades, sempre trabalhando de forma abrangente, utilizando-se de linguagem e elementos lúdicos e se dedicando mais através do gênero comédia.

Do ponto de vista da produção, principalmente em nossa região no norte da Bahia, os grupos, coletivos artísticos planejavam ações para o mês de outubro, período em que diversas instituições contratam trabalhos artísticos para o mês dedicado às crianças. Ciente disso, o Núcleo Aroeira de Arte, neste período, sempre buscava montar espetáculos infantis como, por exemplo, *Pluft, o fantasmilha*, de Maria Clara Machado, e *Tem Folia no Meu Quintal*, espetáculo circense de caráter coletivo e que foi contemplado pelo Edital n. 13/2009 JUREMA PENNA – APOIO À CIRCULAÇÃO DE ESPETÁCULOS DE TEATRO NO ESTADO DA BAHIA (BAHIA, 2009). Talvez um dos momentos mais marcantes para o grupo, visto que o recurso financeiro possibilitou um grande avanço na estrutura da equipe através de compra de maquiagem, figurinos, cenário e equipamentos de som e luz⁹ e expandiu a atuação do grupo para outros territórios baianos.

Após este processo, e avaliando do ponto de vista quantitativo, os recursos materiais do grupo tornaram-se maiores, inclusive com a aquisição de um veículo usado, modelo Volkswagen Parati GLS 1.8, ano 1989, cor verde. Até então, o coletivo ocupava as pautas dos espaços públicos para ensaios, montagens e apresentações e os materiais ficavam distribuídos entre os integrantes.

Neste sentido, a necessidade de uma sede tornou-se urgente e conseguimos uma parceria com a Sociedade Filarmônica União dos Ferroviários Bonfinenses, que cedeu um espaço físico. Uma sala de 12 metros de frente ao fundo, por 7 metros de largura, pé direito 4 metros no centro da sala, um banheiro e um cômodo de 1 metro de largura por dois de comprimento em que improvisamos uma copa, instalando uma pia, filtro para água, um fogão de duas bocas e botijão

⁸ Colégio Casinha Feliz

⁹ Lembro-me que com o dinheiro do edital não era possível a compra de alguns materiais, mas a dinâmica do grupo era outra e revertemos o dinheiro do cachê em compras de materiais que eram necessários.

de gás, para produção de lanches rápidos e café, já que o grupo tinha uma dinâmica de encontros diários. Além de sede, transformamos o ambiente em um pequeno teatro (Teatro de bolso) com capacidade para apenas 50 pessoas. A sala foi nomeada como Espaço Aroeira.

Para reorganização estrutural da sala com novas mudanças, montamos outros espetáculos e um curso de iniciação ao teatro. Os recursos financeiros adquiridos com estas atividades possibilitaram dar nova cara e conforto ao espaço, de modo que conseguimos derrubar algumas paredes, montamos o palco de madeira e compramos cadeiras de plástico. Durante todo este processo de mudança física do espaço, Vinícius e eu utilizávamos o espaço das 22h às 00h, horário que tínhamos para desenvolver nosso treino de habilidades circenses, agora focados no malabarismo, na música e na palhaçaria. Durante esse processo outras pessoas do grupo foram chegando, alguns permaneceram com as práticas de Circo, mas, no final, além de Vinícius e eu ficamos Amanda Viviane, Rodrigo Santos e Luís Antônio – na época, esta foi a configuração da Trupe de Circo Aroeira.

O processo avançou com o tempo e nos incumbimos de fazer a montagem de um espetáculo para a semana da criança a partir do que já havíamos construído até aquele momento. Para a montagem dividimos algumas tarefas no processo para facilitar e conseguirmos dar conta da demanda: Vinícius fez a direção e eu me responsabilizei pelo trabalho de voz e direção musical, Rodrigo pensou o cenário e Amanda ficou encarregada da seleção de alguns figurinos que compunham a cena. O nome do espetáculo, Limão Vermelho, visava à uma busca poética do lugar do sertão, com palhaços músicos, acrobacias, malabares e poesia. Naquele momento estávamos buscando experimentar ao máximo e acabamos construindo um espetáculo de variedades. Foi neste momento que nos vimos forçados a mergulhar na pesquisa e perceber as fragilidades do processo nos estimulou a buscar o conhecimento em áreas de afinidades, assim, eu fui atrás da música.

Ao me inserir na universidade, pensei neste lugar como possibilidade de aperfeiçoamento técnico/teórico para resoluções de algumas indagações, sendo elas: sou músico e palhaço no semiárido brasileiro, como posso utilizar esta habilidade musical na cena de palhaço? A música pode contribuir para a qualidade estética na cena de palhaços? Já vi outros palhaços músicos, mas de onde eles vêm? Como executam sua musicalidade na cena? A música é o ponto de partida para a construção da cena ou a música é construída em função da piada?

Ao ingressar no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano, no curso de Licenciatura em Música, no ano de 2014, já era mais que certo que pesquisaria a música para a cena, afinal, entrar no curso foi uma estratégia para compreender

mais profundamente a técnica e a prática musical e atrelá-la ao processo de cena, seja por trilha sonora, reprodução ao vivo ou composição sonora para a cena, pois acreditava que uma formação em música poderia contribuir para o processo criativo, não somente nas nossas cenas de palhaços músicos com execução musical, mas, também, como possibilidade de a música ser o dispositivo criativo da cena.

A formação em Licenciatura em Música contribuiu para nossas cenas, porém, ainda não respondia todas as minhas questões. Tinha uma necessidade de um estudo direto para que me auxiliasse a compreender o palhaço em sua arte e sua interação com a música.

Consegui encontrar um possível caminho quando dei o primeiro passo e decidi investigar sobre os sujeitos palhaços músicos na internet, para ver o que descobriria, e foi aí que tomei conhecimento do vídeo dos *Les Rudi Llata Circus (Clowns) Télé-Luxembourg -1957* (1957), disponível no *Youtube*. Um grupo formado por quatro integrantes, todos músicos instrumentistas, sendo Nolo, o *clown* Branco clássico, com traje bastante elegante e o tradicional cone na cabeça; Pepe e Joselito, que se vestiam e se maquiavam como gêmeos formando uma dupla de Augusto e Contraugusto na triangulação com Nolo; o quarto integrante é Léo, um músico que os acompanha com um acordeom, dando suporte harmônico na musicalidade da cena.

Ao vislumbrar a cena deste grupo por meio do vídeo supracitado, fiquei encantado com as possibilidades do uso musical na cena, percebi que a música em cena tinha muito a ser explorada e que poderia caminhar em diferentes vertentes. Particularmente, achei esta apresentação uma das cenas mais fantásticas entre palhaços músicos que já assisti – pude perceber em Nolo, Pepe, Joselito e Léo um equilíbrio entre dramaturgia da cena cômica e virtuosismo na execução musical.

Continuando a pesquisar, encontrei outros casos de palhaços músicos, não só na Europa, mas também no Brasil e nos circos que passaram por minha cidade. Ademais, encontrei a pesquisa de Melo Filho (2012), que discute acerca da música como recurso cênico na arte dos palhaços, trazendo também a história do palhaço, bem como um estudo a partir de três grupos que desenvolvem suas ações *clownescas* tendo a música como recurso cênico.

Passei a investigar e trato primeiro o que posteriormente torna-se a Dissertação de Mestrado pela UNESP, de Melo Filho (2013), intitulada *A música como recurso cênico de palhaços: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo*. Na sequência, o referido autor lança, juntamente com a historiadora Ermínia Silva, o livro intitulado *Palhaços Excêntricos Musicais* (SILVA; MELO FILHO, 2014), fazendo uma conexão entre sua pesquisa e a de

Ermínia. O livro também traz resultados de experiências práticas do Grupo Off-Sina, que se deu no processo de construção de poética do palhaço excêntrico musical:

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. (SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 14)

Neste sentido, as autoras enfatizam a musicalidade de palhaços excêntricos os apontando como um tipo de palhaço que traz sua musicalidade de forma totalmente incomum, com objetos sonoros não convencionais dos quais podemos extrair sonoridades melódicas e/ou percussivas.

A partir dessas leituras e análises de vídeos de palhaços que aplicavam a música em suas cenas cômicas como os europeus *Les Rudi Llata* e *Grock* e o brasileiro Biribinha, desenvolvi junto com o professor Benedito Oliveira-Benas um breve estudo sobre os palhaços músicos no semiárido baiano, que foi submetido no I CONARTES¹⁰ – Congresso de Artes, Ensino e Pesquisa. No texto abordamos reflexões sobre a cena de palhaços em circo, no teatro e na rua (OLIVEIRA e DIAS, 2018). Estas reflexões contribuíram e me instigaram para um aprofundamento no objeto estudado e pude perceber que ainda não existia uma pesquisa no tocante aos palhaços músicos no semiárido levando em consideração pesquisas sobre circos e circenses existentes sobre este espaço geográfico. Tive como referência Silva (2010), que aponta para uma série de circos que chegam à cidade de Senhor do Bonfim:

Em 1917 a cidade recebeu o Circo Berlando. Dirigido pelos Irmãos Berlando, este circo fez a sua estreia em Senhor do Bonfim no dia 1º de julho, apresentando-se até o dia 15. Faziam parte desta companhia os artistas: Camei Tanekite, Aida Pontes, Esther e todos os irmãos Berlando, além do clown baiano Cleophas Franco, vulgo Passinho. Segundo o jornal Correio do Bonfim, em algumas noites o circo teve mais de mil espectadores e os

¹⁰ Em 2018, o CONARTES aconteceu entre os dias 16 e 18 de julho no espaço Multieventos da UNIVASF/Juazeiro-BA com o tema: Margens em Desvios: Sistemas Políticos e Poéticos da Arte no Semiárido Nordeste. Já o segundo, no ano seguinte, de 03 a 05 de julho, sob a temática “Transformar para resistir”. Vale salientar que o CONARTES é um evento que conta com a parceria entre três instituições com cursos no campo das artes, como a UNIVASF – Juazeiro-BA (Artes Visuais), UNEB Campus VII - Senhor do Bonfim-BA (Licenciatura em Teatro) e O IF-Sertão Pernambucano-Campus Petrolina (Licenciatura em Música). Assim, o evento busca o fortalecimento das práticas artísticas e pedagógicas a partir do semiárido nordestino como lugar de vivência. Para mais detalhes sobre o evento segue o link com informações sobre ambas as edições. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes>. Acesso em: 13 maio 2022.

espetáculos eram abrilhantados, alternadamente, pelas filarmônicas União e Recreio e 25 de janeiro. Depois da temporada o circo seguiu para Juazeiro da Bahia. (SILVA, 2010, p. 43-44)

A região mencionada sempre teve forte circulação de circos devido à presença das ferrovias, que possibilitavam que artistas, companhias circenses e teatrais circulassem por diversas cidades do interior da Bahia (SILVA, 2018). Assim, o semiárido baiano passa a ser um lugar intrigante por suas linhas férreas desde o século XIX, através das quais identificamos grandes impactos econômicos e culturais no tocante às artes cênicas, especialmente para o circo e o teatro (SILVA, 2010, 2018, 2019). Considerando esta grande circulação dos circos pelo semiárido, vi como pressuposto a possibilidade de haver palhaços músicos entre os circos que por aqui circulam atualmente.

A certeza de que havia palhaços músicos nos circos do semiárido brasileiro veio no ano de 2017, quando fui ao *Circo Encantos* e assisti à apresentação do Palhaço *Parafuso*, que faz sua entrada com uma paródia musical sob a música *Pisa na Fulô* – um xote composto por João do Vale em parceria com Ernesto Pires e Silveira Júnior. Nesta paródia, Parafuso brinca diretamente com o público pegando nomes de pessoas na arquibancada do circo e constrói a paródia com duplo sentido nas palavras. No acompanhamento está um dos integrantes do circo tocando uma bateria desmantelada que dá o ritmo do xote para que o palhaço cante a paródia.

O meu desejo de desenvolver a pesquisa só foi crescendo e me coloquei a pensar estratégias que me aproximassem deste objeto, como foi o caso de me matricular na disciplina de Metodologia da Pesquisa em Música, onde consegui desenvolver o primeiro anteprojeto sobre esta pesquisa.

Ao me formar, no final do ano de 2018, achei que daria um tempo para respirar no tocante à pesquisa acadêmica e só após um tempo iria me dispor a participar de uma seleção de Mestrado para continuação do que estava pretendendo. Tentativa falha, pois vi a oportunidade de cursar uma disciplina como Aluno Especial no PPGAC na disciplina *Interpretação e Direção na cena contemporânea (O circo e seus palhaços: Dramaturgia, encenação e interpretação)*, com o Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi, que estava no programa como professor visitante. O processo de cursar uma disciplina como Aluno Especial me estimulou a reestruturar o projeto e fazer a seleção para Aluno Regular, através da qual tive a felicidade de ser selecionado no programa, tendo como orientador o próprio professor Bolognesi, que me orientou por um ano até que finalizou seu período de vigência enquanto professor visitante, passando este papel para a Profa. Dra. Joice Aglae Brondani (UFBA), que desde quando iniciei no programa já vinha sendo uma grande acolhedora a partir da disciplina *Teorias do Espetáculo*, que trazia para a sala

os *Diversos Saberes*, e através dela tivemos a honra de conhecer histórias e conhecimentos riquíssimos de mestres da cultura popular que nos fizeram refletir e repensar este lugar de conhecimento. Em aulas remotas da disciplina Trabalho Individual Orientado, com aulas ministradas pela Profa. Dra. Joice Aglae Brondani, chegamos ao acordo de coorientação com professor Dr. Robson Haderchpek (UFRN), que estava em seu processo de Pós-Doutorado, sendo supervisionado por ela.

As discussões que dizem respeito às questões étnico-raciais neste trabalho surgiram no decorrer do processo de pesquisa e aprofundamento nos estudos, debruçando-me sobre leituras e percepções nos processos que me possibilitaram um olhar para o meu interior, meu ser e minhas origens.

Outro espaço que contribuiu sobremaneira em minhas buscas foi o I Festival de Circo Negro do Brasil¹¹, que aconteceu no período de 25 a 28 de março de 2021. O evento me fortaleceu e trouxe à tona a reflexão sobre por que não fazer este recorte, uma vez que as musicalidades negras, bem como os sons dos negros, estão presentes na história da Música Popular Brasileira – MPB. A Música Popular Brasileira tem um encontro com o circo e em um determinado período este foi o principal veículo de difusão da música brasileira. Para completar, ainda temos dois grandes artistas negros sobre os quais é inevitável não tratar nesta dissertação: são eles Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves, ambos palhaços músicos.

A partir das contribuições históricas sublinhadas acima, este estudo foi se delineando de forma mais veemente, buscando tratar sobre os palhaços músicos no semiárido brasileiro tendo também como foco a música negra presente no picadeiro entre meados do século XIX e início do XX.

Neste sentido, trazendo para o contexto contemporâneo, abordaremos dois palhaços músicos para a investigação de como se dá o processo criativo de suas construções musicais no picadeiro buscando encontrar uma relação musical de origem negra no processo atual dos palhaços do semiárido brasileiro tendo como base e fundamentação teórica assim como a produção dos palhaços negros já citados acima.

O recorte da pesquisa me direcionou em parte para os palhaços de circo itinerante. A princípio, analisaríamos apresentações destes palhaços em seus circos buscando compreender

¹¹ Como o evento ocorreu em modo remoto devido à pandemia da Covid-19, parte das discussões e programação do evento encontra-se disponível no Youtube em: <https://www.youtube.com/channel/UC8HOv0kaIZ9c0QUd3zsPSvg>. Acesso em: 13 maio 2022. Parte da comunicação e circulação de cards e programação era divulgada no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/circone grobrasil/>. Acesso em: 13 maio 2022.

os elementos musicais ali presentes, porém, o processo da pandemia do novo Coronavírus nos impediu de executar tal ação de modo presencial. Com o surto da Covid-19, doença infecciosa causada pelo novo Coronavírus (SARS-CoV-2), que pode agir de diversas formas no ser humano podendo ou não apresentar sintomas como febre, cansaço e tosse, o mundo precisou reagir às atividades presenciais de forma diferente e uma das formas de combate mais eficaz contra a doença é o distanciamento social, visto que se trata de uma doença que pode ser transmitida por gotículas da boca ou nariz de uma pessoa contagiada pela doença. Como a doença pode ficar em superfícies e objetos, o contágio chega a ser muito fácil, por isso, medidas restritivas foram tomadas para poder combater esta doença que já causou muita dor e sofrimento às famílias brasileiras e pelo mundo afora.

Embora as medidas de prevenção a ser implementadas fossem simples, como higienização das mãos, uso de máscaras, distanciamento social, os números de casos não param de crescer no Brasil. Vivemos à beira do abismo seguindo com um presidente negacionista que a todo tempo vai na contramão da ciência quando o assunto é prevenção e combate à Covid-19. No dia 15 de setembro de 2020 o Ministério da Economia brasileira divulgou no Diário Oficial da União (DOU) a lista dos setores mais afetados com a pandemia da Covid-19. No documento encontramos em primeiro lugar como setor mais afetado “[...] as atividades artísticas, criativas e de espetáculos” (BRASIL, 2020a).

O circo é um dos empreendimentos principais nesta lista e ainda acreditamos que é um dos setores que mais vem sofrendo com o processo da pandemia por falta de assistência por parte do poder público. Apesar da conquista dos artistas com a Lei Aldir Blanc, que viabilizou recursos financeiros para que fossem amenizados, em alguma medida, os impactos financeiros dos artistas, mesmo assim ainda é possível ouvir gritos de socorro por parte dos circenses. Apesar de todos estes fatores, eu não desisti de ter o circo itinerante como *lócus* da pesquisa, pois novas possibilidades durante o período pandêmico foram surgindo, tais como: *Lives*, videochamadas, preenchimento de formulários via *google forms*, dentre outras possibilidades tecnológicas. A princípio, recorreríamos às *Lives*, numa parceria com o Grupo de Extensão e Pesquisa em Artes Cênicas do Semiárido Brasileiro - GruPANO¹² e Laboratório de Circo – o

¹² Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas do Seminário Brasileiro, criado em 2015, está vinculado ao Departamento de Educação no Campus VII da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), em Senhor do Bonfim. O GruPANO foi fundado e registrado no CNPq pelo professor Reginaldo Carvalho da Silva, que o liderou até 2020 e permanece como orientador da linha Artes Cênicas Negras. Na atualidade, o GruPANO tem como líder a professora Dra. Karina Andrea Silva de Faria. As quatro linhas de pesquisa do GruPANO são: Artes Cênicas Negras (orientador prof. Reginaldo Carvalho da Silva); História das cenas e das ondas sonoras: vozes do teatro e do rádio no semiárido brasileiro (orientadora Profa. Karina de Faria) Artes do Circo, Educação e Cultura Popular (orientador Prof. Benedito Oliveira-Benas) e Teatro do Oprimido e Arte Educação: estéticas, poéticas e éticas (orientadora Profa. Taína Assís Soares).

Lab'circo¹³, por meio do qual desenvolveríamos a ação com estes artistas buscando, além de saciar os objetivos desta pesquisa, possibilitar um espaço onde estes artistas poderiam falar mais do seu trabalho para o público, bem como sobre suas dificuldades nesta pandemia, além de aproveitar o momento para sensibilizar o público e intensificar campanhas de contribuições para o povo do circo.

Devido a inúmeros fatores, em decorrência do tempo, articulações e bases tecnológicas sólidas para que conseguíssemos concretizar a proposta, não conseguimos traçar esta primeira ideia. Passaram-se os dias e o número de casos e mortes em virtude do novo Coronavírus teve certo controle, conseguimos traçar outro planejamento e sair a campo em busca dos relatos entre os artistas circenses.

Chamou-me muito a atenção como as coisas foram acontecendo e se estabilizando. Lembro-me que antes da pandemia, no processo de articulação e localização dos circenses, o primeiro artista que contactei foi o músico Dedinho de Ouro. Neste primeiro encontro, o artista pode me contar sobre como funcionava o *Transmundial Circo*, empreendimento de propriedade de seu pai. Ele também me contou sobre os seus irmãos: me informou que João e Cícero estavam com o circo aqui na região de Senhor do Bonfim. Organizei-me para as entrevistas, porém, na semana em que iríamos fazer a visita ao Circo Coimbra, do Palhaço Sonrisal, veio a pandemia que se instaurou e nos deixou de mãos atadas, nos dando a opção virtual como meio de comunicação.

Conforme íamos nos adaptando à pandemia, fomos buscando articulação e contato com os itinerantes, pois durante este período era impossível não ficarmos preocupados com a situação em que eles se encontravam. A Secretaria de Cultura do período vigente do município de Senhor do Bonfim fez questão de facilitar o processo para que estes artistas pudessem adquirir o recurso disponibilizado através da Lei Aldir Blanc, que chegou em um bom momento, mesmo sendo insuficiente para suprir as necessidades e demandas destes artistas.

A partir de como se deu os processos, em decorrência do contexto já mencionado, nosso recorte metodológico ficou baseado na classificação de Gil (2002), de natureza básica, tendo como interesse o aprofundamento no que diz respeito aos palhaços músicos do semiárido brasileiro. Com objetivo de caráter descritivo e exploratório a partir do qual, além de traçarmos

¹³ Trata-se do Laboratório de Pesquisa e Prática em Artes do Circo, ligado à linha de pesquisa Artes do Circo, Educação e Cultura Popular no GruPANO, e tem como coordenador o prof. Benedito Oliveira-Benas. O laboratório tem como intuito desenvolver ações de pesquisa e extensão, bem como monitoria dos estudantes de licenciatura em Teatro da UNEB. No seu desenvolvimento tem buscado parceria com movimentos sociais e grupos artísticos. Atualmente mantém parceria com a Trupe do Benas no projeto de extensão Circo e Educação: Formação em Artes do Circo para realização das atividades práticas.

um trabalho bibliográfico para contextualizar o circo, os palhaços e suas habilidades, buscamos as outras respostas por meio do trabalho de campo e estudo de caso.

A coleta de dados, a princípio, como já mencionamos, se daria de modo remoto, entretanto, conseguimos desenvolvê-la presencialmente utilizando entrevistas individuais e em grupo de modo que as entrevistas semiestruturadas foram direcionadas para os palhaços músicos e *focus group* para tratarmos das questões voltadas ao circo, ao conjunto musical e à família circense.

Neste sentido, apresentamos uma abordagem qualitativa, com o método hipotético dedutivo. Para tanto, nos baseamos em uma série de etapas a serem seguidas, as quais são sugeridas por Gil (2002; 2008). As perguntas das entrevistas visam encontrar respostas para a pergunta central desta pesquisa que é: De que forma se dá a presença da sonoridade musical da cultura negra no picadeiro e como ela contribui para o desenvolvimento e a qualidade artística na cena de palhaços do semiárido brasileiro?

Para responder esta pergunta fizemos uma delimitação de unidade-caso que teve como eixo central o *Transmundial Circo*, partindo para *Javem Circo*, *Circo Coimbra* e *Circo Estrela*, por se tratar da continuidade do nosso estudo com os palhaços e a música do circo. Do *Transmundial* visamos compreender o histórico do circo e como de fato se deu a formação dos músicos, visto que se tratava de um potencial e diferencial deste. Na sequência os outros circos, por se tratar de circos nos quais se encontram os palhaços músicos pesquisados: *Javem Circo*, com o Palhaço *Javem*, que desenvolve sua cena musical por intermédio de instrumento percussivo, a bateria; *Circo Coimbra*, com o palhaço *Sonrisal*, músico instrumentista e cantor que desenvolve paródias musicais e músicas cômicas no picadeiro, e com o palhaço *Palitinho*, que desenvolve suas habilidades musicais por meio de paródias em suas entradas no *Circo Estrela*.

A coleta de dados visa reunir o máximo de informações para a análise e a preparação do relatório e buscamos registrar algumas informações utilizando instrumentos como: câmera fotográfica para captação de audiovisual; *smartphones* para captação de áudio, imagem fotográfica de registros documentais e acervo da família.

Ainda sobre o delineamento da pesquisa, para nos referirmos ao circo itinerante no semiárido brasileiro buscarei bibliografias de autores da própria região, como Martins (2004, 2006), Oliveira (2012, 2017) e Silva (2008, 2010, 2014, 2018, 2019), obras que me dão um bom caminho acerca da perspectiva circense deste espaço geográfico e do circo neste lugar. Entretanto, sabemos que será preciso mergulhar em outros autores, mas seguindo uma linha que passa pelas pesquisas na Bahia, no Nordeste, no Brasil, com autores como Benício (2018),

Bolognesi (2003, 2006, 2007, 2009), Castro (2005), Pimenta (2010), Reis (2013), Ruiz (1987), Silva (2007), Silva e Melo (2014), Souza (2016), Torres (1998) e, posteriormente, recorreremos à França com Rémy (2015) e Thetard (1978). Essas fontes nos indicam caminhos da construção do circo moderno e a configuração do palhaço, nos dando base para debatermos a respeito dos tipos de *clowns* e suas habilidades, em especial os *clowns musicais* e excêntricos musicais. Para compreensão da história da música negra e sua história no circo, buscarei subsídio em historiadores da música popular brasileira, como: Andrade (2006, 2015) e Tinhorão (1988, 2000, 2001, 2002, 2010, 2013, 2014), que destacam a presença dos palhaços músicos na história da música popular brasileira e a discussão acerca das sonoridades construídas pelos negros no Brasil e teóricos que discutem acerca da música racializada como Pinto (2001) e Santos (2017, 2020).

Por fim, a divisão desta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos, sendo o primeiro deles focado nos circos brasileiros e na música presente neles. Este capítulo objetiva a compreensão da tradição circense que é passada de geração a geração pela tradição oral e nos dá uma perspectiva sobre os circos e seus portes, que também definem suas características físicas e repertórios apresentados. Assim, para a compreensão dos modelos de circos no Brasil, traçamos, de forma breve, como estes chegam e se espalham pelo país. Ainda neste capítulo, poderemos observar que o circo de médio porte foi um expoente da Música Popular Brasileira ressaltando também a música negra e artistas negros presentes nele.

No segundo capítulo, discorrerei sobre a figura do palhaço no circo, visando compreender os seus processos de construção e sua trajetória no picadeiro. Neste sentido, buscaremos um entendimento sobre como surgem os tipos de palhaços e as suas habilidades. Além disso, investigarei os dois palhaços músicos e negros em meados do século XIX e início do século XX: Eduardo das Neves e Benjamin de Oliveira. Neste capítulo, discutiremos a musicalidade de ambos os palhaços e as relações de suas composições com a cena circense. Quais as músicas eram apresentadas? Qual a relação com a musicalidade negra brasileira? Respostas a essas perguntas poderão levantar uma série de novas questões que serão debatidas no terceiro e no último capítulos, que evidenciam a presença de palhaços músicos no semiárido brasileiro, como os palhaços Javem, Sonrisal e Palitinho e seus desdobramentos.

2 ENTRADA – CIRCOS BRASILEIROS E A MÚSICA EM SEU PICADEIRO

Ao que sabemos a base do circo itinerante não mudou e, ao menos no Brasil, continua tendo a tradição familiar como sua maior mantenedora, perpassando os conhecimentos de tal *tradição*. O que difere entre os circos brasileiros é a realidade presente nas diferentes circunstâncias nas quais cada um se mantém, bem como o tamanho físico e o que trazem para a cena no picadeiro. Cada qual apresenta suas peculiaridades em forma de espetáculo: malabarismo, arame, trapézio, tecido, lira, rumberias e os palhaços. Em cada circo os números e sua dramaturgia serão construídos de acordo com o que cada um tem em seu repertório e será desse modo que ele fará a magia e o encanto na memória das crianças e suas famílias, enfim, de cada sujeito que adentra um espetáculo de circo.

O espetáculo circense é uma exibição que nos faz sentir (nós espectadores) inúmeras sensações que vão da tensão ao riso, do medo ao alívio. Houve momentos no circo nos quais muita gente chorou de emoção quando no picadeiro eram apresentados os melodramas. O circo é um lugar mágico e já entramos nele com o desejo de sermos surpreendidos. Afinal, quem nunca saiu impressionado com o número do trapezista que, aos nossos olhos de espectador, parece voar em seu balanço de um lado para o outro e finaliza ao se jogar em direção da arquibancada, ficando pendurado apenas pelos pés? Ou o número no rola-rola¹⁴, que para aumentar o seu grau de dificuldade e fazer o público roer as unhas de tensão é realizado simultaneamente com o jogo de malabares com claves¹⁵. Com certeza, este é um momento em que torcemos para que tudo acabe bem. Quem nunca se impressionou com as bailarinas em passos de rumba em um ritmo contagiante ou com o balé aéreo que encanta com os belíssimos giros sob a graciosidade feminina? Há aqueles que, como eu, adoram todo o espetáculo, mas anseiam pela entrada dos palhaços, que trazem ao picadeiro suas *bobagens e divertidas palhaçadas* por meio das entradas e dos esquetes, isto quando não aparecem fazendo uma paródia ou brincando com alguém da arquibancada. A música também faz parte de todo esse contexto de maravilhamento, é parte do espetáculo. Sim, se você pensou que ainda podemos

¹⁴ Rola-rola é um aparelho circense muito utilizado nos espetáculos. É um dos números que consegui ver em quase todos os espetáculos de circo. O número consiste em equilibrar-se em uma tábua sobre um cilindro, podendo ser de vários diâmetros. Para dificultar o número é possível colocar um ou mais cilindros, um em cima do outro, além de adicionar o jogo de malabares.

¹⁵ Clave é um objeto de malabarismo e é lançada uma após a outra ou simultaneamente no ar, perfazendo giro/s sem deixar cair. Seu corpo contém um bojo com formato parecido ao pino de boliche, contém uma madeira em seu interior, chamada de alma, que é coberto pelo mango uma película de plástico, em suas pontas contém emborrachados denominados de regaton (SANTOS, 2012). É válido ressaltar que a palavra CLAVE será utilizada em outro momento, porém, será tratada na linguagem musical, mais especificamente como um conceito a partir da definição do maestro Letieres Leite.

encontrar tais apresentações no circo brasileiro, acertou, pois, apresentações como estas são mais que possíveis de serem encontradas em vários circos brasileiros ainda hoje. Muita coisa mudou, mas outras se mantêm até hoje e iremos descobrindo à medida que formos mergulhando neste maravilhoso universo do circo.

Por isto, neste trabalho é necessário compreender mais sobre o circo e sua origem no Brasil levando em consideração que os circos brasileiros apresentam diferenças quando comparados aos europeus. Para tanto requer que façamos antes um apanhado histórico para que assim possamos vislumbrar como este espaço chegou aqui e como vivem seus artistas, bem como sua forma de espetáculo. De antemão, é importante dizer que ainda hoje é muito escasso o número de pesquisas que buscam falar sobre o circo no Brasil, principalmente pesquisas que trazem a realidade sobre os circos de porte pequeno no semiárido brasileiro. Ainda assim, é possível encontrarmos alguns subsídios a partir de outros pesquisadores que vêm buscando fortalecer e fruir o conhecimento de tais circos neste espaço geográfico.

Esta pesquisa tem como preferência o circo de porte pequeno, podendo se estender ao circo de porte médio, por acreditar que estes encontram-se mais alijados de todo e qualquer suporte, desde a sua montagem ao apoio do poder público nas cidades em que se instalam. Ao analisar pesquisas sobre o circo no semiárido brasileiro e relatos dos próprios circenses em eventos como IV Colóquio de Artes Cênicas do Piemonte Norte do Itapicuru e II Fórum de Artes Circenses do Semiárido Brasileiro¹⁶, que aconteceram de 06 a 08 de novembro de 2019, no Centro de Artes Professor Dr. Marcos Fábio Oliveira Marques, pude perceber como ainda é fraco o incentivo e o apoio para estes que escolhem a vida da andança, levando para cada canto um pouco de alegria para as comunidades em que passam. As dificuldades que encontram para montar um circo, às vezes, são inúmeras, passando por humilhações desnecessárias, como o caso de um prefeito que obrigou os circenses a levantar sua lona próximo a um lixão, local totalmente desapropriado para que o espetáculo acontecesse. Pelo que pude perceber no relato, este foi apenas mais um dos inúmeros descasos que este povo sofre; povo este que busca, com sua arte de encantar, levar entretenimento e alívio às mazelas do mundo para as famílias dos mais diversos locais.

O pesquisador Benedito Oliveira Benas, professor do componente *Circo: corpo texto e cena*, do curso de Licenciatura em Teatro da UNEB Campus VII – Senhor do Bonfim-BA, tem se sensibilizado com a causa do povo circense e vem buscando fortalecer estes grupos de artistas, retratando a memória de vida e pensando a educação formal destes, desde sua

¹⁶ Disponível em: <https://coloquiodeartescen.wixsite.com/2019>. Acesso em: 13 maio 2022.

Especialização, que teve como resultado o trabalho intitulado *Memórias de Picadeiro: Histórias de vida de circenses do semiárido baiano entre Senhor do Bonfim e Jacobina* (2012) e a dissertação de Mestrado *Do Picadeiro para a sala de aula: Reflexões sobre a educação escolar de circenses itinerantes do semiárido baiano* (2017). Neste sentido, o referido professor tem buscado trazer estes artistas circenses para as discussões em fórum, viabilizando um acompanhamento e os incluindo para pensarem juntos acerca de questões no âmbito educacional e outros direitos enquanto cidadãos. Além disso, é possível notar um forte laço afetivo entre o pesquisador e os interlocutores, no qual existe uma relação de diálogo permanente, sempre atento à situação em que se encontram, buscando ajudá-los sempre que pode, de alguma forma.

Também podemos citar aqui o pesquisador e Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva, que defendeu sua tese de doutoramento em 2014 e que hoje tem sua pesquisa publicada em livro pela editora CRV, intitulada: *Dionísio Pelos Trilhos Do Trem: o Circo e o Teatro no Sertão Do Brasil* (2018), a qual discute sobre o trânsito da teatralidade circense da França para o Brasil, bem como sobre a contribuição e os impactos econômicos culturais da construção das estradas de ferro no interior da Bahia entre os séculos XIX e XX (SILVA, 2018). Ambos os pesquisadores nos dão subsídios e fontes importantíssimas para a fundamentação desta pesquisa, visto que esta pretende abordar questões da mesma região geográfica.

No Brasil, podemos encontrar circos de pequeno, médio e grande porte e cada um desses tem o seu formato organizacional e sua estrutura física arquitetônica. Embora não seja o nosso foco falar de todos aqui, apresentarei brevemente para que possamos ter uma mínima noção entre os três tipos de portes.

2.1 CIRCOS DE GRANDE, MÉDIO E PEQUENO PORTE

Começarei falando do circo de porte grande, o qual tem sua estrutura com quatro mastros que são levantados por caminhões para erguer a lona. Antigamente, utilizavam os animais do próprio circo para fazer esta tarefa, mas hoje não mais (BENÍCIO, 2018). Certamente, foram as dificuldades encontradas no decorrer de cada tempo que fizeram com que os circos encontrassem novas soluções para seus problemas. Alberto Orfei (1996) diz que os moitões utilizados pelos circos tinham muitas roldanas para facilitar a subida dos mastros e que só após a Segunda Guerra Mundial o circo passou a usar o guincho, facilitando o processo de subida dos mastros. Ainda segundo o autor, foi o seu tio Nino o primeiro a usar um guincho para erguer um circo. Com isso, podemos ver que o circo é um lugar de extrema reinvenção e inovação, de

modo que a cada geração será possível notar grandes contribuições para a construção e a solidificação deste espaço.

Benício (2018) traz como referência de circo de grande porte a arquitetura do Circo Garcia, que foi um dos mais antigos do Brasil, fundado em 1928, em Campinas, tendo como fundador *Antolin Garcia*. Por falta de políticas de incentivo, uma dívida de mais de 800 mil reais e a proibição do uso de animais, tiveram que baixar sua lona, tendo seu último espetáculo acontecido em 29 de dezembro de 2002¹⁷.

Com seus quatro mastros redondos, um circo que, conforme a descrição da autora, tinha uma grande amplitude e que ainda assim poderia ser estendido:

[...] cúpula de oito metros de diâmetro e boca de lona de cinquenta metros de diâmetro, armada com paus de roda unidos às retinidas – denominação de cabos de náilon empregados para puxar a lona – e estacas de roda, com oito espias mestras e quatro espias para sustentação da lona. E esse modelo poderia ser ampliado, caso fosse necessário. (BENÍCIO, 2018, p. 116)

A parte interior de um circo de porte grande tem características fundamentais, sendo que a autora descreve que o Circo Garcia continha arquibancada em duas partes, com capacidade que poderia atingir cerca de 2.500 pessoas e tinha uma lotação média na semana de 1.500 de ocupação, tendo casa lotada aos finais de semana. À frente do circo havia uma bilheteria contendo um túnel em cuja lateral encontrava-se um bar para que o público tivesse acesso durante o intervalo do espetáculo e, no final do túnel, acesso à parte de interior do circo. Por fim, para fechar sua estrutura física, tinha as moradias e o espaço comunitário que ficava no fundo do circo (BENÍCIO, 2018).

O circo de porte grande vai além de sua estrutura física, pois sua administração e sua logística chegam a ser um tanto complicadas, sendo necessário pensar em cada detalhe. Para sua locomoção necessitava-se de muita gente e mais de 4 caminhões para o seu deslocamento. O secretário do circo é o responsável pela negociação com o prefeito ou com o dono do terreno quando privado e, em suma, o terreno tem que ser localizado em uma área que tenha um bom acesso para a população e possibilidade de instalação de água, luz e esgoto.

Podemos afirmar que a consolidação do circo no Brasil é vista a partir das grandes companhias estrangeiras que por aqui chegaram. As companhias circenses vieram da Europa atravessando o Atlântico de navio e chegando na América do Sul em meados do século XIX

¹⁷ Para saber mais sobre como a imprensa deu a notícia do fechamento do Circo Garcia, acesse: <https://www.circonteudo.com/como-a-imprensa-noticiou-o-final-do-circo-garcia/>. Acesso em: 13 maio 2022.

(BENÍCIO, 2018). A pesquisadora Ermínia Silva (1996, p. 13) nos dá uma ideia de como o circo família se constitui no Brasil, deduzindo que:

Até o final do século XIX, cada circo era constituído por uma família, geralmente estrangeira. A partir deste período, verifica-se o enraizamento destas famílias no Brasil, o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações de famílias artistas. Assim como a resultante do enraizamento é uma nova linguagem, o nascimento de filhos brasileiros com nomes brasileiros, a interligação e a fixação das famílias resulta, também, em um processo de socialização/formação/aprendizagem e em uma organização do trabalho, em que os saberes, práticas e a tradição serão os balizadores da continuidade e manutenção do circo.

Eles chegaram no Brasil nos ciclos econômicos da borracha e do café (TORRES, 1998), momento no qual havia uma forte circulação econômica no país. Segundo Ruiz (1987), estes primeiros circos estimularam a vinda de outros, pois havia boatos de que aqui no Brasil tinha muito recurso financeiro e que teriam um bom retorno monetário. Entretanto, só foi possível que estas famílias se ampliassem a partir da tradição oral. Neste sentido, a geração seguinte era responsável por manter e repassar tais conhecimentos familiares, “[...] que pressupõe também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense” (SILVA, 1996, p. 13).

Antes da chegada dessas companhias circenses por aqui, já existiam grupos de artistas circenses, ciganos que chegaram ao Brasil por causa das fortes perseguições na Península Ibérica, e eles andavam por várias cidades manifestando suas destrezas, como: “[...] doma de urso, o ilusionismo e as exposições com cavalos” (TORRES, 1998, p. 20). Estes grupos eram marginalizados pela província de Minas Gerais, eram vistos como ladrões que causavam desordem por onde passavam, despertando medo na população. Os ciganos sofriam com os preconceitos da população que os via como ladrões de cavalo e até mesmo de escravos, uma e outra tidas como fonte de renda, além das atividades circenses. Segundo Teixeira (2009, p. 83), o comércio de animais, saltimbancos e circenses eram atividades desenvolvidas com bastante empenho pelos ciganos:

As transações envolvendo cavalos e bestas de carga exigiam perícia para avaliação da mercadoria a ser parada, vendida ou trocada. Além de se utilizar das famosas habilidades retóricas para convencimento da outra pessoa. Já as atividades artísticas de acrobatas, ilusionistas e músicos, requeriam sem dúvida, alto desenvolvimento de destreza corporal, além de muita capacidade de concentração mental.

O autor destaca que entre o final do século XVIII e o início do XIX houve um interesse por parte dos ciganos pelo comércio de escravos, informação que casa com o relato de Benjamin

de Oliveira, que quase foi vendido pelos ciganos quando recebeu ajuda deles em uma de suas fugas. O fato de os ciganos serem muitos versáteis intrigava as pessoas, gerando, assim, comentários negativos a seu respeito. Nota-se que em carta para o Santo Ofício, em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe pedia orientações para combater os incômodos feitos pelos ciganos que infestavam a capitania, relatando furtos e práticas artísticas ofensivas como comédias depravadas que ofendiam diretamente os preceitos da igreja (DUARTE, 1995).

De certo modo, pelo que podemos observar, fica mais que nítida a presença das artes circenses antes da chegada das grandes companhias de circo. Além disso, percebemos as influências e as contribuições dos ciganos na construção do circo brasileiro, pois identificamos as várias famílias de ciganos que tiveram ou trabalharam em circos, inclusive fora do Brasil, entre elas as famílias *Wassilnovitch*, *Stancowich*, *Stevanowich*, *Kalderash* e *Robotini* (SILVA, 1996). Importante ressaltar que a partir deste momento essa consolidação parte para um outro modo de fazer circo – não só no Brasil, mas em outros países no Sul da América – onde a junção de ideias, experiências e estéticas entre famílias europeias e ciganos se cruzam e configuram o nosso circo.

Para esclarecer a ideia de circo e de práticas circenses, nos utilizamos do pensamento de Castro (2005), que vê tanto o circo como o teatro como o gênero ou o espaço onde acontece o evento cênico. Ou seja, o circo, o local, espaço físico com lona e toda sua arquitetura e práticas circenses, o que é desenvolvido, malabares, acrobacias, funambulismo etc. Logo, essa noção firma a ideia das práticas circenses antes do circo. Nas palavras de Castro (2005, p. 86), “[...] as Artes Circenses existem desde que o mundo é mundo”. Seguindo a linha de pensamento de Castro (2005), e tomando os ciganos como exemplo trazido por Duarte (1985), o Brasil teve outros artistas praticando as artes circenses pelo país antes mesmo da chegada do circo nas terras brasileiras:

Joaquin Olaz, bonequeiro, que em 1799 associou-se a Joaquin Duarte – malabarista, acrobata e prestímano (mágico). Saindo de Buenos Aires, cruzaram o Rio Grande e chegaram ao Rio de Janeiro, onde permaneceram por três anos. Aqui possivelmente fizeram o mesmo que em Buenos Aires: levantaram um circo de madeira, lonas, palhas e ramadas para se apresentarem. Outro caso curioso, um bom exemplo da incrível capacidade de locomoção dos artistas itinerantes nos primeiros anos do século XIX, é a trajetória de Guilherme (William) Southby e sua família. Em 1818 estavam em São Luiz do Maranhão, no ano seguinte em Buenos Aires e, em 1821, em Sabará. Nesta cidade, cederam à Câmara gratuitamente um espetáculo durante as comemorações do nascimento do Príncipe da Beira. Em agosto de 1822 vamos encontrá-los, mais uma vez, em São Luiz do Maranhão. (CASTRO, 2005, p. 89)

Pelo que podemos perceber, as artes circenses já estavam espalhadas pelo Brasil, tese que pode ser comprovada a partir de Pimenta (2010), que acredita na existência das atividades circenses por aqui assim como em outros países colonizados desde as primeiras migrações. Ruiz (1987) afirma, tendo em vista a tradição circense, que no Brasil antes do primeiro circo que aqui chegou existiam os circos denominados de pau a pique, que abordaremos mais adiante, de modo que o circo tal qual conhecemos hoje só chegou por volta de 1830. Antes disso, Silva (2018, p. 115) aponta em seus estudos que “[...] a primeira denominação de uma companhia como circo na América Latina é encontrada na Argentina em 1820” com o nome de *Circo Bradley*, o que nos dá a ideia de que o circo já estava circulando pela América do Sul por outros países antes de chegar ao Brasil.

As características físicas dos primeiros circos aqui no Brasil entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX eram três, segundo Silva e Abreu (2009). O primeiro era chamado de tapa-beco, que foi uma das primeiras formas de sair da rua e obter um espaço. Este era feito em um terreno baldio localizado entre duas casas, assim, colocavam um tecido de algodão à frente, outro no fundo e outro para cobrir, como se fosse uma cortina. Este tecido é denominado pelos circenses como pano de roda e, futuramente, dá lugar à lona. (SILVA e ABREU, 2009). Um outro modo de criar o espaço do circo foi o pau a pique, que consistia em cortar a madeira/pau no mato e fincá-la no chão, formando um círculo; depois, uma era presa à outra, às vezes com amarração, às vezes com outra madeira pregada na horizontal, e, por fim, elas eram rodeadas com pano de algodão. A estrutura de madeira normalmente não viajava com os circenses, de modo que eles levavam apenas o pano de algodão. A madeira, quando não era vendida na própria cidade, era deixada para trás, podendo ser reaproveitada por outros grupos, isso quando ela não se deteriorava ou se perdia no tempo.

A terceira estrutura era a do pau-fincado, que foi a evolução das anteriores. Surge no final do século XIX e se mantém por um longo período do século XX. Apesar de ela surgir, as outras continuaram sendo feitas, mas a questão é que esta dava indícios de boas condições do proprietário, pois, na estrutura do pau-fincado utilizava-se alumínio, zinco ou madeira ao seu redor, substituindo o pano. Uma outra novidade neste tipo é que se construía arquibancadas para o público, enquanto nos outros dois tipos as pessoas tinham que levar seus assentos para assistir ao espetáculo (SILVA; ABREU, 2009). Ainda conforme os referidos autores,

As mudanças nas estruturas físicas e as adaptações tecnológicas são importantes para o estudo deste grupo. Mas elas por si só não explicam a sua constituição e formação, pois vale salientar que, em quaisquer dos modelos arquitetônicos de circo, o pressuposto básico era a organização familiar do grupo circense. A relação cultural, coletiva e familiar configurava a base de

sustentação e transmissão dos saberes e práticas, que possibilitava o desenvolvimento das relações sociais e de trabalho que construíram e reconstruíram o circense brasileiro. (SILVA; ABREU, 2009, p. 120)

A pesquisa de Silva e Abreu (2009) aponta para uma informação muito importante acerca do povo circense e suas tradições, em especial para a transmissão do conhecimento entre as gerações, o que permite a reprodução e a evolução deste conhecimento. As dificuldades sempre moveram o ser humano e no circo não é diferente. Aliás, me parece ser um lugar muito fértil neste sentido, pois os circenses sempre encontraram soluções e estratégias que permitissem levar seus espetáculos da melhor maneira possível e estas ideias sempre perpetuaram entre os que vivem neste processo: a família circense.

Os formatos e as características dos primeiros tipos de circos apresentados foram um marco para o circo e sua itinerância no Brasil, de modo que os autores supracitados ainda defendem que o que se constituía até certo momento era a organização familiar circense sustentada pela transmissão oral dos saberes, que inclui tanto a construção do espaço físico, o desenvolvimento das relações sociais bem como as possibilidades encontradas para transportar seus equipamentos e materiais, fazendo tudo isto ser parte da formação do circense brasileiro (SILVA; ABREU, 2009, p. 120).

O impacto da chegada de um circo em uma determinada cidade dependerá do tamanho desta. Como falamos um pouco do circo de grande porte, conhecemos sua estrutura e toda sua logística, é possível notar que sua estrutura não será adequada para uma cidade pequena, pois acarreta custos e certamente não conseguirão lucro. Já o circo de médio porte, com sua estrutura mais ajustável, acaba fazendo as vezes do circo de grande porte nas cidades menores. Com uma mobilidade maior, os circos de médio porte percorrem mais cidades de uma determinada região do país. Souza (2012) mostra, por meio de mapeamento, como funciona a circulação dos circos itinerantes na Bahia. Neste estudo, é possível compreender como eles percorrem estes caminhos, pois, segundo a autora: “Os circos itinerantes buscam as regiões de grande produção agropecuária nos períodos de entressafra para instalarem seus circos, pois sabem que nesta época o dinheiro circula por estas regiões” (SOUZA, 2012, p. 11). Logo, sabe-se que os circenses não circulam de cidade em cidade sem um esquema tático, de modo que um planejamento é imprescindível para melhores resultados financeiros da equipe. Uma técnica bastante usada pelos circenses a respeito de sua circulação é o diálogo deles com outros circenses, sempre atentos por onde estão, passaram e irão. Assim, conseguem uma noção das

localizações não exploradas para suas instalações e não caem, em seu linguajar, em uma praça cansada¹⁸.

No que diz respeito à estrutura e aos números apresentados no circo de médio porte, observaremos que estes viabilizam outras estratégias em seus espetáculos e suas formas de marketing. Estes modelos foram basicamente responsáveis pela difusão musical em nosso país entre os anos finais do século XIX e meados do XX, em especial para música e artistas negros, tema que abordaremos posteriormente. Benício (2018, p. 126) afirma que este modelo de circo é “[...] caracterizado como circo de variedade”, pois tem uma atração principal que movimenta o restante do espetáculo tradicional da companhia, normalmente uma banda musical. É importante frisar que a análise da autora foi feita partir de uma pesquisa do *Idart* em doze circos em 1976, cabendo uma melhor investigação de como este modelo está levando seus espetáculos hoje. Entretanto, a reflexão e a compreensão deste contexto serão úteis, uma vez que abordaremos as questões musicais no circo mais adiante, como, por exemplo, os palhaços cantores, que são considerados um fenômeno do tipo de palhaços brasileiros no circo de médio porte.

Tomando como referência o *American Circo*, o primeiro circo no qual me vi gargalhando e encantado com as apresentações, pude perceber como o circo funcionava e acontecia. Seus números eram trapézio, corda, lira, pirofagia, as bailarinas em passos de rumba e os palhaços, que tanto aguardávamos para cairmos na risada. Mas, não tinha conhecimento de que se tratava de um circo de médio porte, pois, lógico que ainda criança não conseguia pensar nestas questões, tampouco me importava o tamanho dele, já que em minha cabeça imaginava este circo como o maior do mundo.

No I Colóquio Sobre as Artes Ciências do Piemonte Norte do Itapicuru tive a oportunidade de conhecer pessoalmente uma das artistas deste circo: Karol Paiva¹⁹ – como prefere ser chamada no meio artístico. Esta artista circense, por exemplo, teve o início de sua carreira no *American Circo* e, posteriormente, passou por diversos outros circos, tais como: *Circo De Hally*, *Circo Imperial*, *Circo Calypson*, *Weverton Circo*, *Imperial Brascupper*, *Javém Circo*, *The Paiva Circo*. O último do qual participou trata-se do seu, montado junto ao artista Alex Paiva, hoje seu ex-marido e pai de seus filhos. O fato de um artista passar por vários circos é muito comum, o que gera experiência e diversidade dentro do ambiente circense, como já

¹⁸ Praça cansada é o termo que se dá a um local que recentemente recebeu um circo, logo uma praça cansada não trará bons rendimentos, uma vez que a população já foi ao circo que ali permanecia.

¹⁹ Karol Paiva é o nome artístico de Ana Isabel de Almeida Carvalho.

colocamos, uma vez que os circenses dialogam muito sobre os seus processos e sempre viabilizam melhorias em seus espetáculos, motivo que, por vezes, causa mobilidades.

Em entrevista com a citada artista obtive algumas informações a respeito dos circos, em especial sobre o *American Circo* e sobre o seu *The Paiva Circo* e tive informações também sobre os palhaços de ambos. Segundo Karol, o *American Circo* é de origem maranhense e percorreu quase todos os Estados do Norte e do Nordeste. Tem como administradora uma mulher, Dona Núbia²⁰, em suas palavras *minha mestra*, que foi a pessoa responsável por lhe ensinar como funciona a convivência no circo, bem como se apresentar nele. Dona Núbia é casada com Severino, o Palhaço *Pirulito*, e eles fazem do *American Circo* um circo de família tradicional.²¹

E o que seria uma família tradicional circense?

[...] ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura. (SILVA; ABREU, 2009, p. 82)

Na entrevista, Karol enfatiza que Dona Núbia era de tradição circense, que sua família já era de circo, mas que Severino não. Embora tenha entrado no circo ainda quando criança, ele passa pelo processo de tradição e ao casar-se com Dona Núbia forma uma família circense tradicional. Posteriormente, Núbia e Severino dão início a uma nova geração de circenses. Karol Paiva é outro exemplo, pois, apesar de não ter nascido no circo, ela passa pelo processo de construção das tradições circenses, recebendo os valores e os conhecimentos práticos por parte de uma pessoa de tradição.

Seguindo o que diz respeito ao espetáculo, este era dividido em duas partes: a primeira com variações entre os números circenses e as entradas dos palhaços e a segunda apresentava uma esquete, que era muito propagada durante o dia utilizando-se um carro de som que rodava pelas principais ruas do bairro. *O casamento do palhaço Gostosinho* e *O táxi Maluco* eram duas grandes atrações deste circo, das quais me lembro bem.

Com o caso de Karol poderemos ter uma noção de como se formam os circos de pequeno porte, pois a organização destes se dá a partir de um dos artistas que adquire os conhecimentos desta tradição oral e com sua família inicia um novo grupo de circenses, contratando outros

²⁰ Dona Núbia era a responsável por gerenciar o American Circo, segundo Karol Paiva (Entrevista concedida ao pesquisador).

²¹ Entrevista concedida por Karol Paiva, via *WhatsApp*, em 18/09/2020.

artistas que conheceram no decorrer de suas experiências, no circo no qual trabalhavam. Quando este circo se forma, normalmente ele será de pequeno porte, com uma lona antiga adquirida com muito esforço, e assim vão melhorando conforme o tempo.

O circo de pequeno porte tem as mais variadas formas e adquire especificidades em cada região. No caso dos circos que passaram e/ou se formaram pelo semiárido baiano, como o circo que Karol Paiva construiu com seu marido na época, estes se formam a partir da saída de alguns artistas de um circo maior, podendo ser de um circo grande ou médio. O que precisamos enfatizar é que o circo de porte pequeno revela em sua essência o puro desejo de continuar fazendo arte e encantar o povo, mesmo de forma simples, mas singela, além da necessidade de sustentar a família e o próprio circo (OLIVEIRA, 2012). É impossível falar de circo sem que as memórias não me venham à tona e aqui recorrerei às lembranças de minhas idas ao *Weverton Circo*, circo pequeno no semiárido baiano, com uma lona que dizia muito, cheia de furos e toda remendada, porém, carregada de histórias e “memórias de picadeiro”²² – sublime e poética.

Não quero com isto romantizar a pobreza, ou melhor dizendo, a falta de assistência que o circo sofre por parte das políticas públicas e sociais, mas mostrar que, independentemente do apoio e do incentivo do poder público, são estes pequenos empreendimentos que garantem que muitos assim como eu sintam a vibração e a energia desse lugar que não deixa de ser incrível por seu porte. No caso do *Weverton Circo*, hoje já tem uma nova lona, o que é normal nos circos que sempre buscam uma inovação e melhorias no conforto de seu espaço, afinal, este é um sinal de que os circenses demonstram muito respeito para com o seu respeitável público.

Neste modelo, a figura principal será o palhaço, que dará a dinâmica do espetáculo. A alegria é garantida e para esta ocasião necessita-se de palhaços experientes, ou seja, o palhaço será como a bebida dionisíaca, o vinho, que tem todo um processo necessário antes de estar pronto para o consumo, e que mesmo assim necessita de tempo, pois quanto mais tempo melhor para apreciarmos com mais eficácia seu sabor. Todo este labor é necessário para a construção do palhaço do circo de pequeno porte. Não que os demais modelos de circo não necessitem, contudo, me refiro especificamente a este aqui, pois a dinâmica que este enfrentará será das mais diversas; é um outro público, com o qual será necessário saber dialogar e, para isso, o palhaço tem que conhecer o povo na sua essência mais popular.

Em sua arquitetura, vamos observar que em seu eixo central haverá apenas um mastro que levará a lona para o topo formando uma ponta aguda e mais abaixo será amparada por ferros

²² Título da pesquisa de Especialização desenvolvida no ano de 2012 por Benedito Oliveira-Benas, no curso de Especialização em História: cultura urbana e memória, na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus IV.

em formato circular, erguendo, assim, a tenda que é finalizada pelo pano de roda²³. Dentro, no centro encontra-se o picadeiro, que poderá ser um pequeno palco de madeira ou uma lona em formato de círculo. O palco estará defronte à arquibancada que fica em formato semicircular e que por vezes é composta de ferro e tábua, quando não de cadeiras plásticas.

No terceiro capítulo, momento em que falarei dos palhaços músicos Javem, Sonrisal e Palitinho, abordarei mais sobre a estrutura deste tipo de circo, pois buscarei ressaltar características próprias dos circos dos palhaços visitados. Destaco que a escolha deste tipo de circo acontece na crença de melhor contribuir com a história destes circos no Semiárido Brasileiro, que muitas vezes são esquecidos, principalmente pelo poder público, sendo notórios a negligência e o descaso para com estas famílias que buscam com esta tradição secular viver mostrando o encanto das artes circenses. Além disso, um outro motivo para estudar esses tipos de circos é a grande relevância que os palhaços exercem na noite do espetáculo, pois, além do seu ofício, desenvolvem outros números que enriquecem o espetáculo. Como diria, Bolognesi (2003, p. 23), “[...] o papel especial que o palhaço proporciona no circo são características que certamente norteiam a escritura de uma história do circo brasileiro”, dando-se, assim, ao palhaço um papel de destaque principalmente no circo de pequeno porte.

Mais adiante no texto teremos a oportunidade de investigar melhor estas figuras que muitas vezes seguram o espetáculo, não desmerecendo os demais artistas e seus números que são altamente necessários para configurar este espaço que é o circo. Mas, convenhamos, realmente os palhaços se destacam, e suas *gags* e seus *bordões* são o que mais fica no imaginário do respeitável público.

2.2 MÚSICA – ELEMENTO DO CIRCO

Partindo para a caracterização do circo brasileiro, iremos encontrar suas peculiaridades, o formato de seu espetáculo e como a música se faz presente neste espaço, ou melhor dizendo, como esta torna-se elemento deste universo. Sendo o circo lugar da universalidade, que recebe todas as artes, durante muito tempo este espaço será o ponto de encontro onde muitos artistas ganharão fama e difundirão a sua musicalidade e isto acontecerá em diferentes contextos, como, por exemplo, artistas exteriores que farão enorme sucesso com a música a partir do circo, bem

²³É válido lembrar que o pano de roda já se fazia presente no circo tapa beco, no qual era feito de tecido de algodão, tendo este evoluído para lona.

como o contrário, artistas circenses que passarão a ganhar a vida a partir das músicas que tocam dentro do circo.

A música é uma linguagem artística que está presente nos mais diversos momentos da humanidade, de modo que para defini-la precisamente é necessária a noção de som para que possamos mergulhar nessa imensidão que também é a música. Apesar de mais adiante entrarmos no viés da musicalidade negra, utilizarei aqui a teoria musical tradicional ocidental, também, acreditando que para este estudo ambas se imbricam, caracterizando-se como novas formas musicais. Todavia, vale ressaltar que buscamos aqui um viés na música racializada, pensada a partir de uma cor sonora negra. Para tanto,

[...] se faz necessário aprofundarmos sobre as características do som enquanto território de identidade; enquanto lugar de construções imagéticas carregadas de signos, significados, intensões e disputas não ingênuas: e necessário escutarmos e enxergarmos o som através de suas cores, as quais estão sobrepostas numa tela sonora da racializada. (SANTOS, 2020, p. 49)

De forma sucinta explicarei um pouco sobre o som e suas propriedades, elementos que constituem a música, em sua forma tradicional, pois, acredito que mais adiante serão requisitos necessários para traduzirmos as imbricações entre música-circo-palhaço-música.

Antes de tudo, iniciando pelo som, definido por Wisnik (2017, p. 19) como “[...] ondas, que os corpos vibram”, cuja vibração se espalha pelo espaço podendo ser captada pelos nossos ouvidos e interpretada pelo nosso cérebro, que dará configuração e sentido a ela. Estas vibrações sonoras podem ser definidas em duas: vibrações regulares, que são aquelas que têm uma altura definida, normalmente produzida por um instrumento musical; vibrações irregulares, as quais têm suas alturas indefinidas, os sons ruídos, por exemplo, barulho de motores, chiados etc.

Para os palhaços músicos, o estudo sobre o som é muito importante, pois lhes permitirá seu arcabouço sonoro e as possibilidades de construções musicais. Isso implicará em inovações e novas construções mecânicas e artesanais por meio de objetos dos quais se possa extrair suas sonoridades e qualificá-las musicalmente. Logo, para que possamos emergir neste universo a definição de som faz-se necessária, nos possibilitando melhor compreender a música, que pode ser definida por diversos pontos de vista. Assim, traremos aqui uma definição técnica e clássica a partir de Med (1996, p. 11), que diz: “[...] música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro de um tempo”. Apesar desta ser uma definição fechada, nada é tão fechado que não se possa abrir, e isto os palhaços sabem fazer muito bem. Eles desorganizam e organizam em outras estruturas, combinam sons em outras ordens, desequilibram e exageram na proporção, tocam fora do tempo, ou melhor, no *seu tempo*.

Entretanto, também teremos aqueles que irão tocar, cantar e encantar seguindo o padrão comum de execução de uma música, como vemos de costume. Por meio de um violão e uma boa qualidade vocal, executarão suas canções que se tornarão inesquecíveis ao âmago dos ouvintes, fazendo tudo isso dentro de suas possibilidades e conhecimento, respeitando e dando ênfase a suas vivências.

Haverá palhaços que irão parecer não saber fazer nada e ao final irão surpreender com uma difícilíssima música ou uma forma diferenciada na execução do instrumento, como, por exemplo, tocar dois instrumentos de sopros ao mesmo tempo, como é o caso dos *Les Rudi Llata*, que apresentam total destreza com seus instrumentos. Numa breve descrição desta cena podemos observar que logo de entrada um dos palhaços toca no clarinete uma melodia, que é interdita pelo *Clown* branco do quarteto que tenta organizar a apresentação, entretanto, enquanto ele dialoga com o outro palhaço, é interrompido por uma melodia *simples*, que funcionará como uma espécie de bordão e se repetirá por vários momentos da cena, inclusive será feito em uma região sonora de altura grave do clarinete. No momento em que ele utiliza esse recurso é possível perceber que o palhaço está brincando com as possibilidades que as propriedades sonoras lhe permitem, deixando nítido para o público o seu domínio e sua habilidade com seu instrumento.

E por falar em instrumento, para os palhaços seus instrumentos poderão aparecer em diversos formatos, tamanhos e distintas sonoridades, assim como já citado o caso da utilização de uma melodia em região aguda e depois em grave, piano de garrafas, panelas, bateria de sucata etc. Estes instrumentos podem ser convencionais, que são os que seguem um padrão clássico em seu formato e em sua sonoridade, e que obtêm uma sistematização em sua afinação e execução, e podem ser não-convencionais, que são os construídos ou reconstruídos pelos próprios palhaços. Estes poderão ser construídos e executados com mais liberdade e sua função é explorar o universo sonoro do inusitado, que poderá ser trabalhada também, em modo normal.

Ainda sobre música, precisamos compreender algumas partes que lhe constituem como: *melodia, harmonia, contraponto, altura, intensidade e ritmo*. Podemos definir *melodia* como sendo o conjunto de notas em ordem sucessiva uma após a outra, e se pensarmos nela em uma partitura, veremos que sua grafia estará nos espaços e linhas em sentido horizontal.

A *harmonia* é o conjunto de sons organizados de forma simultânea, que forma um acorde, normalmente usa-se três notas, o que forma uma tríade²⁴, tendo este conjunto uma

²⁴Uma tríade é composta por terças sobrepostas, pensemos em uma escala de dó teremos as notas: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. Para formarmos um acorde (harmonia) usamos a primeira nota citada que é dó, depois a terceira que

sonoridade *agradável* que soa harmoniosamente, sendo este chamado de acorde consonante. Contudo, também podemos construir uma harmonia dissonante, que contém mais de três notas (tétrade²⁵), e esta terá uma sonoridade um tanto *desagradável* em comparação à outra por causa de sua tensão. A grafia da *harmonia* na partitura é feita na vertical, uma nota em cima da outra.

O *contraponto* é o conjunto de melodias organizadas simultaneamente, sendo a sua grafia na vertical e na horizontal. Pensemos em uma *melodia* com mais de uma voz, logo, podemos dizer que temos um *contraponto* entre uma voz e outra. Para melhor compreendermos o *contraponto* explicarei o que é *altura* e, assim, criaremos um pensamento acerca do *contraponto*. *Altura* é o que define se o som é grave ou agudo, mas como sabemos se o som é grave ou agudo? A percepção musical é que permitirá que tenhamos uma boa observação a respeito, mas podemos trazer esta noção para o concreto.

Como explicado anteriormente, o som é constituído por ondas que vibram em um espaço, assim, poderemos perceber estas vibrações pela sua frequência sonora, de modo que quanto mais vibrações tiver uma determinada sonoridade, mais aguda ela será; já o oposto constitui o que chamamos de grave. Um *erro* muito comum que cometemos, às vezes, é quando queremos que alguém toque um instrumento *mais baixo*, ou seja, se pedimos para tocar algo mais baixo suspeitamos que deveria tocar algo numa frequência grave, não? Logo, esta definição nos leva para outra parte que é a *intensidade*, que diz respeito à força da execução do instrumento e/ou corpo sonoro. Ressalto que a *intensidade* na execução não deverá alterar a *altura*, podendo ser uma nota dó tocada forte e a mesma nota dó tocada fraca, assim, na proposição acima o correto a falar seria toque *menos intenso*. Acredito que este tipo de *equivoco* aconteça porque muitas vezes nos alteramos e elevamos naturalmente a altura de nossa voz para a região aguda quando queremos falar *alto* (gritar). Desta forma, cabe dizer, também, que não estaria errado quando dizemos fale baixo, pois, automaticamente, falamos em tom mais grave do que quando gritamos. O que julgo necessário, aqui, é saber o que se quer em cada contexto e proposição.

É possível notar visivelmente a *intensidade* quando ouvimos uma orquestra sendo regida por um maestro que, ao executar movimentos suaves, põe a banda toda a segui-lo, criando uma conexão com a sua batuta. Acontece o mesmo quando ele movimentar a batuta com força, sendo assim atendido à medida que solicita dos seus instrumentistas.

é mi e por último a terça de Mi que é Sol. Conta-se sempre a partir da nota que se quer saber a distância, ex. Dó 1ª Ré 2ª e Mi 3ª, logo a terceira de mi será contada Mi 1ª, Fá2ª e Sol 3ª. Sempre desta forma.

²⁵ Na tétrade adiciona-se mais uma nota.

Quanto ao *contraponto*, vamos perceber que há inúmeras possibilidades como, por exemplo, três instrumentos melódicos tocados simultaneamente, podendo ser ou não melodias diferentes. O clarinete tocando em uma região aguda, um saxofone em uma região média e uma tuba tocando em região grave, assim, teremos um se contrapondo ao outro, além de preencher, também, o conceito de *harmonia*.

Por fim, temos o *ritmo*, que é a organização dos sons de modo a manter-se uma cadência regular. Cada gênero musical terá o seu *ritmo* que definirá sua característica, como, por exemplo, o samba, a bossa nova, o baião, o coco etc.

É válido colocarmos que tais questões musicais aqui apontadas podem ser mais aprofundadas, gerando diversas descobertas no que tange às questões da música, mas para o que estamos discutindo aqui não será necessário tanto e tais pontos podem ser esclarecidos quando necessário. A princípio acredito que esta noção mínima nos ajudará no decorrer da discussão²⁶. Acredito, ainda, que estas noções sobre as propriedades do som já nos garantem um artefato de possibilidades para serem exploradas em cena, pois, uma vez que sei disso poderei diversificar meu repertório sonoro/musical com suas combinações variáveis.

O rufar dos tambores que dão tensão ao número quando chega ao clímax, momento em que se inicia o estágio de mais alta periculosidade, e é nesta hora que o espetáculo faz com que os espectadores tremam os nervos ao ritmo destas vibrações sonoras, tendo total alívio ao distensionar ao som estridente de um prato²⁷ que marca a finalização do número. A retribuição do público também é musical, pois os sons dos aplausos começam a entrar em sintonia com a música que seguirá o espetáculo.

No circo moderno a música já se fazia presente quando, no seu início, a mulher do suboficial Philip Astley tocava o tambor para que os números acrobáticos fossem apresentados pelos artistas. Para uma análise da presença da música aqui, podemos ressaltar que os sons dos tambores ecoavam e marcavam uma espécie de rítmica que mantinha a cadência dos cavalos que anteriormente já eram treinados com tais sons percussivos.

Segundo Silva (2018), a presença da música neste espaço também é atribuída a Astley, que torna a habilidade musical parte da configuração do espetáculo circense. Desta feita, podemos acrescentar que ali a música já estava se constituindo como base para as apresentações

²⁶ Caso o leitor tenha interesse de compreender outras questões teóricas da música, sugerimos Bohumil Med (1996).

²⁷ Instrumento percussivo feito de metal à base de bronze, prata, cobre ou latão. Pode ser tocado com uma baqueta de madeira quando usado em um suporte ou segurando um em cada mão, colidindo um contra o outro e abrindo para que as vibrações soem.

daqueles espetáculos. Tal afirmação poderá ser comparada e validada a partir de Bolognesi (2003), que aponta a música como um elemento que dá caráter espetacular ao circo.

A música contribui para o desenvolvimento dos números circenses apresentados, dando rítmica, eficácia e sendo ela uma das habilidades necessárias para a potência cênica. Em toda cena do espetáculo circense há a presença da música e cada número terá o seu tipo de musicalidade. Cada música é pensada de acordo com sua exibição, podendo um número no trapézio iniciar com uma música de aventura e depois modificar para uma música mais tensa, a depender da modificação e do grau de dificuldade a ser executada. Como vimos anteriormente, os sons dos tambores conduziam os cavalos dos números hípicas de Astley. Ainda assim, é possível reafirmar em outros estudos de Bolognesi (2019), agora sobre o espetáculo dirigido pelo suboficial Phillip Astley no ano de 1786, que o cavaliariço compreendia a música como sendo importante para o espetáculo. Neste estudo há fortes indícios de que os cavalos obedeciam ao ritmo da música, eles dançavam minuetos na cena que compunha a primeira parte do seu espetáculo. Sobre isso Bolognesi (2019, p. 16) afirma:

O elemento essencial a conduzir tal montagem é a música, que assegura o ritmo dos números, variando entre lentos e rápidos. Daí a imprescindível presença da orquestra a ocupar um lugar de destaque no espaço arquitetônico, em conjugação entre palco e picadeiro.

A presença da orquestra se fará cada vez mais presente no circo, inclusive anos mais tarde logo após se expandir para outros continentes. Deste modo, a música executada por uma orquestra tornar-se-ia parte do espetáculo por um determinado período, todavia, podemos perceber que a música ganha raízes e se firma neste espaço como um elemento em sua configuração.

Outros circos irão seguir o mesmo modelo de Astley no tocante à atribuição musical no espetáculo, como é o caso do circo Americano²⁸ que, apesar de exibir números com muitos animais, tinha uma forte participação de bandas musicais, até mesmo bandas de palhaços, como poderemos notar na figura 1:

²⁸ Referente ao circo do continente Norte Americano.

Figura 1 – Ringling-Barnum clown band of the 1920



Fonte: Durant e Durant (1957, p. 156).

Era incrível como essas bandas tinham grande destaque no espetáculo circense ou no processo de chegada às cidades. Um bom exemplo da importância da participação das bandas nos circos americanos é o caso da companhia RINGLING BROS, que anunciava em cartaz (figura 2) sua quarta temporada no ano de 1882, e no anúncio a companhia enfatizava “[...] um concerto clássico e cômico”, prometendo novas músicas e grandes cantores em um espetáculo de duas horas de muita alegria (JOHN; DURANT, 1957).

Figura 2 – Cartaz *Fourth season, 1882*

FOURTH SEASON, 1882

RINGLING BROS.
CLASSIC AND COMIC CONCERT CO.

A REFINED AND HIGH-CLASS ENTERTAINMENT, CONTAINING
MANY OF THE MOST PROMINENT FEATURES OF
THE MUSICAL AND COMEDY WORLD

| | | |
|-------------------|-------------------|-----------|
| NEW FACES | NEW ACTS | NEW SONGS |
| NEW SAYINGS | NEW DANCES | |
| WONDERFUL DANCERS | GREAT SPECIALISTS | |
| NOTED COMEDIANS | FAMOUS SINGERS | |

TWO HOURS OF SOLID FUN
AN EVENING OF MELODY, MIRTH AND
MERRIMENT
REFINED SOCIETY COMEDIES
CLASSICAL ORCHESTRA
UNIFORMED MILITARY BAND

Doors open at 7 p. m. Performance begins at 8 p. m.
Popular prices of admission.

Grand Free Open-Air Concert and Parade every day at noon, and
every evening at seven o'clock.

Fonte: Durant e Durant (1957, p. 156)

Ainda podemos destacar que o show era muito conhecido por conta das suas grandes bandas que tinham inúmeros músicos e suas diferentes formas de chamar atenção, como é o caso da temporada de 1897, com a *Ringling mounted band*, uma banda montada a cavalo, como é possível notar na figura 3.

Figura 3 – Banda montada a cavalo – Ringling mounted band



Fonte: Durant e Durant (1957, p. 156)

Mas a música no circo não foi só mera ferramenta para acompanhamento dos números apresentados neste espaço, pois sua presença foi além do que se poderia imaginar. O circo sempre conseguiu ir além do que estava posto, fez e ainda hoje faz o inimaginável acontecer com todas as linguagens artísticas ali presentes. E com a música não foi nem tem sido diferente, tendo em vista que neste *lócus* ela foi motivo de emoção, riso e tensão, além de ser difundida através de variados ritmos e artistas brasileiros.

Segundo Benício (2018), os espetáculos de circo tinham o seu início com os tradicionais números do universo circense tendo em sua sequência um show musical que normalmente era executado por bandas e até mesmo duplas sertanejas, quando não a própria banda do circo, assim como os modelos Norte Americanos, que quando não tinham suas próprias bandas contratavam ou solicitavam a participação de bandas de música da cidade em que se encontravam. Outra forma de ver a música presente era nas vozes das crianças que saíam em cortejo junto ao palhaço respondendo às suas chulas. “O alegre som dos instrumentos juntava-

se à animação dos artistas e do povo, e tudo era festa e ansiedade” (BARTHOLO, 1999, p. 22). As bandas tocavam nos coretos e em seguida saíam tocando pelas ruas em direção à localização do circo com o povo acompanhando. Na chegada do circo continuavam tocando dobrados, gênero musical de origem militar de compasso binário normalmente executado por filarmônicas. Quem tem uma filarmônica na cidade muito provavelmente já ouviu um dobrado.

Antes do espetáculo era necessário anunciar a chegada do circo o que, muitas vezes, também ficava a cargo do palhaço, que saía às ruas das cidades cantando as suas famosas chulas, junto às crianças:

Ô raio, ô sol,
Suspende a lua,
Olha o palhaço
No meio da rua...

Esta canção é uma das mais famosas e repetidas por inúmeros palhaços do Brasil e podemos encontrá-la em várias versões. Normalmente, o trecho acima funciona como uma espécie de mote ao qual o palhaço sempre retorna após acrescentar ou até mesmo criar um verso. Além disso, geralmente a cantiga requer que as crianças que acompanham o palhaço pelas ruas respondam tanto o mote quanto as perguntas feitas pelo palhaço no ritmo da canção:

Palhaço: Hoje tem espetáculo?
Crianças: Tem, sim sinhô
Palhaço: Hoje tem palhaçada?
Crianças: Tem, sim sinhô
Palhaço: Hoje tem marmelada?
Crianças: Tem, sim sinhô
Palhaço: E o palhaço na linha?
Crianças: É ladrão de galinha
Palhaço: E o palhaço o que é?
Crianças: É ladrão de muié
Palhaço: Eu vou ali e volto já
Crianças: Vou chupar maracujá
Palhaço: Eu vou ali e volto cedo
Crianças: Vou chupar limão azedo.

São inúmeros os versos e versões desta cantiga que se tornaram popularmente conhecidos como chulas de palhaços. As chulas eram e ainda são conduzidas pela voz do palhaço que arrastava a criançada para o final do cortejo a fim de ganhar uma cruz de cinza no corpo e, segundo Silva (2007), esse tipo de palhaço é conhecido como palhaço-cartaz. A marcação funcionava como entrada gratuita para a noite do espetáculo, de modo que as crianças iam para as suas casas se arrumar com o maior cuidado para não perder a marcação e garantir

a sua entrada. Além disso, podemos observar uma espécie de marketing do circo empregado pelo palhaço, uma vez que a criança iria querer assistir ao espetáculo e seus pais e suas mães, conseqüentemente, teriam que acompanhar o menor, sendo estes os pagantes.

Como já percebemos, a presença da música é muito forte quando nos referimos aos circos e ela aparecerá também nas vozes de músicos que buscam pela visibilidade de seus trabalhos, inclusive por artistas que se consagraram mais tarde. Silva (2018, p. 136) aponta para vários músicos que estiveram difundindo ritmos e música popular brasileira nos circos, a exemplo de: “Mário Pinheiro, Candete, Bahiano, Santos, Serrano, Caetano, Irineu de Almeida, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Paulino Sacramento, dentre outros”. Para os palhaços a música foi um grande ganho, pois potencializou a cena de muitos que a utilizaram como ferramenta de comicidade, além de gravar discos e fazer sucesso.

2.3 O TIMBRE DO PICADEIRO

O espetáculo circense foi um importantíssimo veículo difusor das artes no Brasil e a música popular brasileira aproveitou a expansividade e a expressividade que o circo sempre teve. Silva (2007) afirma que o circo foi grande potência de público durante todo o século XIX e meados do XX. Durante este período o circo foi o principal meio que divulgava a música em outros espaços geográficos do nosso país, principalmente nos interiores. Neste sentido, a música negra que se constituía no Brasil estava inserida e sendo ali difundida, no picadeiro, tocada e cantada pelos mais diversos artistas daquela época. A modinha, o lundu, o maxixe e o samba são alguns dos gêneros que se espalharam nas vozes de muitos artistas. Com base na história da música popular brasileira podemos observar que tais gêneros tiveram suas origens a partir do povo negro, quando não influência direta, na qual há uma mistura entre música negra, indígena, dos povos ameríndios e brancos (ANDRADE, 2015). Entretanto, são nítidas e perceptíveis aos ouvidos as sonoridades criadas pelos negros da diáspora africana, que repercutem e ecoam até hoje.

Neste tópico abordaremos a influência da musicalidade negra e sua presença nos picadeiros do Brasil, tentando enfatizar os estilos musicais presentes, bem como os artistas que se consagraram musicalmente e que tiveram forte influência na música popular brasileira. O estudo aqui apresentado fundamentará a questão étnico-racial visando reafirmar e enfatizar a influência dos sons dos negros no Brasil, ou melhor, pautaremos neste momento a ideia de Santos (2020), que propõe uma visão na qual enxerguemos as cores destes sons, como já citado anteriormente e, neste caso, buscaremos enxergar no picadeiro, reafirmando tais timbres que

dizem respeito a um território e uma identidade étnica, dando a devida credibilidade que nos foi tomada ou que pelo menos não é vista como música de povos negros, sendo emancipada apenas quando feita por brancos.

O timbre talvez seja o elemento fundamental para esse processo de identificação/identidade musical, pois é por meio dele que conseguimos e podemos identificar qual instrumento está sendo tocado, ou seja, identificar a origem sonora. É pelo timbre que conseguimos diferenciar se o som está sendo ecoado em um atabaque ou em um bongô, ou melhor, diminuindo ainda mais a distância que o timbre nos proporciona na reflexão de identificação sonora. Pego como exemplo os três atabaques usados no candomblé: o Rum, o Rupi e o Lé.

Os três, apesar de serem feitos com o mesmo material, têm suas estruturas físicas diferentes, o que causa diferenças timbrísticas, pois cada um ecoará sonoridades em alturas com diferentes timbres. Gosto de pensar o timbre enquanto cor, que podemos utilizá-lo em diversificadas tonalidades, assim, o vejo aqui não apenas enquanto elemento de propriedade sonora, mas como uma ampla possibilidade de cores em uma paleta que pode ser monocromática ou policromática. Isto posto, um timbre no picadeiro me leva a refletir, encontrar e realçar essa cor em nosso circo.

Desta forma, cabe aqui pautar o que compreendo como música negra, realçar ou negritar esta história musical e sua cor sonora que, a meu ver, ainda é pouco vista em outros espaços, quiçá em nosso circo brasileiro. Além disso, vejo esta cor sonora muito presente em nossa MPB e vamos perceber, através do que nos mostra Pinto (2001), de forma analítica, que mesmo diante das questões hipotéticas das diversidades culturais, na música é possível perceber que não há uma fusão total de seus elementos culturais, ou seja, uma mistura que seja capaz de dissolver marcas estruturais de origem e estilos. Neste sentido, amplio minha visão sobre o que pontuo como música negra e de que forma a vejo no picadeiro, carregando fortíssimos traços dessa ancestralidade.

Letieres Leite²⁹ foi um grande músico, arranjador e saxofonista, maestro da Orkestra Rumpilezz e criador do projeto Rumpilezzinho. O maestro pesquisador tem seu processo pautado exclusivamente na música de matriz africana e conseguiu traduzir para muitos músicos a percepção musical afro-brasileira de forma precisa, além de apresentá-la em sua prática por

²⁹ Letieres dos Santos Leite, nascido em 8 de dezembro de 1959, na cidade de Salvador, Bahia. Faleceu em 27 de outubro de 2021 em sua cidade natal. Segundo o G1 Bahia (2022), o laudo da morte do maestro, se deu por “[...] insuficiência respiratória em decorrência da COVID-19”. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/10/28/maestro-letieres-leite-morreu-por-insuficiencia-respiratoria-em-decorrencia-da-covid-19.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2022.

meio do sistema que denomina de sistema de clave – a menor proporção rítmica dentro de um determinado ritmo, nesse caso os ritmos afro-brasileiros.

A Orkestra Rumpilezz, além dos instrumentos de percussão que são trabalhados por cinco músicos e outros quinze entre os instrumentos de sopro, é o principal meio a partir do qual o músico propõe e desenvolve seus arranjos. Já a Rumpilezzinho, trata-se de um laboratório musical de jovens que visa trabalhar no viés da busca por uma conexão com a mesma musicalidade.

Trago este ilustre músico por se tratar de um dos grandes intelectuais da música popular brasileira que ousou pautar as questões musicais afro-brasileiras de forma singular, proporcionando-nos uma vasta compreensão a partir de suas experiências e pesquisas enquanto músico/pesquisador.

O conceito clave, a menor proporção rítmica, foi relatada muitas vezes por Letieres em diversas entrevistas (LEITE, 2014, 2017, 2020), e em cada uma que pude acompanhar consegui perceber a importância de se propor a estar nesse lugar que busca cada vez mais se conectar com as nossas ancestralidades. A partir disso, já é possível notar a importância do trabalho do maestro, que também já vem sendo ampliada em textos acadêmicos visando discutir a abordagem proposta pelo músico.

Poderemos perceber uma boa cipoada do Maestro Letieres quando ele pauta a Bossa Nova nesta empreitada. Ele coloca que a Bossa é percebida como “[...] uma música praticamente branca” (LEITE, 2020) e justifica que isto se dá pelo fato desta estar inserida em um contexto de uma classe social média alta, porém, este fato não anula a estrutura rítmica que é encontrada na música afro-brasileira.

O maestro Letieres Leite (2020) enfatiza:

O João Gilberto ele não desloca, a bel prazer, a melodia pra lá e pra cá, ele desloca onde este sistema diz onde ele deve deslocar. Isso não tira a genialidade dele, pelo contrário, reafirma a genialidade dele como sendo uma pessoa que reconhece esse sistema. Esse sistema está invisível, ele não está tocando, não está no violão dele, não está na voz dele, mas é um sistema rítmico que organiza aquela música e que é da cultura das matrizes africanas e que forjou ritmicamente a bossa nova, não tem saída.

Além disso, ele coloca que é possível reconhecer um deslocamento que é feito na música Garota de Ipanema, de Tom Jobim, que é oriundo de um DNA rítmico do recôncavo baiano, trazendo mais uma vez à tona a apropriação do sistema musical negro. Em sua entrevista, o maestro deixa nítido que todo o processo de embranquecimento da música negra faz parte da

estrutura racista, que coloca a cultura negra fora de percepções de que tenha uma estrutura organizacional e científica. E afirma com afinco: “[...] toda música popular oriunda da diáspora tem rigor”.

Em se tratando de Bossa Nova e racismo estrutural, veremos como este gênero é conduzido pela indústria fonográfica que maquia o processo e deixa à míngua a história de alguns grandes gestores do gênero musical. Me refiro a Johnny Alf, cantor e compositor que, segundo Pereira (2020), no site Jaz Mansion, é visto pelos outros integrantes da Bossa como inspiração e “[...] considerado um dos mestres do ritmo” (PEREIRA, 2020). Não há como não ficar intrigado com o fato de um artista tão genial não aparecer tanto quanto os outros, que carregam de forma ímpar o nome de criadores da bossa nova.

As publicações encontradas sobre Alf nos mostram nitidamente que haveria um outro fato que invisibilizava seus processos e que estaria relacionado à discriminação sexual, pois, para além de ser negro, tinha a questão de Johnny Alf ser homossexual. A contextualização do medo branco, elaborado por Joice Berth (2020), nos leva à compreensão do caso: ela coloca de forma pontual que não se trata de questões técnicas de execução do gênero, que são perfeitamente expressas tanto por Tom Jobim como por João Gilberto, mas de como este maravilhoso gênero musical chegava aos olhos das pessoas, principalmente no exterior. Neste sentido, a autora afirma, e já trouxemos vários outros exemplos, como o branco se apropria da cultura do negro pelo fatídico medo de perceber a autonomia destas pessoas negras, como é o caso de Johnny, que não vendia a sua liberdade musical.

Observamos, ainda, que Johnny não é um caso isolado, destacando-se também Alaíde Costa, mulher negra musicista que já trabalhava profissionalmente desde os anos 50. Segundo Cruz (VEJA, 2022), a cantora teve sua carreira desvinculada do processo que fundou a Bossa Nova, ainda que ela tenha sido convidada por João Gilberto e tenha participado de reuniões com outros artistas. Mesmo assim, seu nome nunca foi atrelado ao ocorrido histórico de forma merecida, sendo colocada em plano secundário.

Estas informações servem para que compreendamos cada vez mais como se dá o processo racista dentro da música popular brasileira, que está enviesada sob o objetivo do apagamento e do embranquecimento da cultura negra, assim, a partir de Abdias Nascimento (2016) vamos compreender este processo como sendo parte estratégica para o genocídio do negro.

Retornando ao processo relatado a partir dos estudos de Letieres Leite (2020), a música negra não deixa de manter uma complexidade, principalmente para aqueles que são leigos musicalmente, pois trata-se de um processo epistemológico no que tange às discussões musicais

de matrizes africanas. Com isto, acreditamos que o estudo apontado nos coloca à margem de compreensões em torno do que queremos pautar como música negra. Portanto, música negra é um universo de possibilidades sonoras cujas vivências e experiências estão imersas juntas em um processo sonoro/musical que ainda carrega as peculiaridades territoriais culturais. Vejo ainda como música negra a produção de sujeitos de cor de pele negra que buscam uma conexão com todo esse universo de possibilidades, onde praticam e transcendem o espiritual e o corpóreo. Assim, também enxergo estes processos tal qual o que nos diz Pinto (2001, p. 90):

Toda produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, interrelações múltiplas, aconteçam elas diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio "texto" musical, e mesmo entre musicalidades e visões de mundo. Esta multiplicidade de seu vocabulário vai exigir que se examine diferentes particularidades de estruturas formadoras da música.

No que diz respeito ao assunto, o historiador da música popular brasileira José Ramos Tinhorão (1988), em seu livro intitulado *Os sons dos negros no Brasil cantos-danças-folguedos: origens*, traz uma importante reflexão acerca do que conhecemos por apropriação cultural por parte do branco que participava dos batuques produzidos pelos negros no século XVIII. O autor enfatiza que:

[...] brancos e mulatos entraram a frequentar com assiduidade, no Brasil, os batuques de negros, já em processo de transformação na África, por influência do colonizador, o quadro que se oferecia era o da existência de uma cultura pronta para a mudança, entre o afastamento cada vez maior dos próprios crioulos de seus modelos institucionais africanos. (TINHORÃO, 1988, p. 50-51)

Deste ponto de vista, podemos perceber que o processo de deslegitimação da cultura africana em nosso país se dá através de um processo histórico baseado no projeto de embranquecimento do povo e sua cultura. Os brancos nunca tiveram nenhum problema de se apossarem de elementos de tal cultura, extraindo partes e incorporando a outras formas (TINHORÃO, 1998).

Para adentrarmos nas questões musicais do negro, antes de chegarmos à contemporaneidade será necessário que primeiro delimitemos a pesquisa por um determinado período, que será entre o início do século XIX e meados do século XX, pois foi o momento em que tivemos uma grande ascensão da música no picadeiro do Brasil, especialmente pelos

palhaços. Vimos que neste período o circo foi um grande expoente da música popular brasileira, levando a música para os mais distintos interiores do Brasil.

Segundo Tinhorão (2013, p. 166):

No caso brasileiro, e na maior parte que interessa mais diretamente à música popular, o circo revelaria durante quase um século a importância de veiculador das formas de teatro musicado das cidades, com suas bandas e seus números de *show*, ficando reservada especialmente à figura do palhaço – ao lado de sua função cômica específica – a equivalente dos cançonetistas de teatro e, mais tarde, dos cantores de auditório das rádios.

Sendo o circo um veículo da música popular brasileira, que música e artistas este veículo carregava? Como podemos perceber anteriormente, o circo é um espaço de tradições e de um forte conhecimento que é passado oralmente dentro das famílias, dos mais velhos para os mais novos. Tais conhecimentos também são reproduzidos em outras localidades, podendo sempre que necessário retomar ao berço do circo, a França, mas muitas vezes não precisamos ir tão longe, pois aqui na própria América Latina isso também acontece.

Sabemos que muitas das bandas que acompanhavam os circos eram bandas de estilos militares, que tocavam dobrados, valsas e que poderiam acompanhar os espetáculos circenses. No que diz respeito às bandas de música militar, Costa (2011) destaca que se tratava de frutos de uma tradição do tempo colonial no Brasil, uma vez que essas bandas trabalharam com diversos gêneros, entre eles: polca mazurca, quadrilha e o maxixe, destacando o fato de elas terem sua importância reconhecida perante a sociedade brasileira, já que contribuíram para um aprendizado musical e revelaram diversos músicos (COSTA, 2011). Fato importante ao qual devemos nos ater é que nessas bandas havia um caráter especial que dava aos integrantes do conjunto não só apenas status de músicos, mas também de militares, o que, conseqüentemente, permitia que usufríssem de determinados privilégios.

Muitos desses músicos poderiam desfrutar de gozos, além de viver através de suas habilidades musicais, pois as bandas musicais, como é o caso da Primeira Linha e Guarda Nacional, excediam suas funções enquanto banda (TINHORÃO, 2010). Podemos ressaltar que alguns destes artistas músicos negros emergiam dentro dos processos militares, além de suas habilidades, pelo fato de encontrarem nesses espaços sua fonte de renda, um lugar de respeito e até mesmo de segurança perante o contexto social.

Como aqui buscamos uma identidade musical negra, vamos perceber essa presença desde as bandas militares, através de músicos negros inseridos no contexto musical, em articulação com a chegada dos circos nas cidades. Podemos traçar uma reflexão acerca da

reprodução musical feita pelo sujeito negro, cabendo ressaltar suas vivências e experiências não apenas contemporâneas, mas por carregar traços de sua ancestralidade. Pelo que podemos notar, as bandas militares, apesar de carregarem um ritmo marcado e *quadrado*, não excluem o fato de terem recebido contribuições da musicalidade negra em seu processo de formação.

Como podemos observar, na bibliografia musical ocidental há uma série de divergências quanto à definição do que seja música negra, pois vale ressaltar que tal bibliografia é colonialista e estrutural de modo que não consegue e nem pretende definir o conceito de forma contundente, até porque a música de tradição negra não se prende a uma sistematização. Por exemplo, ao nos debruçarmos sobre a história da música popular brasileira, teremos certa dificuldade para firmar uma raiz central na musicalidade do povo brasileiro, pois a bibliografia nos mostra que o país passou por uma grande mistura entre povos indígenas, africanos, portugueses e outros que por aqui estiveram no período colonial, deixando também as suas marcas, e foi a partir daí “[...] que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional” (ANDRADE, 2015, p. 156).

Independente da mistura, poderemos extrair e observar as peculiaridades das sonoridades que estão presentes na música brasileira e, assim, vislumbraremos como são fortes os traços destas sonoridades muito presentes até os dias de hoje. Observar-se-á aqui que haverá fortes traços de cada cultura, entretanto, focaremos em destacar as sonoridades do povo negro. Assim, dentro da bibliografia tradicional tentarei, também, conduzir o discurso ao ponto central de interesse desta pesquisa, visto que:

O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos, principalmente danças cariocas e números de congos e maracatus, em que aparecem palavras africanas. Do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente, que nem o ganzá, puíta ou cuíca e o tabaque ou atabaque. (ANDRADE, 2015, p. 164)

O que queremos de fato mostrar é que a música popular brasileira não seria a mesma se não fossem os sons reproduzidos pelos negros, pois o conhecimento e as contribuições deste povo são inquestionáveis nos mais diversos âmbitos. Notamos que, muitas vezes, as referências negras, principalmente na música, são despercebidas por quem escuta essas musicalidades espalhadas em vários gêneros. Acredito que o motivo desta não percepção está associada a uma ligeira sacada de grupos de pessoas *brancas* que detêm um conhecimento musical eurocêntrico

e percebem na musicalidade negra uma potência sonora. Desta forma, eles organizam estas sonoridades dentro de um critério que acreditam ser *harmônico* e aquela produção de matriz negra, após ser reorganizada conforme seus parâmetros, passa a ser vista como sua produção. Neste sentido, comungamos com as colocações de William (2020), que nos afirma que há um baixo índice de representatividade de grupos minoritários, sustentados pela indústria racista, que não dá oportunidade a estas minorias. Portanto, o que de fato nos distancia da compreensão das sonoridades negras está justamente na estratégia de dominação que acaba por destruir e/ou esvaziar tais conhecimentos de um povo.

Para pensarmos e conseguirmos perceber a musicalidade negra, Pinto (2001, p. 5) nos conduz a uma reflexão que nos indica que “[...] as nuances do fazer musical afro-brasileiro diferem deste modo ocidental, que não serve para explicar formas e estruturas musicais afro-brasileiras”. Entretanto, para que possamos identificá-las com tais musicalidades por meio de uma “estrutura sonora” devemos aguçá-las de modo preciso por meio da percepção audível já existente nos próprios músicos e de ordenamento temporal, como aponta o autor.

A produção musical não se limitou e encontrou no circo um lugar para se mostrar para aqueles que não tinham acesso e com isto surgiram os mais variados sucessos da música popular produzida entre os séculos XIX e XX, que foram um marco na história do circo brasileiro e sua produção musical. O documentário *Música no Circo - Que rufem os tambores!!!* (2016), da pesquisadora, circense e musicista Livia Mattos traz narrativas de circenses bastante peculiares, mostrando uma grande conotação e a presença da música como parte do espetáculo, além de afirmar o que já dissemos anteriormente: a presença de grandes artistas difundindo sua música, como Castinha & Inhani, uma dupla sertaneja que fez muito sucesso cantando canções como *Índia* e *Colcha de retalho*. Outro grande nome que pisou no picadeiro foi o pernambucano da cidade de Exu, o rei do baião Luiz Gonzaga, que se apresentou no Circo Guarany.

No documentário podemos notar a importância da música dentro deste espaço e a preocupação de formar músicos com alguns membros da própria família, de modo que uns ensinavam aos outros e assim se formavam as bandas do circo. Quando ocorria de o circo não ter a sua própria banda, contratava-se bandas locais para compor o espetáculo, sendo a primeira parte deste feita pelo circo e a segunda pelo show dos artistas no picadeiro circense.

No picadeiro foram ouvidos os maiores sucessos da era do rádio e composições que marcaram o Brasil, gêneros como: samba, baião, sertanejo, dentre outros que surgiram após as variações dos ritmos dos batuques, da modinha e do lundu. Assim, compreendemos e acreditamos que a nossa música popular brasileira carrega fortemente as bases sonoras dos negros que por aqui estiveram e permanecem. As misturas e as transformações no decorrer do

processo não deslegitimam a cultura do negro fortemente presente no processo construtivo da música popular brasileira, que se mostra muito presente nos picadeiros do Brasil.

Antes de finalizarmos este tópico é necessário, ainda, trazer, nem que seja de forma breve, uma reflexão em torno do batuque³⁰, termo este que Santos (2020) nos faz observar a música a partir de uma outra perspectiva. Questões apontadas pelo autor nos movem a perceber como estamos viesados e totalmente propensos às formas e a um imaginário já posto pela estética do que consideramos um padrão de musicalidade, que é estrutural e colonial.

A partir disso passamos a ter uma visão musical estereotipada. Quando o autor propõe pensarmos o que é batuque, ele nos dá um panorama de como este pensamento nos chega:

Acredito que imagens de pessoas negras, sons de atabaques, palmas, tambor, festas, fogueira etc., devem ter chegado ao seu imaginário enquanto vias de correlação com este termo. Com esta mesma certeza, acredito que imagens simbólicas de um Jesus Cristo branco, sons de piano e violinos não devem ter surgido no seu consciente. Ou seja, o termo batuque, em nossa contemporaneidade, denota o estabelecimento concreto e imaginário de mundos sonoros, raciais e socioeconômicos completamente distintos, onde a experiência do sentir, através da reflexão de uma palavra, se materializa no estado corporal de conforto ou inquietação. (SANTOS, 2020, p. 55)

Para mim, tal referencial do autor aparece como ponto chave, que me coloca na reflexão sobre a sociedade em que vivemos, bem como a formação que estamos tendo dentro das universidades que se encontram, ainda, colonizadas em seus conceitos, que definem o pré-conceito. Sobre o questionamento do autor: “[...] o que é batuque, para você? Qual o lugar de poder e de saber que este dispositivo ocupa no seu imaginário?” (SANTOS, 2020, p. 55) respondo que não sei bem ao certo, mas me instiga cada vez mais a mergulhar no universo desta cor sonora que ainda tem muito a nos mostrar. Que o batuque seja o ecoar rítmico de vibrações sonoras que sintonizem o meu ser em minha jornada enquanto ser humano que busca a conexão ancestral.

Dito isto, partimos para o próximo capítulo, onde abordaremos a figura do palhaço no circo e como este se forma durante o processo de configuração do circo moderno. Vamos notar que no próprio picadeiro de Astley os palhaços usufruíam da música para satirizar os artistas que ali se apresentavam.

Focaremos nos palhaços músicos que no Brasil foram um fenômeno – os palhaços cantores que, segundo Tinhorão (2014), foram os primeiros cantores a gravar discos no Brasil,

³⁰ O termo batuque pode ser mais bem aprofundado a partir de Marco Santos Santos (2020), em sua tese de doutorado – *Perspectivas Etnomusicológicas sobre Batuque: Racialização Sonora e Ressignificações em Diáspora*.

tendo em seu repertório os mais diversificados tipos de músicas, principalmente de características cômicas com duplo sentido, bem como as teatralizadas que caíam no gosto do público. Ademais, traremos também a figura de Maria Alves dos Reis, a mulher que interpretou um palhaço e que utilizou a música no picadeiro do *Circo Guarany*.

3 ESQUETE – O PALHAÇO NO CIRCO O QUE É?

Falar do palhaço requer, antes disto, que façamos um apanhado histórico de sua existência, pois se sabe que bem antes dos circos ele já existia. É inegável que a sua imagem nos remete diretamente a este espaço, o circo, porém, os palhaços já estavam inseridos em outras culturas, como é o caso dos primeiros cômicos que aqui podemos reconhecê-los como palhaços de suas épocas, nomeados como: “Bobo, Bufão, Truão, Jogral, Clown, Excêntricos, Augusto, Tony” (CASTRO, 2005, p. 11). Ainda para a autora, o que dificulta na hora de estudar a origem destes seres é justamente essa quantidade de nomes que podemos encontrar a seu respeito tanto em espaços como em períodos diferentes. Mas, o que conseguimos perceber é que sejam eles de qual for o continente ou lado do mundo, todos tiveram a comicidade como uma característica que os aproxima uns dos outros, independente do período e do lugar.

A peculiaridade de cada termo diz respeito a um aprofundamento importantíssimo que aponta para a singularidade de cada um, contudo, para este momento buscarei me aprofundar no palhaço circense traçando uma linha de como se dá a sua chegada no circo e a sua sucessão até os dias atuais. Isto nos dará subsídios suficientes para falar de sua formação, de suas funções e de suas habilidades dentro deste espaço/local/tempo. Dito isto, é interessante que também façamos um apanhado sobre a historiografia circense para que assim possamos vislumbrar em que contexto o palhaço se insere neste lugar.

Ao estudar a história dos palhaços, podemos perceber que estes seres têm rastros e receberam muitas influências dos cômicos passados. Por existirem em outras culturas e há muito tempo, acabam, por consequência, trazendo suas influências de linguagens da cena. Quando penso nos palhaços/cômicos de outros períodos me vêm as seguintes questões: quais as principais influências destas figuras? O que nos leva a associá-los aos palhaços atuais? Eram palhaços mesmo? O que se modifica em cada contexto?

Talvez não encontremos uma resposta exata para as questões acima, afinal, não existe uma verdade absoluta. Portanto, trarei aqui alguns pontos de vista que nos façam ter uma ideia ou ampliar o conhecimento sobre o assunto e nos deem embasamento para compreensão do objeto pesquisado: os palhaços músicos.

Esta relação está sendo vista do ponto em que olhamos o palhaço como um cômico, aquele que faz rir. Não quero aqui cair na ideia de definição desta figura, mas, enquanto palhaço, também deixo minha compreensão a respeito do que acredito que este ser é. O palhaço é um cômico, aquele que brinca com o ridículo, em especial o seu próprio ridículo. Podem usar da

ingenuidade como também da esperteza para conseguir o que querem. E o que querem em relação a quem os vê é o riso.

Ao perguntar o que o palhaço é, poderemos obter diferentes respostas, sendo elas diretas, indiretas, complexas ou subjetivas. Em um aprofundamento histórico observaremos que em cada período e local ele, o palhaço, mantém-se com uma característica fundamental para o seu conhecimento: a comicidade. A historiadora Castro (2005) o define como uma figura puramente cômica e ressalta que ele não é um ser exclusivo do circo.

Um breve percurso histórico sobre o palhaço é mais que necessário para a compreensão do que ele é. Sem querer aqui colocar em trincheiras ou dar uma definição do que essa figura é, por vezes acabamos querendo encontrar uma resposta direta em determinadas questões que muitas vezes fogem do nosso alcance, pois, não é para tudo que teremos uma resposta exata, neste caso, o palhaço, por exemplo, será bastante relativo. Por isso, acredito ser muito difícil ou um tanto arriscado querer dar uma definição para este ser que é o palhaço. Penso que a sua definição é muito ampla e dependerá de diversos fatores para compreendê-lo, tais como período, cultura e local. Portanto, diferente de defini-lo, é mais interessante aqui compreender o seu desenvolvimento em alguns espaços até chegarmos aos tipos de palhaços que conhecemos hoje, em especial os palhaços de picadeiros que se desenvolveram a partir do circo moderno. Porém, não nos debruçaremos de forma aprofundada por acreditar que já existam bibliografias que abordem tal temática com mais afinco, que não é nosso objetivo aqui.

O que propomos são algumas observações sobre a presença do palhaço em alguns espaços como as feiras e, posteriormente, no circo moderno, que é o nosso foco, mas, notando também alguns aspectos e características que possivelmente prevalecem até os dias atuais, principalmente observando aqueles palhaços que utilizavam a música como ferramenta de cena. Desta forma, para compreendê-lo neste espaço, acaba sendo indispensável a noção mínima do que é o circo, pois este espaço concretizou-se como um lugar que nos direciona à ideia, à configuração e às habilidades do palhaço. Ao final, trataremos dos dois palhaços negros e músicos que fizeram muito sucesso tanto nos circos como no universo musical brasileiro: Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves. Neste sentido, visaremos, a partir destes, explicar sobre o que é o palhaço músico e como este se desenvolve em suas cenas e como traz a música para o picadeiro.

Assim, faremos este mergulho iniciando pela noção do que foi o circo antigo, pois teremos subsídios para compreender suas diferenças e aproximações em relação ao circo moderno. Depois, no circo moderno compreenderemos a sua configuração como espetáculo e

observaremos como os palhaços chegam neste espaço onde trataremos de apresentar seus tipos e suas habilidades.

Como já dito, é importante ressaltar que o circo moderno é o nosso principal foco para esta pesquisa, porém, nos cabe aqui, mesmo que genericamente, falar um pouco do outro, o Circo Antigo, para que o leitor possa compreender as aproximações e distanciamentos de ambos, uma vez que seus objetivos são distintos em determinados momentos, assim, acaba sendo impreterível o conhecimento destes.

Perceberemos, mais adiante, que no circo moderno os palhaços passam a usufruir de habilidades peculiares para contracenar e desenvolver a sua comicidade. As feiras europeias irão exercer um papel fundamental para formação do circo moderno, não diretamente, mas podemos dizer que as apresentações que ali aconteciam passavam a ter o circo como um novo local onde os artistas poderiam exhibir suas habilidades. Na configuração do circo moderno de Philip Astley, iremos perceber que haverá uma série de mudanças e construções no espetáculo de modo que o que era apenas um número hípico passa a ter outras modalidades de entretenimento, uma jogada totalmente empreendedora para aquele período. Nesse movimento, passam a fazer parte da configuração do circo os palhaços bem como os seus tipos.

3.1 DO CIRCO ANTIGO AO MODERNO

Se nos remetermos às primeiras experiências de um espetáculo circense, observaremos que “[...] la vraie définition serait plutôt: un spectacle d'exaltation de la force, de l'adresse, de l'énergie humaine, où les acteurs sont entourés de toutes parts par les spectateurs”³¹ (THETARD, 1978, p. 17). Este modelo de circo é o que conhecemos por circo antigo que, em sua prática, de certo modo, apresenta características semelhantes ao circo moderno que, por sua vez, também traz divergências em seus objetivos.

Historicamente o circo que conhecemos passou por diversas modificações até tornar-se o que é hoje. Ainda assim, podemos afirmar que este espaço continua seu processo de modificações, sempre se reinventando. O primeiro, o Circo Antigo, tem como referência dois importantes espaços que caracterizam algumas manifestações circenses. O *Circus Maximus*, por exemplo, segundo Benício (2018), era um dos mais conhecidos circos de Roma e tinha capacidade para mais de 180.000 pessoas, e após algumas reformas em outros momentos, teria

³¹ A verdadeira definição seria antes: um espetáculo de exaltação de força, de habilidade, de energia humana, onde os atores são cercados por todos os lados pelos espectadores (Tradução nossa).

sido ampliado para capacidade de 250.000 lugares. Uma noção de como era a estrutura do *Circus Maximus*, também é citada nos livros que traçam a história de Roma, vejamos:

O circo era um vasto recinto de forma retangular, fechado em uma extremidade por uma muralha reta e, em outra, por uma curva semicircular. Ao longo da muralha reta encontrava-se as estribarias (caceres) situadas de ambos os lados da porta central por onde entrava o préstito (porta pompae). (GIORDANI, 1968, p. 219)

O referido circo foi o mais celebre de Roma, “Situado numa elevação sobre declive natural entre o Aventino e o Paulatino, um vale de aproximadamente seiscentos metros de comprimento e cento e cinquenta metros de largura” (BENÍCIO, 2018, p. 34). A autora destaca que havia outros circos em Roma, como o *Circus Flamínius* e o *Circo de Nero*, sendo este segundo construído por ordem de Calígula, no Vaticano, e seu obelisco central ainda hoje orna a praça de São Pedro. Os anfiteatros também eram espaços que desenvolviam atividades circenses e dentre eles podemos destacar o *Coliseu*, que “[...] media 48,50 metros de altura, 524 metros de perímetro e abrigava cerca de cinquenta mil espectadores” (HACQUARD, 1963 *apud* GIORDANI, 1968, p. 220). Embora fosse um dos mais famosos, este não chegou a ser o maior:

Quando Tito inaugurou o Coliseu, proclamou que este deveria ser chamado de “o maior anfiteatro do mundo”. No entanto ele tinha três vezes menos lugares que o Circo Máximo e seus 180 mil lugares em uma arena de 620 metros de comprimento por 187 metros de largura, e altura de 30 metros, dentro de um edifício de três andares, com pórticos e colunas na base de sustentação. (BENÍCIO, 2018, p. 37)

Apesar de termos fortes referências das atividades circenses na cidade de Roma, Bolognesi (2003) traz o argumento de que o circo tem suas raízes firmadas no hipódromo e nas Olimpíadas da Grécia antiga: “No primeiro, porque os conquistadores gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados”. Outras proezas também eram exibidas para que servissem como prova de coragem dos chefes dos exércitos. Já as Olimpíadas, “[...] expunham os atletas em disputas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas” (BOLOGNESI, 2003, p. 24).

Ainda neste sentido, o autor supracitado envolve os jogos romanos nesta empreitada, contextualizando-os a partir de Peirre Grimal (1965 *apud* BOLOGNESI, 2003) e enfatizando o fato de que os jogos em Roma eram atos religiosos para reconciliação com seus deuses. Assim como nos jogos romanos, a exibição dos gladiadores nos anfiteatros era a que mais fascinava o público que tinha uma grande participação entre os que disputavam esses jogos, incentivando

os seus preferidos num ato de bravura, superação de limites e forças. O espetáculo tinha uma grande repercussão em toda cidade, que gerava apostas e uma grande propagação do evento. Após uma grande aceitação popular, vendo que isto poderia engrandecer a sua autoimagem, politicamente falando, o imperador assume e incentiva a organização de tais lutas (BOLOGNESI, 2003). Ainda para o referido autor,

De qualquer forma, o vínculo estreito entre os jogos romanos, a religião e o Estado deve ser aqui acentuado, uma vez que parece ser elemento definidor dos limites que se impõem à história do circo moderno, que o distancia do divertimento de massas de Roma, das Olimpíadas e do hipódromo da Grécia. Os divertimentos e jogos públicos eram a grande política pública do Estado romano. [...] Os jogos – no anfiteatro, no estádio e no circo – não deixavam de ser a celebração das vitórias, aliados ao culto aos deuses. (BOLOGNESI, 2003, p. 28)

Desta forma, podemos afirmar que o circo antigo foi fundamentado para além das atividades que denominamos como circenses, encontradas nos jogos de circo, que “[...] eram de várias espécies: corridas de cavalos com carros, combate de gladiadores e de animais e espetáculo acrobático” (BENÍCIO, 2018, p. 34), pois o circo antigo tem uma forte influência da religião e da política. Em nota, Bolognesi (2003, p. 27) destaca que “Os jogos romanos se estruturam como uma deliberada política pública de divertimento de massa, minuciosamente estudada por Carl Weber (1986).”

Com o passar do tempo, por volta do século V, quando há a queda do império romano, teremos novas mudanças no que diz respeito às atividades desenvolvidas nos circos e anfiteatros. Sob o triunfo do cristianismo tais jogos vão desaparecendo e o *Circus Maximus* e o próprio Coliseu passam a ser apenas ruínas (BENÍCIO, 2018). Entretanto, algumas das atividades circenses que existiam naqueles circos se perpetuaram ao longo do tempo na Idade Média e continuaram a ser exibidas por grupos de artistas populares, como os saltimbancos, por exemplo.

Neste período da Idade Média, poderemos perceber uma série de mudanças nas atividades circenses que se alastraram por outros espaços que não propriamente um anfiteatro ou uma casa de espetáculo *formal* assim como os espaços que abordamos anteriormente. Deste modo, os artistas passam a ter outros locais para exibirem seus números circenses, como as próprias feiras e até mesmo ruas e vilarejos ganhando, portanto, um novo formato para as apresentações. Assim, podemos dizer que o que ocorre nestes espaços é o que denominamos de práticas circenses ou atividades circenses, que é diferente do circo, o espaço onde se apresenta números circenses como já explicamos no primeiro capítulo (entrada).

Considero este período como importante na trajetória artística, bem como na difusão das artes circenses. As apresentações e exposições eram praticadas entre saltimbancos, ciganos e outros artistas que se apresentavam entre as feiras europeias que serviam como locais para apresentações de números circenses dentre as diversidades de produtos que eram vendidos no local. A exemplo disso apontamos a feira de Saint Denis que, segundo Castro (2005, p. 37), foi instituída por Dagoberto no ano de 1629 e

[...] logo virou ponto de encontro de artistas de todas as artes e habilidades: dançarinos de corda, funâmbulos, volantins, malabaristas, jograis, trovadores, adestradores de animais, pelotiqueiros, músicos, domadores de ursos, dançarinos, prestidigitadores, bonequeiros e acrobatas. Os artistas dispersos vão se reencontrar nas estradas que ligam uma feira à outra.

Neste sentido, podemos notar que as atividades circenses passaram a ser apresentadas principalmente nas feiras por ser um lugar onde se encontrava de tudo e, especialmente, público para que os artistas pudessem demonstrar suas habilidades. Os saltimbancos ou *Les banquistes*, sendo este segundo nome mais utilizado na França, foram grandes frequentadores das feiras nas quais se apresentavam saltando sobre bancos e fazendo animações para o público, cujo termo é de origem italiana e tem a ver com sua prática (ROSOLEN, 1985). Tanto eles, os saltimbancos, como os ciganos e outros artistas que dominavam outras atividades espetaculares de pirofagia, mímica, equilíbrio dentre outras, atuavam nas feiras. Eles chegaram a ser acusados pelo Santo Ofício de praticar bruxarias, sendo muitas vezes queimados vivos (BENÍCIO, 2018).

As feiras vão atingir seu ápice do século XII em diante e os primeiros teatros de feira surgem por volta do século XVI. As apresentações feitas eram uma grande variação, desde cavalos com seis patas, animais adestrados e até mesmo seres humanos eram exibidos, “[...] tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões” (CASTRO, 2005, p. 38).

As feiras tornam-se espaços excepcionais para apresentação dos artistas no período, visto que eram um local de forte circulação de pessoas e nesses espaços era possível encontrar de tudo e, inclusive, os artistas que tinham como objetivo demonstrar suas habilidades. Podemos destacar feiras com maiores frequentadores, tais como a de Saint Germain, que se tornou uma das mais famosas e a de Saint-Lazare que, segundo Castro (2005), passa a se chamar Saint Laurent. Benício (2018) afirma que a feira de *Saint Laurent* tinha seu início em 25 de julho indo até 30 de setembro, enquanto a de *Saint Germain* iniciava em 3 de fevereiro e finalizava no sábado da Paixão. Para a autora, *Saint Germain* ganha forças com a chegada “[...] da *troupe* provinciana de Mathieu Laporte e sua esposa Marie, a primeira mulher a pisar em um palco na França” (BENÍCIO, 2018, p. 48). Já *Saint Laurent*, teve a presença da família *Chiarini*.

A presença de artistas circenses não aconteceu somente na França, local onde houve uma forte corrente das apresentações circenses nas feiras, pois a Inglaterra também tivera as suas, sendo a feira de *São Bartolomeu* e a feira de *Stoubridge* as principais, pois também continham apresentações de artistas acrobáticos e cômicos (ibidem). Ainda é importante ressaltar que existiam outras feiras pela Europa, entretanto, as que citamos acima são algumas das mais conhecidas. Tais referências são importantes destacar, pois é possível notarmos não só a presença de artistas circenses, mas a existência de uma família tradicional circense: a família *Chiarini*, considerada uma das mais antigas dinastias circenses no mundo, que tinha seus artistas entre números acrobáticos e arlequins que apareciam em feiras antes mesmo do próprio circo moderno ser configurado (BENÍCIO, 2018). Ainda sobre esta família, podemos destacar que ela esteve no Brasil por volta de 1835, como nos mostra Castro (2005, p. 91) por meio do Jornal do Comércio, de 27 de agosto de 1835 que:

[...] dá a descrição de um espetáculo de Chiarini e família realizado no Teatro Constitucional Fluminense, atual Teatro João Caetano, que serve de exemplo para o tipo de espetáculo apresentado na época, e faz uma referência específica à figura do palhaço.

Por isto, entendemos que as feiras europeias foram um valioso espaço de construção e configuração tanto dos artistas como do circo moderno e do palhaço. Mais adiante retornaremos a este período para melhor compreendermos a figura do palhaço que, por sua vez, teve forte participação nos espetáculos de feira. Ainda será possível notar mais adiante que, além dos palhaços, os artistas que se fazem presente nas feiras serão os que darão a configuração para o circo que conhecemos atualmente.

O circo tal qual conhecemos hoje é denominado de circo moderno e, por sua vez, tem como idealizador o suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley (1742-1814), que por volta de 1770 organizou seu espetáculo equestre no seu próprio anfiteatro. Antes disso, em 1768, ele inaugurou, “[...] a *Astley’s Riding School*, que era destinada a repassar os ensinamentos que ele desenvolvera na Cavalaria Britânica” (BOLOGNESI, 2009, p. 03), onde também desenvolveu o treinamento de habilidades e outras façanhas com homens sobre o cavalo. O fato de Astley organizar esses espaços lhe dá um destaque que lhe coloca como a pessoa criadora do que consideramos circo moderno.

Entretanto, vale ressaltar que as determinadas habilidades exploradas por Astley já eram desenvolvidas noutros espaços, principalmente os números que posteriormente irão para o seu picadeiro, tendo como referência os saltimbancos. Estes artistas por muito tempo mantiveram

as exposições dos números circenses fora do espaço que mais tarde será chamado de circo. Portanto, cabe nos atermos e percebermos a importância fundamental destes no que futuramente se configurou como circo.

Para Bolognesi (2003), a sua grande sacada foi fazer o espetáculo diferentemente de outros, pois na Inglaterra, desde 1758 “[...] já se tinham espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos” (SPEAIGHT, 1980 *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 31). De forma inovadora, Astley coloca estas exposições em uma arena de 13 metros de circunferência, em um local fechado onde era possível a cobrança de ingressos (BOLOGNESI, 2003).

Segundo Ruiz (1987), um picador alemão chamado *Beates* buscou associar a elegância das provas hípias de seu tempo com os espetáculos de tradição romana, o que lhe garantiu uma grande notoriedade. O autor ainda nos conta que foi “[...] valendo-se dessa experiência, que Astley transplantou-a à Londres, ampliando as ideias de *Beates*” (RUIZ, 1987 p. 17), tendo muito êxito ao montar o seu *Astley’s Royal Amphitheatre of Arts*, espaço que teve reconhecimento acima do que o próprio Astley esperava. É a partir daqui que a história do Circo Moderno começa a ganhar proporção que, além do rígido treinamento que o ex-militar desenvolvia com a sua companhia, deu a seus espetáculos o máximo de glamour possível, utilizando uniformes e rufar de tambores quando anunciava determinado número arriscado (RUIZ, 1987).

A princípio, os espetáculos de Astley eram apenas números de cavalaria, onde eram desenvolvidas evoluções com acrobatas executando seus saltos, pantomimas de cenas militares etc (RÉMY, 1962 *apud* BOLOGNESI, 2003). Bolognesi (2003), afirma que o espetáculo de Astley era composto com *atos cômicos*, nos quais o cavalo era a base. Jando (1977) destaca um desses atos cômicos com sendo uma esquete cômica criada por Astley intitulada *Billie Button, or the tairor’s ride to Brentford*³², que foi realizada por Porter e Fourtunelli de comicidade irresistível (JANDO, 1977, p. 19).

Em sequência, percebendo que precisaria de mais variedades em seu anfiteatro, inseriu outros números com o objetivo de enriquecer o espetáculo e dar maior variedade à produção circense. Contudo, tal fato só acontece devido a Antônio Franconi (1737-1836)³³, este que teve papel importante na transformação deste espaço, uma vez que desenvolvia uma forte relação com os artistas populares. Assim, foram introduzidos outros elementos na cena, como a “[...] incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos

³² Billie Button, ou a carona do alfaiate para Brenford. (Tradução nossa)

³³ Existe uma dúvida quanto à data de nascimento do circense.

remanescentes da *commedia dell'arte*, de amestradores de animais ferozes e selvagens etc.” (BOLOGNESI, 2006, p. 10).

Desta forma, a configuração do espetáculo toma outra proporção a partir das apresentações equestres que, junto aos diversos números de habilidades circenses e variedades das artes do espetáculo, eram relacionadas à antiga tradição de gosto popular apresentada pelos saltimbancos e por outros artistas, aqueles mencionados anteriormente nas feiras:

Um espetáculo no circo de Astley, nos primeiros anos, durava de 5 a 6 horas. Na primeira parte, os números circenses com equilibristas, aramistas e, principalmente, cavalos e mais cavalos. Na segunda parte, melodramas e pantomimas e, especialmente, os hipodramas. Estes últimos eram os espetáculos típicos de circo, com um enredo que se baseava na perícia dos cavaleiros e de seus cavalos. (CASTRO, 2005, p. 55)

Assim, Astley e Franconi fizeram do circo um empreendimento que reunia as mais diversas artes do espetáculo em um só lugar, tornando-se os principais nomes desse modelo de espetáculo que ganhou força inicialmente na Europa e posteriormente em todo mundo.

Entretanto, entendemos que, apesar de Astley ser uma das chaves para configurar o que denominamos de circo moderno, não foi o mesmo quem atribuiu o nome a este espaço. Segundo Silva (2018), este espaço fora chamado de *anfiteatro* por mais de quatro décadas e só mais tarde o nome é empregado por Hughes, na Inglaterra, no ano de 1780. Hughes foi aluno do próprio Philip Astley e se tornou o principal concorrente do seu mestre, abrindo o *Royal Circus*, sendo este o primeiro espaço com a denominação de Circo depois da Antiguidade. Uma outra informação importante trazida pelo autor é que o *Royal Circus* colocou um palco que ficava próximo ao picadeiro, onde aconteciam as pantomimas, sendo essa uma novidade para o espaço, e isso inspirou o modelo do novo anfiteatro de Astley, em 1794 (SILVA, 2018).

Só anos depois, em 1807, é que Franconi usa o termo circo em *Cirque Olympique*³⁴. A análise de variado referencial teórico indica os processos e os avanços, de modo que o circo vai trazendo sempre uma novidade que se agrega a este espaço e o transforma.

O volume 2 da tese de Silva (2014) é um bom observatório que destaca a dimensão e as modificações no *Cirque Olympique*. Ao analisarmos os seus anexos, vamos ter uma noção e conseguir mensurar como se davam os espetáculos do *Cirque Olympique* e assim compreender a importância deste circo para a configuração do espetáculo circense. No documento teremos acesso a imagens dos membros da família Franconi, além de nomes de artistas dos espetáculos,

³⁴ Em seu livro *Dionísio pelos Trilhos do Trem: Circo e Teatro no Sertão do Brasil* pode-se encontrar a discussão sobre a presença do teatro no *Cirque Olympique* entre os anos de 1807 e 1836.

incluindo a orquestra e os instrumentos inseridos nela, peças, números, dentre outras obras de diferentes fases do circo desta família. O autor destaca que as imagens apresentadas são extraídas de um exemplar pertencente à *Bibliothèque d'Histoire du Théâtre da Société d'Histoire du Théâtre*.

Toda esta explanação das transformações e configuração do circo se dá a fim de colocar o leitor a par de como o palhaço entra e ganha este espaço no qual hoje torna-se indispensável a sua presença, principalmente nos circos de pequeno e médio porte, como já colocado anteriormente. Portanto, após compreendermos a configuração do circo moderno, seguiremos apresentando os palhaços e seus tipos dentro deste espaço.

Falemos então dos palhaços no circo, e digo isto aqui no plural, pois ainda no picadeiro de Astley tratava-se de duas figuras cômicas com papéis diferentes: o palhaço a cavalo e o palhaço de cena. Segundo Castro (2005), o palhaço a cavalo advinha de uma tradição dos treinamentos dos grandes cavaleiros, que brincavam e exploravam possibilidades diversas para se montar errado no cavalo, assim

O personagem escolhido podia ser um camponês idiota, um almofadinha metido ou, o mais frequente, um alfaiate, alguém que primasse pela total inadequação ao cavalo e ignorasse qualquer noção de como montá-lo e tratá-lo. O pobre alfaiate, depois de cuidadosas investidas de aproximação, conseguia colocar o pé no estribo, mas se atrapalhava tanto que, quando finalmente subia no lombo do cavalo, ficava ao contrário, a cabeça olhando para o rabo do animal. (CASTRO, 2005, p. 57).

Já o palhaço de cena é aquele que contracena com o mestre de pista, figura de maior autoridade no picadeiro, e é uma peça fundamental na configuração do espetáculo circense e nas apresentações do número de variedades. Em nossos circos brasileiros, é possível encontrarmos esta figura sendo representada pelo apresentador do espetáculo que também pode ser chamado de mestre de cena, muitas vezes representado pelo próprio dono do circo. Ainda sobre o mestre de pista, veremos que ele não utiliza nenhuma maquiagem, mas sua característica é de total importância, pois é justamente a contraposição necessária à do palhaço de cena para a construção cômica. Mais adiante ainda daremos mais atenção às habilidades dos palhaços, entretanto, aqui pretendemos destacar como estes se inserem no contexto do circo moderno.

O circo toma proporções maiores durante todo o século XIX e, como vimos, os espetáculos aconteciam em locais fixos como os já citados anfiteatros. A expansão deste espaço para outras localidades e até mesmo continentes diferentes se dá pelos seus componentes que já tinham costumes nômades e que se espalharam por toda Europa, levando adiante o formato de apresentação feito por Astley. “Casamentos e proles numerosas consolidam efetivamente a

união entre saltimbancos e militares, dando origem a uma grande e única família circense que, dividida em elencos, se deslocava pelo continente” (OLIVEIRA, 1990, p. 13). Assim,

O circo constitui um fenômeno típico de nomadismo profissional, único pela sua fisionomia peculiar e seu caráter internacional. Tal fenômeno tem várias justificativas. O circo fornece um espetáculo obrigatoriamente restrito, não podendo renovar com frequência os números que o compõem devido à sua especialização sendo necessários contínuos deslocamentos, buscando novos públicos (BENÍCIO, 2018, p. 91-92).

A citação acima me faz lembrar novamente das primeiras vezes que fui ao circo, pois, o espetáculo apresentado sempre tinha o mesmo formato e muitas vezes com os mesmos artistas. Digo isto porque o mesmo circo sempre retornava ao bairro após um determinado período apresentando praticamente o mesmo repertório. Apesar disso, o espetáculo não deixava de ter o encanto que sempre tinha, de certo modo, já que algo de renovação aparecia, fosse uma piada, a mudança do figurino ou até mesmo a mudança das músicas inseridas no repertório da noite. Benício (2018) enfatiza que “[...] a natureza visual do espetáculo permite, que ele seja apresentado em qualquer lugar e para todo tipo de plateia, com a simples substituição dos breves discursos de apresentação e comentários” (BENÍCIO, 2018, p. 92). O que nos leva a entender o processo que os circenses adotam para recolher informações na comunidade em que vão se apresentar, dando, assim, características peculiares para cada localidade. Este fenômeno de utilizar as informações da comunidade na noite circense acontece sob o jogo de improviso entre os palhaços no picadeiro, como, por exemplo, falar o nome de um popular, descrever suas características ou até mesmo inserir este popular no picadeiro para desenvolver a cena.

No próximo tópico, faremos uma discussão sobre o palhaço e suas habilidades, buscando compreendê-lo em seus tipos e analisar como ele desenvolve suas cenas, entradas, esquetes e reprises no circo. Também, voltaremos a atenção para o nosso foco: o palhaço músico, excêntrico musical e palhaços cantores.

3.2 AS HABILIDADES DOS PALHAÇOS

A música no picadeiro, como já apontamos anteriormente, é um elemento necessário no espetáculo circense, entretanto, entre os palhaços não, já que ela não interferirá diretamente no desenvolvimento do palhaço que optar por não a usar. Mesmo assim, é possível notarmos que muitos palhaços usufruíram da música como elemento cênico e ainda hoje é muito comum tê-la como recurso de apoio cômico em suas cenas no picadeiro, desta forma, podemos dizer que

a música torna-se uma das habilidades possíveis para o palhaço. Logo, o palhaço que toca, canta ou de alguma forma executa sua musicalidade torna-se um palhaço músico ou um excêntrico musical. O Excêntrico é um outro tipo de palhaço, que pode ou não ser músico, entretanto, caso use a música na cena podemos chamá-lo de Excêntrico musical. Este tipo de palhaço executa sua musicalidade em um outro formato, baseando-se em sua excentricidade palhacística e musical. Mais adiante abordaremos este tipo com mais afinco.

Quando nos referimos aos tipos de palhaços estamos querendo enfatizar se este é um *Clown*, Augusto de Entrada, Tony de Soirée ou Excêntrico. Já suas habilidades, são outras linguagens artísticas nas quais os palhaços buscam se especializar, podendo ser um *Clown* musical, *Clown* Acrobata ou até mesmo ambos, desenvolvendo mais habilidades circenses. Assim, o que buscaremos é uma breve explanação dos tipos de palhaços para que consigamos entendê-los em suas habilidades. Portanto, é necessário um apanhado a partir do qual possamos abordar cada um e analisar como eles se desenvolvem em suas cenas para tão logo conseguiremos adentrar em nosso foco principal: o palhaço e a música.

Seja qual for a relação do palhaço com a música, iremos perceber que muito do que ocorre acontece por determinadas questões. Uma delas é que a prática já era utilizada na Idade Média pelos atores da *Commedia dell'Arte* que “[...] para a realização da comicidade, acrescentava-se os elementos acrobáticos, em forma de cambalhotas, piruetas, saltos mortais, contorções, unindo-os à dança e à música” (BENÍCIO, 2018, p. 53). Já no circo moderno, no próprio picadeiro de Astley, por exemplo, os palhaços usufruíam da música para satirizar os artistas que apresentavam seus números. Muito destes palhaços dominavam a música como habilidade porque não podiam fazer uso de fala, que era “reservada aos atores de teatro”, portanto, os palhaços desenvolveram diversas capacidades que originaram os tipos de funções como: “Clown da cena, os excêntricos, excêntrico acrobático e musicais” (MAVRUDIS, 2011, p. 305). Ainda de acordo com Levy (1991 *apud* MELO FILHO, 2012, p. 2), as restrições também serviam para os instrumentos musicais, assim, exigia-se uma capacidade maior dos palhaços para que conseguissem apresentar novos elementos musicais na cena burlando a situação e não infringindo as regras. Como o próprio Melo Filho (2012) observa, origina-se daí a prática de confecção de instrumentos não convencionais muito utilizada pelos palhaços ainda hoje.

Uma outra característica que é inquestionável no palhaço é a sua capacidade de criar comicidade, entretanto, para os tempos atuais essa situação pode ser um tanto problemática, acreditando que seja necessário se reportar às questões sócio-políticos-culturais para não cairmos na armadilha e reproduzirmos o discurso do ódio, da exclusão e da invisibilização.

3.2.1 Clown

No que tange ao *clown*, é possível afirmar que muitas dúvidas sobre este já foram sanadas, mas ainda é comum encontrarmos pessoas questionando se o *clown* é palhaço ou não. Se traduzirmos a palavra diretamente do inglês para o português, sim, pois, a palavra deriva de *clod*, que quer dizer rústico ou camponês, dando entendimento de rude, grosseiro etc. Antes mesmo de estudar sobre os palhaços, via muita gente chamar uma pessoa que não tinha determinados conhecimentos da contemporaneidade e da tecnologia de *da roça* deduzindo-se que aquela pessoa não tinha acesso, vivia apenas da simplicidade do campo, ignorante e sem conhecimento. Logo, acabava por ser engraçado ver uma pessoa não conseguir manipular determinado objeto ou até mesmo ficar impressionado com as possibilidades que um celular pode oferecer. O que podemos aproveitar dessa situação é o simples fato da ingenuidade do ser que vive no campo, mas é lógico que não dá para generalizar, ou seja, afirmar que todo mundo que é do campo é ingênuo, grotesco, rude e sim o fato de que uma pessoa que não tem acesso a determinados instrumentos terá certas dificuldades para manusear o que lhe é dado em algumas situações, pois o seu contexto é diferente. Esta noção de ingenuidade também pode ser vista no sentido oposto, como, por exemplo, uma pessoa da zona urbana que sempre trabalhou em um escritório ou algum gerenciamento de empreendimento, nunca pegou numa enxada para trabalhar acaba tornando-se em uma figura cômica, pois não consegue executar as tarefas que um camponês exerce.

Neste sentido, cabe a compreensão de comicidade e o que causa o riso. O primeiro fato é que não há comicidade em algo que não seja humano, mas o leitor pode alegar que já riu de algum animal ou até mesmo de um objeto qualquer. Para esse fato, estudiosos sobre a comicidade e o riso apontam que o riso só acontece por causa da relação que fazemos com o ser humano e por termos a capacidade de relacionar ao que se é posto,

Porque somente o homem pode rir, [...]. O animal pode alegrar-se, regozijar-se, até mesmo manifestar sua alegria com bastante impetuosidade, mas ele não pode rir. Para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.). (PROPP, 1992, p. 40)

Propp (1992) apresenta as diversas formas em que o riso pode acontecer, inclusive pontos que nos fazem compreender por que rimos do ser grotesco, rude, ingênuo – do camponês, que neste caso acontece na descoberta de algum defeito oculto ou na quebra das regras pré-estabelecidas. Podemos tomar como exemplo uma cena do palhaço músico *Grock*

em uma de suas cenas excêntricas, na qual ele entra no palco com um enorme baú de onde retira apenas um minúsculo violino. Ao perceber o tamanho do violino para o tamanho do baú, o público ri após a surpresa do defeito oculto que, no caso é: retirar da caixa algo que não é compatível com o tamanho.

Antes de iniciar minhas primeiras experiências como palhaço eu acreditava que o *Clown* era apenas um tipo de palhaço, o mímico, que não fazia o uso de fala. Depois de algum tempo, pude perceber que não porque isso dependeria de seu contexto. O *Clown* mímico pode ser considerado mais um tipo de *clown*, que apresenta seu jogo cênico a partir da linguagem corporal. A questão do *Clown* mesmo será o contexto: se formos observar o *clown* na pantomima inglesa, ele é um sujeito cômico que se apresentara como um serviçal (BOLOGNESI, 2003). Já no circo, o *clown* é o mesmo que palhaço, entretanto, iremos ter os seus tipos e suas funções/habilidades: *Clown* Branco, *Clown* Augusto, *Clown* musical, *Clown* excêntrico, *Clown* acrobata etc.

Para compreender o *Clown* em um primeiro contexto dentro do circo é preciso perceber que sua exploração cômica se dá a partir das paródias dos números circenses e sua relação com o mestre de pista que, por sua vez, obtinha um aspecto de superioridade diante do *Clown*. O que era o número do palhaço a cavalo senão uma paródia dos exímios cavaleiros? Isto se dará até a metade do século XIX e só depois o *Clown* passa a ser chamado de *Clown* Branco por ter sua cara toda branca de farinha e passando a desenvolver o papel do mestre de pista diante do outro *Clown*: o Augusto.

Castro (2005) reporta uma cena bastante interessante: trata-se do número a cavalos dos três moleiros. Segundo a autora,

A cena começa apresentando três moleiros a caminho da feira onde vão vender sua farinha. O problema é que eles têm apenas um cavalo. Depois de muita discussão, decidem que o melhor é revezarem-se na montaria, o que fazem com o cavalo em movimento. Sobem e descem do animal, dando cambalhotas e saltos cômicos, até a chegada de um carvoeiro, que entra no revezamento sem respeitar a ordem e o tempo combinado. Ao final, os três moleiros vingam-se enchendo-o de farinha, deixando branco o carvoeiro que antes estava negro de carvão. (CASTRO, 2005, p. 59)

A referida autora compreende que este número cômico era um sucesso na França, pois já era praticado por um trio cômico entre o final do século XVI e o início do XVII. Eles tiveram o reconhecimento a partir da cena dos padeiros, que sempre finalizavam com guerra de farinha, ficando todos enfarinhados e é daí que surge a referência para os cômicos de cara branca.

Um fato que me intrigou na cena dos três moleiros é a figura do carvoeiro, que entra em cena negro de carvão e que é punido com a chuva de farinha que o deixa branco. Ao visualizar a cena pude refletir sobre as questões raciais do período. A meu ver, cabe investigações para saber se o fato de enfarinhar o sujeito que está negro de carvão tem ligações com questões de *embranquecimento* do mesmo. Levanto ainda outras questões: O carvoeiro é um sujeito cômico? Onde estão estas figuras no cenário circense? Desapareceram por quê? Estas questões deixo para reflexões e possíveis descobertas, pois acredito que elas merecem ser observadas com a prudência que poderá nos levar a novos rumos.

3.2.2 Augusto de Entrada

Nos circos brasileiros é o tipo de palhaço que mais encontramos, normalmente desenvolvendo as entradas circenses que são cenas curtas, pois na dramaturgia circense a entrada tem como premissa o anúncio de uma apresentação que será desenvolvida pelo *Clown Branco*, mas sempre será interrompida pelo Augusto, ou seja, para serem desenvolvidas precisam de, no mínimo, dois palhaços. As entradas não seguem uma lógica relacionada aos demais números circenses, já que buscam resolver um conflito que é desenvolvido pela dupla cômica e geralmente pode tratar de assuntos externos ao circo (BOLOGNESI, 2003, 2007). Para entender a dupla cômica, agora iremos apresentar o Augusto, uma vez que, anteriormente, apresentamos o *Clown Branco*.

De características exageradas, podendo tanto serem largas como muito apertadas ou menores do que seu corpo, no caso do sapato aplica-se no exagero do aumentativo: quanto maior for, melhor. Este acessório por si só dará ao palhaço sua própria forma de andar e, também, muitas vezes tropeçar. Neste caso o tropeço, a queda, será como um presente recheado para o público que se deleitará em gargalhadas. O desajuste, a tolice, a ingenuidade, o fracasso, dentre outros substantivos, são suas qualidades que lhes tornam seres unicamente ridículos. A sua construção no risível se dá por conta da aplicação dos seus excessos e exageros deixando-os mais ridículos, de modo que quanto mais ridículo for, mais risível ele é. Entretanto, Ximenis (2010, p. 48) argumenta, sob o olhar do filósofo Henri Bergson, que para perceber o risível é necessário um distanciamento emocional com o objeto de riso, concluindo que “[...] quem ri de alguém, ri porque não tem nenhuma identificação emotiva”. É por isso que por mais dolorosa ou trágica seja a sina do palhaço no picadeiro, conseguimos rir, pois estamos afastados de quaisquer relações emotivas.

O palhaço sobre o qual estamos tratando agora é o Augusto, que basicamente pode ser reconhecido por seu nariz vermelho. Segundo as referências, o termo Augusto tem origem na língua alemã, onde a palavra tem relação com o dialeto berlinense que indicava aqueles que estivessem em situação ridícula. No circo, a palavra foi ovacionada pelo público quando o cavaleiro chamado Tom Belling, que por estar bêbado teve uma catastrófica apresentação, buscou desenvolver seu número sobre o cavalo, mas não obteve êxito no que pretendia, levando várias quedas no picadeiro. Para Bolognesi (2003), existe muita divergência quando o assunto é a origem desta figura, pois é apresentada por outros autores em diferentes versões. Aqui, preferimos nos ater às suas características buscando compreender o seu comportamento na cena a partir de como o Augusto se firmou no circo. Bolognesi (2003), partindo pela ótica histórica, retoma o período da revolução industrial, no qual o continente europeu passa por grandes transformações decorrentes da substituição dos serviços humanos por máquinas. Desta feita, o autor destaca que:

A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade Industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver mais lugar para marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a Revolução Industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivos que fizeram que milhões de europeus abandonassem o Velho Mundo. (BOLOGNESI, 2003, p. 77)

Assim, o Augusto representa a figura do marginal que não consegue se adequar ou efetuar de maneira eficaz ações que são representadas em diversas atrapalhadas em suas entradas no picadeiro. Vamos compreendendo como as configurações deste ser se firmam a partir do contexto apresentado em sua época, tão logo como apresentam seus trajes, maquiagem e adereços.

O *Clown*, que antes fazia dupla com o mestre de pista, passa a ser superior ao Augusto quando contracenam juntos, formando, assim, a dupla cômica circense, sendo o primeiro a ordem social, regido pelas formas normais e corretas dos acontecimentos no picadeiro. Já o Augusto, é a total desordem, representa o oposto do *Clown* Branco formando-se, assim, uma contraposição necessária para obter-se o cômico.

Cara Branca e caro Augusto. Neste jogo de palavras, Homem (2018, p. 57) faz uma justa e divertida alusão à dupla citada: cara branca, no caso, se refere ao *Clown* que em sua essência tem maior parte de sua face pintada de branco, com “[...] detalhes bem específicos de sobrançelha desigual marcada em preto e uma orelha pintada de vermelho muito intenso”. O

Augusto, por sua vez, costuma, além da cara branca, utilizar o vermelho nas bochechas e retoques brancos destacados com contorno preto. Apesar das indicações de como são as maquiagens de cada um, é importante ressaltar que, em suma, trata-se de uma visão clássica.

No que tange à dupla de palhaços, para ser referenciada recorreremos à dupla *Footit* (o *clown* branco) e *Chocolat* (Augusto), que foram referências essenciais na constituição entre Branco e Augusto no picadeiro. Gosto de usar essa dupla, pois a partir dela podemos levantar alguns pontos interessantes. Um dos pontos é que o primeiro palhaço negro da história francesa, Raphael Padilha, ex-escravizado, vendido quando ainda era criança, após os maus tratos conseguiu fugir e encontrar no circo um abrigo, onde posteriormente forma a dupla com George *Footit*. Parece-me óbvio o negro *Chocolat* representar o Augusto na dupla, o que facilitaria a construção do cômico. Destacamos que a dupla também utilizou a música na cena, sendo o palhaço negro *Chocolat* um cantor e *Footit* um instrumentista, como podemos observar em algumas imagens. Diferente dos Augustos tradicionais, *Chocolat*, não usava maquiagem e se vestia com roupas totalmente arrumadas, para época nada comum. Podemos dizer que trataria de uma contradição cômica do sujeito negro com uma roupa arrumada? Afinal, um negro bem-vestido aos olhares racistas poderia soar bastante engraçado, uma vez que o branco vê pessoas negras como inferiores. Os tapas e as bordoadas que *Chocolat* recebe de seu parceiro de cena no próprio picadeiro soam-me como as chibatadas da escravização. Não se trata apenas do humor e da construção da dupla cômica. Podemos dizer que para o período fosse *justificável*, mas não retira a construção de humor racista que se tinha. Moreira (2019) trata muito bem sobre o racismo recreativo e pontua de forma bem embasada a questão do humor racista e seus mecanismos psicológicos, enfatizando que:

O racismo está baseado na premissa de que as raças humanas não possuem o mesmo valor, pressuposto que legitima diversas práticas discriminatórias que procuram garantir vantagens materiais e culturais aos membros do grupo racial dominante. Humor racista é uma das formas que pessoas brancas utilizam para referendar o sistema da pressão social que as beneficiam, mas elas sempre argumentam que ele é algo benigno. (MOREIRA, 2019, p. 78-79)

No caso de *Fottit*, um palhaço branco, agora referindo à sua cor de pele e não ao tipo de palhaço, constrói sobre *Chocolat* uma expressão dos grupos majoritários que coloca sob a condição de ridículo um membro de um grupo racial através do efeito cômico de um tipo de humor depreciativo, pois “[...] evoca estereótipos raciais que circulam dentro de nossa cultura” (MOREIRA, 2019, p. 81).

Novamente surgem questões como: mas o palhaço não é caracterizado pelo ridículo? Sua condição não é justamente marginalizada e depreciativa? Para respostas nessa direção, coloco sob xeque a afirmação apontada por Bergson (1983, p. 67), enfatizando que “[...] o riso é incompatível com as emoções”. Trazendo mais uma vez a conclusão de Ximenes (2010, p. 48): “[...] quem ri de alguém, ri porque não tem nenhuma identificação emotiva”. Assim, continuo as indagações: é o palhaço o sujeito ridículo ou o homem negro e sua raça? Quando trago a visão de Bergson (1983), reafirmo que o racismo recreativo não tem graça, pois ele não fere somente com as emoções de um indivíduo, mas também de um grupo étnico-racial minoritário³⁵ que deve ser levado em consideração.

3.2.3 Tony de Soirée

O Tony de Soirée tem características similares ao Augusto, contudo, tem as suas especificidades, em especial durante a noite circense. O que ele tem de igual ao Augusto é a sua forma atrapalhada de agir e sua forma de lidar com as questões que lhe são impostas. O que será modificado em seu caso é a localização de atuação, melhor dizendo, sua dramaturgia. O Tony tem suas especificidades cômicas baseadas nas reprises circenses e suas cenas serão apresentadas sempre após o número apresentado no circo. As reprises são suas atribuições, podendo ele voltar ao picadeiro mais de uma vez, o que não ocorre com o Augusto de entrada.

As reprises serão apresentadas em formato diferente. São paródias dos números que serão apresentadas de forma cômica, sendo esta uma das diferenças dela para a entrada, que pode ser mais livre em relação ao circo. Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2006), para esse tipo de palhaço o conhecimento e uma diversificação de habilidades circense é mais do que necessário, visto que ele poderá estar interferindo em outras cenas do espetáculo:

Por exemplo, é bastante comum a presença de um palhaço no trapézio voador, incumbido de trazer uma espécie de relaxamento entre as evoluções, tanto para o público como principalmente para os artistas que teriam um tempo de descanso e recuperação de energia para as próximas evoluções (GUINSBURG *et al.*, 2006, p. 330).

Um outro fator interessante que o Dicionário traz e que é necessário que seja destacado é que a sua comicidade se encaixa da pausa ao ápice do imensurável apresentado no número circense. Para Ruiz (1987), o Tony de Soirée busca tapar os buracos entre um número e outro,

³⁵ O conceito de minoria é pautado na discussão do sociólogo Mendes Chaves (1971).

ou seja, dá a costura para que o espetáculo funcione como uma unidade. Por fim, podemos concluir que o Tony de Soirée é um palhaço múltiplo em suas funções e habilidades que dão ao espetáculo circense mais leveza e, principalmente nos números de alto risco, são eles os responsáveis por dar a continuidade e o ritmo do espetáculo.

3.2.4 Excêntricos musicais e *clowns* musicais

Discutir as questões em torno do palhaço excêntrico traz alguns pontos interessantes, afinal, o sentido da palavra excêntrico é como se fosse uma característica do ser palhaço. Em uma rápida definição, nos leva a perceber que se trata de um ser estranho em seu comportamento, que seja pouco comum ou extremamente incrível, fora da caixa, surpreendente ou até mesmo desnecessário. O que acontece é que no âmbito do palhaço esta excentricidade será gatilho para a comicidade que será revelada sempre que houver a revelação de um defeito oculto. Por exemplo, o palhaço entra em cena e sem querer, deixa o seu chapéu cair e ao tentar pegar o chapéu ele não consegue, pois, antes de sua mão tocar no chapéu, seu pé chuta-o para longe. Este jogo é repetido por algumas vezes e o público se diverte com tamanha tolice do excêntrico, mas ela não termina por aí, pois, para surpresa do público, o excêntrico, habilmente, com os pés lança o chapéu para cima e de forma incrível o repõe em sua cabeça, não fazendo isso somente uma vez, como se quisesse se mostrar. A reação do público é o riso e, dessa vez, acompanhado de aplausos. O efeito cômico de sua excentricidade pode ser definido no malogro da vontade, pois o palhaço tem a intenção de pegar o chapéu e não obtém êxito por uma simples falha de cálculo quando tenta pegá-lo, e, no segundo momento, na revelação do defeito oculto, que é o movimento inesperado de ele conseguir colocar o chapéu (PROPP, 1992). Logo, um fato assertivo, que neste caso é a forma habilidosa de conseguir colocar o chapéu, acaba por se tornar um defeito, pois rompe com a sua natureza inicial: a tolice.

O palhaço excêntrico para alguns autores será comparado com a mesma equivalência de um palhaço do tipo Augusto ou Tony, mas poderemos observar que o excêntrico tem a sua peculiaridade, que neste caso seria a excentricidade uma qualidade de um Augusto ou de um Tony? Podemos dizer que a excentricidade não é apenas uma qualidade propriamente do palhaço de circo, pois poderemos encontrá-la em outras situações, como, por exemplo, no personagem de Carlitos, de Charlie Chaplin, ou no norte-americano *Avner*. Para fim de discussão, proponho pensarmos no palhaço excêntrico como aquele que surpreende, que vai além de suas tolices: que primeiro mostra-se ingênuo e desprovido de qualquer inteligência e num supetão surpreende a todos com as suas diversas habilidades postas em cena.

Compreendendo o Excêntrico fica mais fácil partirmos para o excêntrico musical. Pressuponho que a qualidade de excêntrico musical seja como uma forma favorável na construção cômica de seu uso musical. Vejamos: a música em seu modo clássico³⁶, que segue alguns padrões, sejam eles nas escalas, harmonias ou nas progressões. Para o excêntrico, todas estas teorias são muito fáceis de serem desobstruídas, pois se põe como um ingênuo, mas que demonstrara destreza ao executar sua música numa magnitude virtuosística. Outra qualidade do excêntrico é a sua capacidade de reunir outros meios sonoros para obter a música, muitas vezes executando seus instrumentos de forma não convencional ou a partir de instrumentos não formais, aqueles que são construídos sob o inusitado (piano de garrafas, chocalho de tampinhas etc.), além de ter a capacidade de tocar mais de um instrumento simultaneamente.

Para Melo Filho (2013), os excêntricos começam a surgir no final do século XIX e são definidos de forma diferente por outros pesquisadores, enfatizando que os excêntricos musicais estão mais associados aos *music halls* do que ao picadeiro. Embora não seja ele uma presença constante no picadeiro, será possível encontrarmos palhaços excêntricos musicais no circo brasileiro, como é o caso de João Bozan³⁷. O artista é citado por Roger Avanzi, o palhaço Picolino do Circo Nerino e do Circo Garcia, que enfatiza a habilidade de excêntrico musical de João Bozan como sendo um dos maiores dos circos brasileiros no início do século XX (SILVA; MELO, 2014).

Os *Clowns* musicais, por sua vez, abordam sua musicalidade de forma diferente dos excêntricos, sendo menos complexos e com outros interesses, que vão da construção cômica à uma execução musical, seja ela instrumental, cantada e até mesmo parodiada. Este tipo é o que conhecemos por palhaço músico, que poderá ser encontrado em vários circos: desde o circo europeu aos circos brasileiros.

Quando se trata de artistas circenses, percebemos que estes são responsáveis por uma vasta gama de conhecimentos e habilidades, tais como os artistas da Idade Média, a música é uma técnica a qual muitos se apropriam para desenvolver-se na cena, sendo muito utilizada tanto pelos artistas da *Commedia dell'Arte* e saltimbancos, desta feita, essa referência não foge

³⁶ Nos referimos a modo *clássico* como uma forma tradicional musical, ou seja, que busca uma harmonia *agradável* e que segue os seus padrões e normas, não causando rompimentos e estranhamento por meio de harmonias dissonantes e exploração de outras sonoridades. Quando me refiro a sons agradáveis do modo clássico, coloco que esse se pretende como um tipo de musicalidade encaixotada e conduzida para ser apresentada como a *forma correta* de apresentação musical. Entretanto, acreditamos que isto não passa de uma forma imposta do colonizador, que está impregnado em nossas mentes, de modo que o que passamos a ouvir fora desse padrão, soa desagradável. Por fim, isso nos leva para uma outra reflexão acerca da música racializada, que por vezes é colocada como desagradável, cabendo-nos questionar o porquê. A música negra necessita ser embranquecida para ser ouvida?

³⁷ Uma imagem do artista pode ser encontrada na internet através do link: <https://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/joao-bozan-centro-justiniano-moya-gringo-leonilda-0>. Acesso em: 13 jun. 2020.

ao Circo Moderno. Na percepção de Melo Filho (2013), um dos motivos que levam alguns artistas a desenvolverem uma grande variedade de habilidades, como forma de superar a sensação de inferioridade.

Rémy (2002), por exemplo, aponta a música como um recurso muito utilizado pelos palhaços e cita diversos *Clowns* musicais europeus em um capítulo sobre esse tipo de *Clowns* e enfatiza que é muito comum a utilização de instrumentos musicais por parte destes palhaços. Já em sua pesquisa sobre os palhaços nos circos brasileiros, Bolognesi (2003, p. 93) destaca que:

Os artistas, nesse caso, devem conhecer um ou mais instrumentos musicais e o intento maior é o de desconstruir o ritmo ou a harmonia, quando não os dois elementos a um só tempo. É bastante frequente a invenção de instrumentos musicais inusitados, a partir de materiais e objetos que se destinam a outros usos, como bacias e penicos. É igualmente comum a destruição dos instrumentos de maior porte, como um piano, resultado do caráter desastroso do instrumentista. Mas, mesmo destruído, como superação das dificuldades iniciais, o palhaço consegue, ao final, executar uma melodia com apuro.

Antes de finalizarmos o tópico, buscaremos discutir um pouco sobre os *Blackfaces*, que nos Estados Unidos, durante o século XIX, foi um estilo bastante usado como forma de entretenimento com base em estereótipos racistas. *Blackfaces* eram homens brancos que pintavam o rosto de preto, lábios vermelhos que posteriormente passam a ser pintados de branco. Daremos ênfase aos *Minstrels shows*, que propagam este tipo de figura deturpando a imagem negra, já que os *shows dos Minstrels* tinham como base de entretenimento a imitação da música negra acompanhada da dança, utilizando os estereótipos dos corpos negros para a construção de sua comicidade. Chega a ser um tanto surreal, mas este tipo de entretenimento foi uma das formas mais populares na América do Norte, onde eram apresentadas nos *Vaudevilles* entre os anos de 1880 e 1930, sendo considerado um gênero de entretenimento com apresentações de diversos números, sendo bastante comum nos Estados Unidos e Canadá. Desta história repulsiva, podemos abordar o uso da musicalidade negra a fim de uma construção cômica agressiva ou de um humor racista que visava à manutenção dos privilégios raciais, vamos perceber nos *Minstrels* o requinte de crueldade com os povos negros. Para Moreira (2019), este tipo de humor não se trata apenas de uma forma de divulgação de uma superioridade racial entre a classe branca em relação à negra, dando a ideia de que o grupo dominante é o único merecedor de respeito e competência:

Desta forma, como racista tem um objetivo importante: convencer os indivíduos de que os arranjos sociais só podem ser preservados se pessoas

brancas forem mantidas em posição de poder. Essa afirmação está baseada em um argumento muito simples: piadas racistas são um tipo de mensagem, e como tal elas transmitem uma pluralidade de sentidos. Uma pessoa branca que procura degradar negros por meio do humor racista está dizendo que eles são inferiores, mas também está afirmando que brancos são necessariamente superiores a eles. (MOREIRA, 2019, p. 84-85)

O autor explica que este tipo de humor se trata de uma estratégia de pessoas brancas para garantirem a posição privilegiada que ocupam na sociedade. Além desta visão, outro fator importante sobre o qual devemos refletir é quanto ao uso indevido da cultura musical negra. A apropriação cultural também está inserida neste caso, podendo ser notada através do investimento dos brancos na musicalidade negra e tal afirmação pode ser pensada com um sentido afirmativo dos povos afro-americanos, o que não é. William (2020, p. 40) defende que “[...] apropriação cultural não é homenagem, é violência simbólica exercida de forma sutil ou explícita”. No caso da apropriação, a estratégia se dá na dominação da cultura do grupo minoritário, visando ao apagamento e esvaziando os seus significados.

Apesar de não ser um tipo de palhaço tal qual o conhecemos, nem se tratar de um típico palhaço circense, estes cômicos usaram algumas características dos palhaços para propagar o racismo. Assim, acredito que a noção básica sobre os *blackfaces* e os *Minstrels* abre caminhos para reflexões acerca da construção para a cena de palhaços músicos.

3.3 NEGROS PALHAÇOS MÚSICOS NOS SÉCULOS XIX E XX

Pensar o negro nos séculos XIX e XX nos coloca a imaginar este em uma situação de alta vulnerabilidade e aquém. Se em dias atuais encontramos diversos problemas que buscamos combater diariamente, imagine há um, dois séculos, onde o racismo operava de forma mais contundente e agressivo por inúmeras questões, dentre elas, a falta de uma lei que operasse em favor daqueles que já se encontravam em mazela social.

Neste sentido, imaginar um ser negro bem-sucedido entre os séculos passados era algo extremamente difícil, devido às inúmeras questões que o impediam de crescer, além, é claro, de um imaginário racista construído em torno do negro como sendo sempre um sujeito que nada teve ou pode ter. Mas, dos poucos negros bem-sucedidos, podemos relatar que alguns deles se destacaram no circo e vamos encontrar os casos de João Alves, Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves como sendo os dois primeiros proprietários de circo, ou seja, tendo parte de sua vida uma boa situação financeira e prestígios graças aos seus belíssimos trabalhos.

Através das *lives* e blogs, fomos pesquisando sobre a história do *Circo Guarany*, o circo de João Alves. Mariana Gabriel é a responsável por relatar a história deste circo e, em especial,

a história de sua vó que atuou como palhaço Xamego. Para o processo do circo Guarany, Mariana trabalhou sob perspectiva da visão de sua mãe, Daise Gabriel, relatos de familiares e conhecidos, além de documentos e o próprio acervo da família – através das fotografias.

A neta de Xamego conseguiu ter em mãos e produzir uma obra emocionante sobre a sua vó e o circo da família. Parte dessa história já está disponível em documentário, como é o caso de *Minha vó era Palhaço*, passado e reprisado no Canal Brasil, dentre outras exibições em *lives*, nas quais no final era proposto um debate aberto para diálogo com os *webespectadores*. Já a série documental *Guarani: história do circo dos pretos*, de Mariana Gabriel (2021)³⁸, traça o percurso da série pautando os relatos da infância de sua mãe, Daise Alves dos Reis Gabriel.

O *Circo Guarany*³⁹ era um circo itinerante que por muito tempo circulou utilizando os trens como forma de transporte para levar sua estrutura para outros Estados do Brasil, dentre eles Mato Grosso, Espírito Santo e Bahia. O circo, pelo que poderemos perceber, era de porte grande, havia animais, banda própria, além dos números circenses, estruturado por uma equipe de 60 pessoas. O espaço tinha capacidade para receber um público de mais ou menos 2.000 pessoas, sendo o seu proprietário a figura de João Alves, que nasceu no dia 23 de novembro de 1871. Filho de mulher escravizada, nasceu dois meses após a Lei do Ventre Livre, que lhe possibilitou *liberdade*.

O Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva tem pautado com bastante afinco as discussões em torno do circo negro, inclusive através do I Festival de Circo Negro do Brasil temática central de um dos grandes festivais de circo no Brasil, realizado 100% online em sua 1ª edição, que aconteceu entre os dias 25 e 28 de março de 2021. O inédito festival foi recheado de pretas, pretos e pretes de vários lugares do Brasil, preenchendo a programação através de oficinas, apresentações artísticas, lançamento de livros e documentário em que, além disso, propôs o pensar reflexivo acerca do negro dentro do circo, bem como as suas habilidades.

Embora na história do circo a presença do negro seja relatada por vários pesquisadores, inclusive desde antes da formação do circo moderno, em que se trazia o/a negro/a como um objeto de exibição, tal qual é o caso de *Sarah Baartman* e *Ota Benga*, citados como exemplos na mesa *As artes circenses e as encruzilhadas étnico-raciais* – Webinário memória e reinvenção (SILVA *et al.*, 2022), em *live* da ocupação Benjamim de Oliveira, no Itaú Cultural, pelo Prof. Dr. Reginaldo Carvalho. Os negros supracitados eram apresentados em circos sob a perspectiva

³⁸ Disponível em: <https://bit.ly/GUARANY-Historia-do-circo-dos-pretos>. Acesso em: 25 abr. 2022.

³⁹ Guarany tem relação com os povos indígenas da América do Sul. A probabilidade de o nome ser empregado no circo tem relação com a esposa de José Alves, que era uma mulher indígena, segundo os relatos de Mariana nos documentários.

exibicionista como seres exóticos e no caso de Sarah a coisa torna-se muito mais surreal, de modo que até mesmo após a sua morte partes de seu corpo e crânio ainda foram postos em exibição por muito tempo.

No site da *BBC News Brasil*, pude encontrar algumas matérias que relatam casos acerca destas exposições, inclusive, não só de negros, mas de povos indígenas. Uma das matérias traz uma mostra sobre os shows étnicos com humanos, os quais reuniam acervos sobre este tipo de absurdo, que os próprios organizadores do evento acreditam ter sido o estopim para idealizações racistas.

Dentro desta perspectiva, trago a reflexão para as discussões em torno do tratamento do racismo estrutural, no que diz respeito à ciência e à cultura, como coloca Almeida (2021). No caso da ciência, pelo fato de os povos negros e dos indígenas serem colocados como pessoas – se é que eles colocam como pessoas aqueles que não são capazes de extrair o pensamento crítico. No segundo caso, a cultura, podemos perceber a ideia abordada pelo exotismo dos corpos, sob a ótica de que *não precisamos eliminar essas culturas* desde que sejam tratadas como exóticas. Assim,

A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e a recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios. (ALMEIDA, 2021, p. 74)

No caso do *Circo Guarany*, a história se dá em formato diferente. Os negros neste espaço, apesar de haver a presença do racismo no âmbito social, têm seu lugar visto sob outra perspectiva. Primeiro pelo fato de ser um circo que tem como proprietário um negro, o que para época é bastante fora do comum, ainda mais que o circo Guarany se dá em uma época em que esse lugar era o grande celeiro artístico-cultural. O outro fato intrigante que vamos encontrar é *a primeira mulher negra palhaço*. Sobre o gênero palhaço e não palhaça, vamos destacar o fato de que à época não havia dentro da tradição circense mulheres atuando como palhaça.

A oportunidade de Maria Eliza Alves dos Reis brilhar no picadeiro do Guarany se dá quando o seu Tio, o palhaço Gostoso, cujas palhaçadas eram bastantes agradáveis ao público, fica impossibilitado de continuar brilhando no picadeiro. Ao perceber que o circo necessitava de um palhaço, Maria Eliza não perde tempo e solicita a seu pai que a coloque como o palhaço

do circo. A princípio o pai fica intrigado com a ideia, mas após ela demonstrar expertise cômica, ele aceita e eis que surge o fenômeno Xamego: a mulher negra palhaço.

Trago a história de Xamego porque ela dialoga muito com a nossa pesquisa. Passar todo o contexto e não trazer esta pérola negra seria um tanto negligente de minha parte enquanto pesquisador, pois, para além do fato de o circo Guarany ser um circo de pretos, a grande Xamego foi uma palhaça musicista.

O sucesso de Xamego se dá por volta dos anos de 1940 a 1960. Antes disso, a Negra Eliza desenvolvia um número musical com sua irmã Efigênia, no qual entravam cantando uma música, não como palhaças, porém nos mostra a sua relação com a música, o que caracteriza uma importância na formação da artista.

Diferente dos demais palhaços músicos, Xamego fazia sua entrada musical cantando e alegrando o público com a música folclórica de Eduardo das Neves: O meu boi morreu. Ao perceber que Xamego fazia essa entrada no picadeiro com esta música, notamos claramente uma reprise musical do palhaço músico Das Neves. Talvez ele não tenha feito entradas no picadeiro com esta música, mas o fato de esta ser de sua autoria e ser ele um palhaço músico, não nos tira a hipótese.

Retornando ao pensamento do Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva, a chave vira no processo de resistência pelo fato de vermos a potência negra desabrochar. O referido pesquisador nos faz um chamado para que nós pretos/as/es possamos nos atentar e nos percebermos cada vez mais como protagonistas da cena negra, em especial nas artes circenses em formato acadêmico ou não, para que possamos trazer para o “[...] centro desta encruzilhada, outras histórias submersas pelo processo racista da universidade brasileira” (SILVA *et al.*, 2022.), sob a justificativa de que os corpos pretos mostrem-se em suas pesquisas/práticas como ponto de afetividade e representatividade, gerando impacto social, principalmente em nossas crianças pretas.

A música não é só uma linguagem artística; é poesia que penetra os ouvidos e se espalha por toda extensão corporal, daí ela mina, tomada de sentimentos que te comovem, te transformam, te levam para outros universos. A expansão que a música possibilita é tamanha que não damos conta de sua magnitude, apenas sentimos.

Mesmo sob as mazelas da escravidão, os negros da diáspora africana continuaram a cantar, a dançar e a se expressar através dos sons de seu povo que fora fortemente marcado pelos sincopados dos batuques dos tambores. No entanto, as constituições desses sons foram misturadas a outras sonoridades de outras culturas fazendo surgir novas possibilidades, todavia, ainda é possível destacar características fundamentais de cada origem.

Antes da tecnologia de gravação, a música só poderia ser escutada quando executada ao vivo, dificultando o acesso a esta arte tão sutil e agradável tanto para quem executa como para quem aprecia. Na falta do aparelho era necessário ir até os locais propícios para ouvi-la, desta forma as pessoas recorriam aos recintos onde pudessem ter suas conexões com determinadas sonoridades. O circo, por exemplo, foi um local onde era possível sentir o prazer que ela pode proporcionar não só nos espetáculos circenses, mas nos shows musicais que aconteciam. Os mais diversos sons estiveram presentes no circo e as sonoridades negras estiveram presentes com toda força, sendo representadas por músicos e artistas do picadeiro, os quais denominamos como palhaços músicos.

Para a minha felicidade, logo quando iniciei os estudos sobre os palhaços músicos encontrei estas duas pérolas negras: Benjamin de Oliveira, o “Beija”; e Eduardo das Neves, também conhecido como Crioulo Dudu. Ambos tiveram significativas contribuições na difusão da música popular brasileira, principalmente no tocante à indústria fonográfica através das composições que fizeram sucesso em suas vozes.

Os palhaços cantores se constituem um tipo de palhaço que foi considerado um fenômeno, em especial nos circos brasileiros. Segundo os memorialistas circenses, conforme Silva (2007) os palhaços cantores surgem após o palhaço *Polydoro*, que foi o responsável por fazer essa moda pegar ao cantar “[...] tanguinhos, chulas e charadas” (SILVA, 2007, p. 120). Vale ressaltar que as chulas cantadas por *Polydoro* não são aquelas que já comentamos anteriormente, em que os palhaços saem cantando nas ruas com as crianças. Estas “[...] apresentavam ritmos sincopados afro-brasileiros, acompanhados frequentemente por violão, tocados e dançados em vários espaços por diversos artistas” (SILVA 2007, p. 120).

Adiante abordaremos um pouco sobre os aspectos musicais dos dois maiores palhaços cantores, que se difundiram nos palcos circenses, bem como na indústria fonográfica brasileira através dos ritmos sincopados e dançantes. Aqui fundamentaremos as sonoridades negras e os processos de racismo vivenciados por ambos.

3.3.1 Benjamim de Oliveira

Benjamim de Oliveira é considerado um fenômeno, tem uma história digna de ser revisitada sempre que possível, pois nos leva a perceber o quão importante foi a sua resistência aos processos raciais de sua época. A vida do negro em seu tempo ainda era dolorosa, pois não tinha espaço para fazer o básico para sobreviver. Benjamin foi vencedor, deixou um legado de contribuições fantásticas para as artes cênicas e para música popular brasileira. O palhaço não

foi só músico instrumentista e cantor, mas também ator, diretor e ensaiador, entretanto, tornou-se um dos populares desconhecidos (ABREU, 1963 *apud* RUIZ, 1987) no Brasil. De cara eu me pergunto como uma pessoa de tamanha contribuição para a arte brasileira tem sua história esquecida? A resposta não é muito difícil, pois conseguimos perceber que se trata de um processo de apagamento histórico, um projeto político das classes dominantes.

Em sua belíssima pesquisa, Ermínia Silva (2007) apresenta a trajetória do palhaço e músico Benjamim de Oliveira abordando a teatralidade circense no Brasil. Seu livro traz uma boa ótica sobre o panorama do circo em nosso país, destacando uma profunda pesquisa que nos leva à compreensão da vida do negro Benjamim, além de explicar sobre seu processo de produção bem como a organização dos seus espetáculos. O recorte bibliográfico aqui se dará no que tange às questões do palhaço Benjamim, principalmente no que diz respeito às questões musicais e ao racismo.

Benjamim de Oliveira nasceu em 11 de junho de 1870 em uma fazenda na cidade do Pará. Seu pai era Malaquias e sua mãe Leandra, que era uma escrava de estimação. Todos os filhos do casal nasceram alforriados, inclusive Benjamim. Muitas das informações obtidas por Ermínia Silva a respeito de Benjamim são de entrevistas concedidas pelo próprio. Foi com 12 anos de idade que o menino Benjamim fugiu com o *Circo Sotero* em busca de novos rumos e neste circo trabalhou em troca de comida e sob maus tratos. Entretanto, a autora destaca que nesse processo Benjamim passa pelo ritual de iniciação sob formação da tradição oral, aprendendo suas primeiras habilidades.

Os primeiros treinamentos de Benjamim no circo foram os acrobáticos e logo depois ele assumiu o papel de palhaço-cartaz do circo, aquele que sai cantando chulas anunciando o espetáculo. Tempos depois se manteve no circo desenvolvendo outros números circenses. Depois de alguns anos trabalhando no *Circo Sotero*, Benjamim foge mais uma vez e passa a conviver com um grupo de ciganos que mais tarde tenta trocá-lo por um cavalo. Ao descobrir que iriam lhe negociar, Benjamim tornou a fugir e mais vez foi detido, desta vez por um fazendeiro que achava que era um negro fugitivo. Benjamim usa de sua esperteza e consegue explicar que possuía profissão e, para sua sorte, após demonstrar algumas habilidades, ele convence o fazendeiro de que não era um negro fugitivo (SILVA, 2007, p. 85-99).

Após muitos anos de sofrimento, Benjamim teve o primeiro reconhecimento e passou a trabalhar no circo de pau-a-pique, onde recebeu seus primeiros cachês, o que foi relatado pelo próprio como um bom valor por espetáculo. Até o momento o negro fazia de tudo, mas ainda não era palhaço, pois tratava de assumir um trabalho considerado muito difícil. O fato só acontece com Benjamim após o palhaço da companhia adoecer e sob enorme surpresa nasceu

o palhaço negro Benjamim (ABREU, 1963 *apud* RUIZ, 1987). Em sua primeira noite o palhaço negro é recebido com a fúria do ódio carregada de preconceitos e racismo. Notadamente, percebemos o racismo que está por todos os lugares e no circo com Benjamim não foi diferente. Para o período os atos racistas eram tidos como *normais*, uma vez que ainda não havia discussões suficientes que pautassem as questões raciais, contudo, isso não nos impede de fazer uma breve análise do ocorrido.

Para esta discussão trazemos as ideias de Almeida (2021, p. 50), que resume:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, de modo “normal” como que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional.” Assim, consideramos o ocorrido como sendo um caso de racismo estrutural em que o racismo está inserido nos processos sociais, em que ele passa a ser uma “regra e não exceção”.

Trazendo outra reflexão, faço um comparativo entre Benjamim de Oliveira e o caso de *Chocolat*. Sabemos que *Chocolat* desempenhava o tipo de palhaço Augusto, apesar de não usar a maquiagem tradicional desenvolvida para o tipo, afinal, estava firmando-se ali uma configuração da dupla cômica e conseguimos definir o seu tipo pela forma de atuação em contraste à *Footit*. No caso de Benjamim, que era anunciado como *Clown* brasileiro, compreendendo que o termo *Clown*, aqui no Brasil, é associado ao palhaço, no caso o tipo Augusto (REIS, 2013).

O que pretendo abordar aqui é uma breve análise das posições cômicas de ambos os palhaços e a reação do público perante as suas primeiras aparições no picadeiro. Percebemos que a aceitação do público à *Chocolat* só acontece quando o palhaço negro tomava esporros de seu parceiro de cena, já que antes disso era apenas um espanto, pois não era comum a presença de um negro desempenhando determinados papéis. Com Benjamim acontece o mesmo espanto, mas acompanhado de vaias, marcando-o com um sentimento que infringia sua dignidade física e moral. A aceitação por parte do público só acontece quando o público lança ao picadeiro uma coroa de capim, então, podemos inferir que o público buscava um apelo para um humor racista baseando-se nos preconceitos físicos e morais que “[...] geralmente são atribuídos ao caráter físico e animalesco”, dando ao palhaço o sentido figurado de asno (XIMENES, 2010, p. 48). Mas, o palhaço só consegue cativar o público quando aceita a sua condição moral de negro e responde: “Deram a cristo uma coroa de espinho, por que não me poderiam dar uma de capim” (ABREU *apud* RUIZ, 1987, p.32). Para a surpresa de Benjamim, o público o aplaude, tornando este fato o seu primeiro sucesso.

O período em que Benjamin de Oliveira vive é repleto de mudanças, já que o final do século XIX e início do XX traziam novas formas de fazer os espetáculos, “[...] nos repertórios das companhias teatrais, o conjunto denominado teatro ligeiro seria composto por comédias musicais, operetas, revistas, vaudevilles, *music halls* e mágicas” (SILVA, 2007, p. 103). Obviamente essas mudanças contribuem para a formação do artista. Como já destacamos, a música faz parte do picadeiro e passou a ter mais força em outros espaços e no caso do circo a música passa a ser utilizada não só como acompanhamento para as apresentações, mas torna-se parte da própria configuração do espetáculo circense, além de demarcar presença no início e no final do espetáculo. Isso acontece por meio dos principais gêneros musicais da época, gêneros que destacamos como do povo negro.

Benjamin era amigo de Eduardo das Neves, que não mediu esforços para compor uma música para o amigo, chamada Crioulo Faceiro, que se tornou uma espécie de entrada para o picadeiro, uma música com versos que poderiam ser variados e improvisados seguindo uma ideia livre a partir do público, tendo somente o final da canção a mesma estrofe. O artista tinha seus estilos musicais ligados a “[...] tangos, choros, modinhas e serestas”, músicas que ao nosso ver tratam daquela contemporaneidade e seus contextos (CASTRO, 2005, p. 175). Abaixo segue a letra da canção composta por Eduardo das Neves, descrita pela autora:

Eu sou crioulo faceiro,
Eu sou brejeiro, na multidão
Cada conquista é um tesouro
No choro do violão...

Vem cá mulata,
Não sejas má,
Que o teu crioulo
Prá teu consolo
Pronto aqui está.

Num paraíso de flores,
Os meus amores aqui sonhei.
Em sonho vi minha amada,
Mágica Fada, a quem amor jurei.

Linda morena
Meu querubim,
Tem dó, tem pena,
Do Benjamin.

(Verso final)

Quanta saudade!
Amor sem fim,
Nesta cidade

Vai deixar o Benjamin!

Nos circos europeus, o uso da música entre os artistas era muito utilizado e quando os circos chegam ao Brasil contam com a participação dos palhaços excêntricos para desenvolver seus espetáculos. Buscavam pelo tipo excêntrico, que se tornou cada vez mais frequente no final do século XIX. 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 (SILVA, 2007, p. 116).

No caso de Benjamim, o palhaço-cantor ou palhaço músico, a musicalidade operada em suas canções cantadas era acompanhada pelo seu instrumento que era o violão, instrumento bastante usado na música popular brasileira. O instrumento mostra-se, na maioria dos casos, dos palhaços um forte aliado, levando em consideração a sua praticidade, como também é o caso do pandeiro, em se tratando dos instrumentos percussivos.

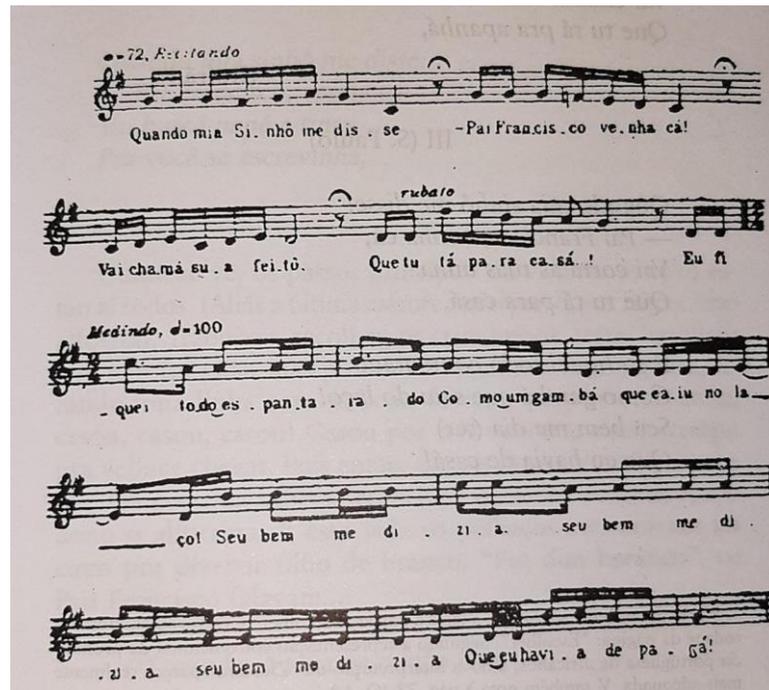
O historiador da música popular brasileira Tinhorão (2001) coloca como tema em questão a música produzida pelos palhaços no circo, dando indícios de onde vêm algumas referências do estilo que é muito bem aproveitado por Benjamim e Eduardo das Neves. Para o autor, a grande contribuição do tipo palhaço instrumentista-cantor que em sua percepção tem “[...] equivalência aos *chansonnier* do teatro musicado” e juntamente com o palhaço-ator traz originalidade às suas músicas desenvolvidas no picadeiro (TINHORÃO, 2001, p. 87).

O surgimento dessa abordagem de palhaços se dá na Argentina, no início dos anos 1880, por José Podestá, *o Pepino 88*, um grande palhaço de sua época que lança suas canções com temáticas do momento junto à sua capacidade graciosa. Esta referência nos leva a notar a ligeira percepção que os artistas circenses tinham: eles conseguiam observar e sacar o que era aceito pelo público, uma forte característica muito presente no circo até os dias atuais.

Tal afirmação pode ser concluída a partir do ponto de vista dos nossos palhaços instrumentistas-cantores: Benjamim e Dudu. Antes destes, no Brasil tivemos o palhaço negro Veludo, destacado por outro historiador da música popular brasileira, Mário de Andrade que, apesar das poucas informações sobre o palhaço, consegue registrar a canção. Inclusive, o autor nos mostra alguns outros versos que foram criados ou adaptados em outras localizações. Para Andrade (2006), o lundu é de característica tradicional brasileira, pelo menos no Brasil central. Ainda seguindo as informações do autor, houve um outro palhaço, Antônio Correia, que cantava a música, apresentando-se em estilo *blackface* no circo Casali.

Anos antes de Veludo, a canção foi gravada por Eduardo das Neves pela Casa Edison, com outro título, *Preto Forro Alegre*⁴⁰, apresentado uma versão diferente. A música esteve presente no picadeiro desde o ano de 1876, porém, com o passar do tempo, como destacam os autores, alguns trechos foram modificados, mas as músicas fizeram sucesso até mais ou menos 1913 (CASTRO, 2005; TINHORÃO, 2001).

Figura 4 - Partitura do Lundu do escravo



Fonte: Andrade (2006, p. 69)

Por fim, ressaltamos a importância da musicalidade desenvolvida por Benjamin em seu picadeiro, onde reproduziu a música negra. Aqui, percebemos essa equivalência em seus gêneros musicais, pois neles havia uma ligação genealógica musical, como é o caso do próprio lundu, do maxixe e das modinhas, além de serem composições feitas por eles enquanto artistas negros.

Para a historiadora Ermínia Silva (2022), apesar de Benjamin não falar de forma direta sobre as questões étnico-raciais, o artista reproduziu muito esse contexto e isso pode ser notado em suas obras e adaptações de texto:

Quando ele canta as músicas do Eduardo das Neves e de outras pessoas, ele também está falando disso. Eduardo das Neves era ativista de bandeira,

⁴⁰ A canção encontra-se disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4532/preto-forro-alegre>. Acesso em: 05 ago. 2021.

aboliconista. Ele não é alguém que fica balançando a bandeira, mas ele fala disso o tempo inteiro. E eu fui perceber isso bem depois da minha pesquisa. Na segunda edição⁴¹, eu faço esse debate (SILVA, 2022)

3.3.2 Eduardo das Neves – Crioulo Dudu ou Trovador da Malandragem

Eduardo Sebastião das Neves, nascido em São Paulo no ano de 1874⁴², trabalhou na estrada de ferro e no Corpo de bombeiros e, assim como Benjamim, foi um grandessíssimo palhaço cantor, inclusive chegaram a trabalhar juntos em alguns espetáculos cômicos. Se autointitulava como o *Crioulo Dudu* ou o *trovador da Malandragem* (ABREU, 2017). Dudu é um outro grande nome entre os artistas de circo, em especial no que tange à sua musicalidade haja vista pelo seu sucesso proveniente dos circos. Além de espetáculos como palhaço-cantor, conseguiu publicar cinco livros e, para finalizar tamanha façanha, o Crioulo Dudu e o palhaço Benjamim de Oliveira foram os primeiros músicos negros profissionais a gravar música no Brasil, pela Casa Edison. Como homem negro também teve que enfrentar as mazelas do racismo estrutural, sendo também mais uma resistência que buscou e muito colaborou com a cultura brasileira:

A trajetória de Dudu foi marcada por certo empreendedorismo. Organizou coletâneas de canções populares, foi dono de um circo, o Circo Brasil, e apresentou-se em performances individuais, em teatros, festas beneficentes e casas de espetáculo. Com o título de “Crioulo Dudu”, exibia-se com elegância, segundo seus simpatizantes, em smoking azul e chapéu alto. (ABREU, 2017, p. 3251)

O Trovador da Malandragem era por natureza circense, um empreendedor, conseguiu acompanhar o seu tempo e se destacar entre outros de sua época. Com sua musicalidade peculiar, foi através do Lundu que conseguiu destaque e foi um sucesso, ganhando visibilidade em função de sua voz e de suas dedilhadas sincopadas no seu violão. Gravou diversos gêneros dentre as quais “[...] valsas, modinhas, serestas, choros, marchas, cançonetas, sambas, chulas, cenas cômicas e, especialmente, lundus”. Em sua música podemos perceber o bom humor, além de demonstrar de forma crítica e irônica as desigualdades raciais do período. Este processo se deu a partir do final do século XIX perpassando o século XX, isto tanto no Estados Unidos

⁴¹ A autora acaba de lançar a segunda edição de seu livro *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*.

⁴² Há uma divergência quanto ao seu ano de nascimento, sendo posto por outros autores como nascido no ano de 1871. Seguimos aqui a partir de Martha Abreu, que informa o ano de nascimento do artista a partir da certidão de óbito dele.

como também no Brasil, trazendo uma nova visão sobre a música e a comicidade quanto ao que era reproduzido pelos *Minstrels* (ABREU, 2017).

Antes de tudo, é importante destacarmos a intelectualidade do *Crioulo Dudu*, um homem negro em pleno auge do racismo, pós abolição no Brasil, e mesmo assim conseguiu ser uma figura marcante em nossa história. Estava antenado com o mundo e com os acontecimentos, escreveu diversas canções que diziam ser de um verdadeiro nacionalismo, o que pode ser notado na composição em homenagem a Santos Dumont, intitulada como *A conquista do ar*⁴³. Em sua letra poderemos observar um tom crítico e irônico de Dudu com o continente europeu quando diz que “A Europa curvou-se ante ao Brasil e clamou parabéns em meio tom”. O compositor ainda exalta não só o brasileiro, mas o enfatiza, credibilizando toda a América do Sul, destacando o continente como terra de índio guerreiro. Ainda podemos verificar sua genialidade e potência poética em seus escritos em *Mysterios do violão*, onde diz:

Agora o Brasil mais orgulhoso
Declama à Europa neste tom:
Si foi Colombo rei dos mares,
E’ rei dos ares Santos Dumont⁴⁴

O talento e o reconhecimento de Eduardo das Neves, neste período submerso em tamanha ignorância social, onde o racismo e o preconceito são escusas para invalidar sua capacidade intelectual, faz com que o negro Dudu escreva uma inquietação no prefácio de seu livro *Mysterios do violão*, onde diz: “Porque duvidais, isto é, não acreditais quando aparece qualquer choro, qualquer composição minha que cai no gosto do público e é decorada, repetida por toda a gente e em toda parte, desde nobres salões até pelas esquinas nas horas mortas da noite?”⁴⁵. Assim,

O problema da autoria foi diretamente enfrentado por Eduardo das Neves no Prefácio do livro *O trovador da malandragem*, onde, mais uma vez, demonstrou um grande convencimento pelo seu valor e capacidade. Essa postura o teria motivado a reclamar com o Sr. Fred Figner, então proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro e representante da Talking Machine Odeon, depois de ter ouvido uma composição sua – “O 5 de novembro” – tão adulterada, que nada se entendia. Ao cantar algumas modinhas em um dos fonógrafos do estabelecimento comercial de Figner, o empresário o teria

⁴³ A composição foi gravada sob interpretação de Bahiano, com acompanhamento em piano. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/940/santos-dumont-a-conquista-do-ar>. Acesso em: 05 ago. 2021.

⁴⁴ Saudação a Santos Dumont, no dia do seu feliz regresso à Pátria.

⁴⁵ Não tive acesso ao livro físico da publicação *Mysterios do violão*, consegui apenas um exemplar digital, mas não encontrei esta fala de Eduardo das Neves. Consegui extrair o registro da fala de Dudu em um blog que marca o centenário de sua morte com o título, Eduardo Das Neves - 100 anos de saudade. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2019/11/eduardo-das-neves-100-anos-de-saudade.html> Acesso em: 10 out. 2021. Mais sobre a fala de Eduardo das neves é destacado por Abreu e Dantas (2020, p. 142).

contratado para cantar todas as suas produções nos aparelhos que colocava à venda. Em seguida, deve ter vindo o convite para as gravações. (ABREU, 2010, p. 99)

Podemos dizer que, atualmente, este tipo de acontecimento ainda persiste, mas de uma forma muito diferente, pois, assim como tudo muda, os formatos de operações racistas também se reinventam e reconstróem lacunas sobre pessoas negras e suas produções.

É indiscutível a vasta produção de pessoas negras em todo o mundo, mas seria este acontecimento um avanço social-político-cultural, uma vez que anteriormente suas produções eram questionadas? Em parte, poderemos dizer que sim, no entanto, o que consigo visualizar é uma manutenção dos recursos racistas na hegemonia branca. O reconhecimento atual só é possível e inquestionável devido aos avanços tecnológicos que comprovam a capacidade técnica de nosso povo negro. Além disso, as inúmeras postagens e trabalhos intensificados de denúncias e protestos nas redes têm garantido o espaço e o lugar de fala para corpos negros. Com isto, as coisas tendem a se modificar, mas ainda existe muito o que avançar.

Neste sentido, poderíamos trazer para refletir aqui a questão da intelectualidade negra que na atualidade ainda é questionável, assim como foi a de Eduardo das Neves, sendo possível notar que o conhecimento e a produção científica destes ainda não têm destaque no âmbito científico, pois, embora saibamos que elas existem, são reproduzidas e difundidas em diminuto:

A ciência tem o poder de produzir um discurso de autoridade, que poucas pessoas têm a condição de contestar, salvo aquelas inseridas nas instituições em que a ciência é produzida isso menos por uma questão de capacidade, e mais por uma questão de autoridade. É da natureza da ciência produzir um discurso autorizado sobre a verdade. (ALMEIDA, 2021, p. 70)

O conhecimento do negro no tocante às suas produções é um tema a se tratar e investigar. No que tange às suas produções técnicas artísticas e culturais, poderemos dizer que ainda hoje veremos uma negação destas, do ponto de vista científico, podendo ser questionadas, quando não, tomadas de assalto, e isto nos leva a inferir que a branquitude, quando se apropria destas produções, legitima as suas qualidades, enfatizando as suas potências, mas não aceitando que se trata de um produto negro. A branquitude, com isto, tenta levar os créditos destas produções. Um bom exemplo disto foram as canções escravas reproduzidas pelos *blackfaces* que faziam do sujeito negro objeto de riso, pois levavam para os palcos *vaudevilles* uma distorcida versão dos cantos e das danças dos negros escravizados.

O *eook* da *Senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870 – 1930*, de Marta Abreu, tem um conteúdo riquíssimo que navega no trânsito do atlântico negro, investigando a história da produção musical dos descendentes de escravos nos Estados Unidos

e no Brasil. A autora nos leva a mergulhar neste atlântico negro, no Brasil, através de Eduardo das Neves, e lança, também, a percepção de outros autores que mostram a “[...] herança da África, onde as canções envolvem, ainda hoje, críticas pessoais, sociais e políticas, especialmente contra o abuso dos poderosos” (ABREU, 2017, p. 2936). Neste exemplo, poderemos perceber a inversão do uso da musicalidade negra a fim de usá-la como sátira e tal atitude revela-se como uma *sofisticada* forma de resistência contra a opressão. Esta possibilidade será desenvolvida por Eduardo das Neves a partir do *Folclore de Pai João*, além do próprio caráter satírico dos lundus (Ibidem).

As músicas do Trovador da Malandragem eram carregadas de humor, principalmente aquelas que eram apresentadas no circo, cheias de risadas do Crioulo, como poderemos notar em algumas de suas canções. Para Abreu (2017), Dudu encontrou uma forma *original* no tocante à *afirmação* tanto dos *artistas negros* quanto da ampliação das discussões raciais. As apresentações de Dudu são comparadas às performances dos *blackfaces*, entretanto, sendo caracterizado com um *black blackface*, o que compreendemos como uma espécie de contraposição ao que propunha o *blackface*. Na percepção de Chude-Sokei, foi Berth Williams o mais famoso *black blackface*, sendo uma figura chave para modificar tais representações. Pelo que pude perceber, a jogada de Williams foi a garantia do sucesso do público dos *blackfaces*, mas:

[...] como black blackface transformava os significados das máscaras e dos próprios musicais, introduzia novas temáticas e abria caminhos para muitos outros músicos e artistas negros, inclusive os que iriam ganhar aplausos em Paris, como Josephine Baker, e divulgar o jazz pelo mundo a partir dos anos 1920. (ABREU, 2017, p. 3224)

Notoriamente, podemos perceber que o Negro Dudu estava antenado com o formato das atividades musicais dos Vaudevilles: “[...] com essa perspectiva atlântica foi mais fácil desconfiar – e sugerir – que Eduardo das Neves não estava sozinho: sua trajetória era equivalente à de músicos negros de outras partes das Américas” (ABREU, 2017, 2992).

Das Neves foi resistência em seu tempo e com isso buscou sempre se estabelecer enquanto artista, mesmo com os muitos empecilhos que tentavam lhe atravancar. Assim, poderemos perceber na musicalidade de Eduardo das Neves uma fonte de força ancestral através da qual nós palhaços-músicos poderemos nos inspirar e deleitar destas potências para (re)produzir um discurso cômico antirracista, dando continuidade ao processo iniciado e fortemente difundido pelo Crioulo Dudu no Brasil.

Enquanto pesquisadores precisamos encontrar e fruir das artes do nosso povo negro, aqui neste caso nas artes cênicas e musicais – através do circo. Portanto, antes de tudo, é mais que necessário compreender a conjuntura atual do racismo para continuar a luta por direitos e igualdade racial e, assim, colocar à vista da sociedade, que ainda nos alija com discursos advindos de um estruturalismo racista e que a meu ver não tem outro objetivo senão o genocídio do povo preto.

4 REPRISE – CIRCOS E PALHAÇOS MÚSICOS NO SEMIÁRIDO BRASILEIRO

Olhando no mapa do Brasil, poderemos perceber que o semiárido brasileiro toma maior parte do Nordeste e uma pequena parcela do sudeste. Ocupando Estados como Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Sergipe e até parte de Minas Gerais. Ou seja, o Nordeste é a região que mais carrega parte do semiárido. Do ponto de vista visual essa área fica localizada no centro do mapa nordestino. Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), esta região é delimitada pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), que aponta o semiárido como região climática de alta semiaridez.

Pesquisando a palavra *árido* encontramos adjetivos como: desprovido de umidade, seco, o que nos dá a entender como um lugar de difícil cultivo. Esta região tem características que apresentam temperaturas altas e regime de chuvas marcado pela baixa precipitação pluvial anual, ou seja, marcado por grandes estiagens e sofre com abastecimento de água quando estas têm grandes durações.

Ainda que todas essas questões climáticas favoreçam um imaginário de baixa fertilidade, chão rachado e uma cor bastante alaranjada e cinzenta, como é o caso da caatinga, denominada pelos povos indígenas Tupi-Guarani como Mata Branca, este local é de uma resiliência sem tamanho, pois basta uma generosa chuva e o verde logo se espalha na vegetação. O que nos cabe aqui é criticar a forma como esse imaginário é tratado nos livros didáticos, por exemplo. Lembro-me bem das imagens apresentadas no Ensino Fundamental, que para mim não condiziam com a minha região, talvez pela forma como estivesse sendo abordada. Por fim, coloco tal firmação para não cairmos apenas em estereótipos sobre este lugar, assim como infere Martins (2006, p. 234):

Esta lógica da indústria de enunciação pedagógica, existe por trás da indústria (poderíamos mesmo dizer do cartel) que produz os livros didáticos no Brasil. Essa indústria, concentrada no Sudeste, é apenas de lá que se pronuncia, enquanto somos transformados em seus Outros, que estão **lá**, em algum lugar distante, nomeados pelo recurso da estereotipia.

Dessa forma, podemos perceber que a vida da população neste local não é fácil e quando nos referimos à população também colocamos os números para dados quantitativos, pois a região é marcada como uma das regiões mais populosas do país. Ao observarmos os séculos passados, em comparação a este, é possível notar um pequeno avanço no que diz respeito às

políticas públicas neste lugar. Entretanto, sabemos que ainda não são suficientes para arrefecer os problemas econômicos, políticos, sociais e culturais.

Observar tamanhas dificuldades que a região sofria dentre os séculos XIX e XX nos faz questionar o que levava estes espetáculos circenses a circularem pelo semiárido. É aí que vamos perceber a potência que é o empreendimento circense em seu contexto socioeconômico e cultural, o qual carrega um papel muito importante e intrínseco que é de fazer o duvidoso, mostrando-se às pessoas enquanto fenômeno diferente: “Há algo no modo de construção do circense, das famílias circenses e de seu saber, na forma como se relacionam com esta arte, que não se explica simplesmente pelo movimento do capital” (SILVA; ABREU, 2009, p. 45).

Em entrevista obtive algumas respostas que podemos cruzar com pesquisas já existentes e vamos perceber que a circulação dos circos ultrapassa a busca financeira. Estes percursos são escolhidos de forma criteriosa e estratégica. Segundo Bartholo (1999, p. 28), não existia um planejamento comercial, pois eles sempre confiavam na possibilidade de conseguir. Como já relatamos, os circenses sempre carregam consigo a política de boa vizinhança, o que os credibilizava aonde chegavam.

Em relato sobre as escolhas dos lugares para os quais decidem ir, Seu Antônio, o proprietário do *Javem Circo*, nos explica que um dos motivos é a intensidade do sol, pois ele nos conta que a duração de uma lona no Piauí dura muito menos que na Bahia. Apesar do Estado ser uma região boa para público, este fator impede a estada do circo por muito tempo na região. Outro fator que o circense aponta é a violência, neste caso se referindo, por exemplo, ao Estado do Ceará. Vamos notar que, por mais que não haja um planejamento comercial, como coloca Bartholo (1999), os circenses percorrem localidades por onde sabem que vão ser bem recebidos e fogem de possíveis prejuízos.

Mesmo no semiárido brasileiro, com aparentes desvantagens, o circo tem sido um dos empreendimentos que mais atendeu à região, levando para o povo um pouco de alegria e mostrando os pequenos avanços tecnológicos que vão acontecendo ao longo de muito tempo. As pesquisas sobre as artes nesta região ainda são escassas e buscamos com este trabalho potencializar este lugar a partir das artes circenses e da música.

Falando em música, podemos dizer que o nosso semiárido é muito rico dessa arte que alegrou e alegria o nosso povo. Foi daqui que saíram muitos dos ritmos que marcaram o imaginário do nordeste brasileiro, como o forró de Luiz Gonzaga, o coco de Jackson do Pandeiro, a poética de Lia de Itamaracá, que carrega uma energia potente através de suas cirandas. Teremos também o maracatu, que teve forte repercussão através de Chico Science e do movimento Mangue Beat. O samba de véio, da Ilha do Massangano, em Petrolina-PE, o

cavalo marinho, o samba de lata do Tijuáçu, comunidade quilombola da cidade Senhor do Bonfim, Bahia, dentre outros inúmeros movimentos artístico-culturais.

Contextualizando o circo no semiárido, Silva (2018) defende que sempre houve a presença de inúmeras companhias circenses que circulavam por todo o Nordeste, apontando o semiárido como uma forte região destes trajetos. A circulação se dava de diversas formas, mas o autor traz como marco para a teatralidade circense a construção de linhas férreas, que se tornaram uma grande aliada destes, principalmente na Bahia, durante os séculos XIX e XX, sendo mais uma possibilidade de locomoção. Silva (2018), em sua pesquisa, apresenta ainda o trajeto das linhas férreas entre as cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro como um marco de forte impacto na cultura da região, servindo para o avanço e para a itinerância das artes cênicas. *Dionísio pelos trilhos do Trem* é uma obra bastante singular, por relatar o trajeto que foi feito pelas linhas férreas entre França-Brasil-Bahia-interior. O autor nos mostra que essas linhas férreas não só trazem observações intrigantes em seus impactos econômicos, mas “[...] tornam-se fundamentais para entendermos a história do circo” (SILVA, 2018, p. 156)., pois o trem

Ele causou impactos nas rotas dos artistas e modificou em uma medida à itinerância errante. Suas estações definiam paradas, o tamanho das estações anunciava as cidades maiores economicamente mais desenvolvidas e que polarizavam microrregiões para onde, a partir daquela base, os artistas podiam se movimentar com mais facilidade. (SILVA, 2018, p. 166)

O autor ainda irá concluir, a partir de observações de Duarte (1995), que as rotas feitas pelos circenses devido às ferrovias foram alteradas em comparação àquelas feitas sobre cavalos.

A presença das artes cênicas no semiárido brasileiro, então, se dá por diversos e talentosos artistas interioranos que fizeram muito sucesso em sua trajetória. Um bom exemplo disso acontece na cidade de Senhor do Bonfim, Bahia, através de José de Carvalho, que participou do *Circo Merediva* e ali absorveu conhecimentos circenses. Tais conhecimentos que lhe garantiram a continuidade do processo que Silva (2008, 2010) em suas pesquisas vai chamar de *quintal-teatro*. Ao retornar à cidade, José de Carvalho desenvolve suas atividades teatrais e circenses, sendo este o lugar para ensaios e apresentações antes de transferi-las para outros espaços.

Podemos citar também outra conterrânea bonfinense, Celina Ferreira, persona principal da pesquisa da professora Karina de Faria, em sua tese de doutorado *O sucesso e o sustento: a trajetória da atriz bonfinense Celina Ferreira (1902-2001)* (FARIA, 2013) e hoje já publicada

em livro⁴⁶ com o título de “*Celina Ferreira: palco, picadeiro e rádio na trajetória de uma atriz nordestina*” (FARIA, 2020). O livro nos dá uma vasta dimensão do processo e dos caminhos percorridos pela artista, além de mostrar-se como uma obra crucial sobre as artes cênicas no Nordeste brasileiro.

Sobre Celina Ferreira, a autora aponta que a atriz e cantora iniciou em companhias itinerantes que circulavam pelo semiárido brasileiro incluindo também as capitais nordestinas, por volta dos anos 20 e 30. No ano de 1940 trabalhou no *Circo Fekete* atuando principalmente em espetáculos de melodramas. Trabalhou como radioatriz, na rádio Excelsior e depois na Rádio Sociedade, entre os anos de 1952 e 1967, função que lhe permitiu a aposentadoria (FARIA, 2020).

No que diz respeito aos Palhaços Músicos no semiárido, anteriormente a esta pesquisa pude identificar a existência destes profissionais na região desenvolvendo suas habilidades musicais no contexto itinerante circense. Ao analisar algumas produções do circo no semiárido, encontramos o relato de Dona Maria Socorro, em entrevista, revelando que antes das mulheres dançarem as rumbas, elas cantavam. O que podemos perceber é que havia questões acerca das dificuldades tecnológicas e que o circo as resolvia dentro de suas possibilidades, segundo o que se pode perceber no relato de Dona Maria Socorro:

Aqui se pode pensar no fato de que as pequenas companhias de circo não tinham equipamentos de som, o que exigia dos artistas muitas habilidades. Pode-se imaginar um público de um povoado de pé em um cercado de mato no oitão de uma casa assistindo uma jovem cantando uma música acompanhada apenas por um cavaquinho tocado pelo palhaço Baratinha que mantinha a música instrumental enquanto a bailarina Inês Campos da Conceição dançava rumba. (OLIVEIRA, 2012, p. 55)

Os estudos da presença da música na cena de palhaços do semiárido baiano me levou a perceber que a música é explorada como recurso cênico, como é o caso relatado por Dona Maria Socorro. Os palhaços utilizam a música para melhor explorar suas cenas cômicas. Conforme os estudos já citados, percebemos que a aplicação deste recurso acontecia de duas formas: a primeira é quando o palhaço se apresenta de forma virtuosística, trazendo a figura do palhaço-músico como um exímio instrumentista; e a segunda é quando a musicalidade é explorada por meio de acessórios sonoros, não sendo instrumentos formais e sim objetos inusitados. No

⁴⁶ O lançamento do livro a Saga de Celina aconteceu em meio à pandemia da Covid-19, em formato virtual, pela plataforma digital StreamYard, transmitido no canal do Youtube do GruPano/UNEB e encontra-se disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=09_oOH20Uqg. Acesso em: 13 jun. 2021.

primeiro caso, ela deve acarretar comicidade devido ao fato de esta vir de um palhaço-músico – exemplo disto é o palhaço Grock que, além de dominar outras técnicas, era um exímio instrumentista que tocava melodias difíceis em seu pequeno violino e tinha em suas apresentações a música clássica que, misturada com as suas brincadeiras, contagiava o público com o riso (OLIVEIRA; DIAS, 2018).

Aprofundando a reflexão no caso de Grock, é necessário notar que ele utilizava a música clássica como forma virtuosística, ressaltando-se que para o número palhaçístico musical ser virtuoso não precisa necessariamente estar ligado à execução de música clássica. Por exemplo, pode-se construir um virtuosístico número musical em que o palhaço toque um atabaque ou uma guitarra ou até mesmo o seu próprio corpo como instrumento a ponto de ser grandioso aos olhos do público e da musicalidade em si. Ainda no mesmo exemplo de virtuosos são os Los Rudi Llata que demonstravam extrema habilidades em seus instrumentos, tais como: clarinete, saxofone e violão, utilizados em suas cômicas apresentações. Assim, “[...] o objetivo não está na virtuosidade do palhaço como músico, mas na capacidade de brincar com as mais variadas formas inusitadas de se fazer música” (OLIVEIRA; DIAS, 2018, p. 2-3).

Com isso, trazemos a reflexão de que o/a palhaço/a músico/musicista possui, algumas vezes, uma dupla virtuosidade: a musical e a cômica, uma vez que cada linguagem exige um determinado domínio para que se alcance seus objetivos em cena, fato este que observamos nos palhaços investigados a partir de suas proposições cômicas no picadeiro por meio de sua musicalidade.

Partimos, neste próximo momento, para alguns casos específicos trazidos à luz para fins de coleta de dados e elaboração de reflexões.

4.1 TRANSMUNDIAL CIRCO E SUAS GERAÇÕES: CIRCO ESTRELA, CIRCO COIMBRA E JAVEM CIRCO

Senhoras e senhores, respeitável público, o espetáculo não para. Partindo agora para as partes finais desse show, buscaremos encerrar este trabalho com chave de ouro trazendo um pouco sobre uma família circense que circulou por diversos locais do semiárido brasileiro, cuja história parte de um processo oral, contada pelos próprios artistas que participaram do processo.

Para coleta de dados, utilizamos entrevistas semiestruturadas para obter as informações. Estas foram feitas num momento mais seguro em relação à pandemia, pois durante o período crítico evitamos o contato físico direto com os circenses sob o medo de contagiá-los com alguma variante deste vírus que ceifou muitas vidas (NOVO CORONAVÍRUS).

Usaremos como foco, para este momento, a trajetória do *Transmundial Circo*, o qual teve a sua iniciação com Seu Raimundo Nonato da Silva – o Palhaço Javem⁴⁷. Importante dizer, também, que a trajetória deste circo foi contada pelos próprios familiares que em determinado momento de suas histórias se dividiram. O *Transmundial Circo* possibilitou muitas outras gerações de circenses que se espalharam pelo Brasil, entretanto, nossa pesquisa se atém sobre o *Transmundial Circo*, o *Javem Circo*, o *Circo Coimbra* e o *Circo Estrela*.

O *Javem Circo*, que ainda se encontra em estrada, andando firme e forte, apesar de ter ficado parado por muito tempo em decorrência da pandemia da Covid-19, neste ano de 2022 colocou novamente o pé na estrada e segue seu destino em busca de novos horizontes, traçando caminhos pelo sertão adentro, indo por pequenos povoados e levando o seu melhor para seu público.

O *Circo Estrela* baixou sua lona no ano de 2010, mas fez uma belíssima história, que será exposta aqui. Apesar do circo ter baixado sua lona, um dos filhos ainda hoje mantém-se firme e forte na lida circense trabalhando e vivendo com a sua arte, porém, em outro formato. Desenvolvendo trabalhos em festas infantis, lojas, eventos, escolas e trabalhos de rua, esta parte ficará inserida junto à trajetória de um dos interlocutores desta pesquisa: o palhaço músico Palitinho. Palitinho Cia Show é o nome do empreendimento de Davi Stênio Santos Silva, filho de Kátia Neide dos Santos Silva e Dimas Brito da Silva, oriundo do *Circo Estrela* e com relações no *Transmundial Circo*.

Para a compreensão desta brilhante história do *Transmundial Circo*, utilizamos entrevistas semiestruturadas, as quais possibilitaram uma boa quantidade de informações acerca desses artistas. Para isso, fomos a campo no dia 06 de março de 2022. Pegamos o pequeno carro Ford Ka vermelho, cor de nariz de palhaços, e partimos para o primeiro destino seguindo a BR-407, com destino a Juazeiro, Bahia, cidade atravessada pelas águas do Rio São Francisco, também conhecido por Velho Chico. Nossa parada se deu um pouco antes da sede do município, na Carnaíba do Sertão – povoado da cidade onde estava instalado o *Javem Circo*.

Na primeira parada fomos bem recepcionados por uma das filhas de Seu Antônio, que prontamente abriu sua lona para um precioso diálogo sobre as vivências de seu pai, Raimundo Nonato da Silva, o jovem que fugiu com o circo por encanto e que espalhou outras gerações carregadas de potências artísticas através do *Transmundial Circo*.

⁴⁷ A fim de elucidar o leitor e evitar possíveis confusões, lanço esta nota para explicar o nome do palhaço Javem: Javem era o nome do palhaço de Seu Raimundo, o patriarca do *Transmundial Circo*. Posteriormente, o nome Javem é adotado por Seu Antônio para seu palhaço e para dar a tônica do seu circo: *Javem Circo*.

Para compreendermos a história desses circos e seus artistas, partiremos de sua origem, com Seu Raimundo Nonato da Silva, o patriarca desta família circense que como, muitas crianças, sempre teve uma paixão pelo circo, paixão esta que lhe motivou a fugir com ele. Menino teimoso, não deixava passar despercebido o seu encanto com o circo, principalmente quando estava instalado por perto da fazenda na qual sua família morava. Quem nos dá uma boa noção de como se deu a fuga de seu Raimundo para o circo são seus filhos: Seu Antônio⁴⁸, Seu Dimas⁴⁹ e Netinho Dedinho de Ouro⁵⁰ – que irão nos contextualizar um pouco sobre a inserção de seu pai no ramo circense e a trajetória do circo da sua família.

“Ele era doido por negócio de circo!” nos conta Seu Antônio. Quando o circo chegava à cidade o menino não perdia tempo e buscava algum contato com os circenses. Como morava em fazenda com o seu avô, pegava um jumento, colocava a cangalha e descia para a cidade onde ficava suas tias. Quando elas lhe pediam para fazer um favor, o pequeno aproveitava para construir relações com as outras crianças do circo e assim, à noite, conseguir assistir ao espetáculo. Não era porque ele não tinha dinheiro, mas era porque “ele era doido por circo mesmo”, nos reafirma seu Antônio. E foi através de suas amizades com as outras crianças circenses que Seu Raimundo iniciou seu processo de inserção na vida circense. Com seus 12 anos de idade ele fugiu com o circo na cidade de Acopiara, Ceará, mas foi resgatado pelo avô que por algumas vezes repetiu as tentativas de livrá-lo da vida circense, visto que ele era uma criança.

Entretanto, após tantas fugas com o circo, seu avô acaba cedendo ao desejo do menino e conversa com o próprio dono do circo autorizando a sua ida, mas, se porventura não desse certo, que lhe enviasse um telegrama para buscá-lo onde quer que estivesse.

Seu Antônio nos conta que seu pai chegou no circo sem saber de nada do ramo, afinal, ainda era apenas uma criança. O seu processo artístico vai surgir de forma muito natural como sempre é no circo, vendo os próprios artistas apresentando. Quando os artistas do circo saíam à noite, ele aproveitava para treinar o trapézio, rola-rola, malabares. Isso tudo no escuro, pois não podia acender as luzes e nem deixar os artistas perceberem que ele estava usando os seus aparelhos, visto que havia um certo ciúme dos artistas por seus aparelhos de cena. Numa certa ocasião alguns dos artistas desse circo foram embora e deixaram o espetáculo em desfalque, foi nesse momento que Seu Raimundo subiu no picadeiro assumindo um dos papéis mais difíceis

⁴⁸Antônio Brito Silva, proprietário do Jovem Circo, que segue estrada com sua família.

⁴⁹Dimas Brito Silva, baixou a lona em 2010, atualmente reside na cidade de Petrolina-PE, com sua esposa, Dona Kátia Neide dos Santos Silva, nora de Seu Raimundo Nonato.

⁵⁰Dedinho de Ouro é o apelido de Genésio Brito Silva, por suas habilidades no violão e na guitarra. Ou seja, é um dedo muito valioso. Conhecido também como Neto/Netinho.

do circo: o palhaço. Batizado pelo proprietário do circo, Seu Raimundo ganhou o nome de palhaço Javem. Nesta oportunidade que foi lhe dada nascia o palhaço Javem, responsável pelas entradas e os esquetes e o mais novo artista daquele circo.

O palhaço Javem também foi o primeiro palhaço músico da família. Desenvolveu suas habilidades musicais no picadeiro por meio das paródias e cantigas de palhaço na rua, cantou embolada acompanhado do pandeiro e construiu instrumentos musicais, como nos conta Seu Antônio:

O instrumento dele que ele tinha, era uma sanfona que ele fez. Duas tábuas assim e botou um... (como se fosse algum objeto) aí ele tocava, ele encheu de tampa dentro e dava aqueles sacolejos e a bixa fazia uns... (dá ideia de sonoridades) só aquele negócio mesmo. E o violão dele só tinha duas cordas, aí ele tocava as emboladas. Umas emboladas engraçadas que ele cantava. (SILVA, 2022)⁵¹

O jovem *Javem* ao chegar em Teresina inicia um relacionamento com duas irmãs: Dulcineia⁵² e Dulcides⁵³. Isso mesmo: duas mulheres. Naquele momento, Seu Raimundo viu oportunidade de montar o seu próprio circo e colocou suas mulheres para participarem do circo como artistas, fundando junto ao seu lado o primeiro empreendimento circense da família. Seu Dimas, um dos irmãos de Seu Antônio, ao participar de nossa entrevista também relatou como foi o início do circo de seu pai:

Ele saiu em 1932, ele fugiu de casa, aí fez sociedade com o compadre dele – compadre Renato. Aí foram rodar pelo Maranhão, Piauí, aqui pelo Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Alagoas, Sergipe. Foram rodar com aquele cirquinho. Quando chegou em Teresina, aí apartou lá a sociedade, dissolveu a sociedade, daí foi que o papai começou o circo dele. E na época quando ele fez o circo o nome do circo dele era Circo Teatro Guanabara. Aí depois mudou para Circo Teatro São Raimundo (SILVA, Dimas, 2022)⁵⁴

O modelo do primeiro circo era o *pano de roda*, que muito rodou principalmente pelo semiárido brasileiro, como podemos notar na fala de Seu Dimas. Este primeiro circo, pelo que observamos nos relatos, perdurou por um longo período até a chegada e o crescimento dos

⁵¹ Entrevista concedida de forma presencial gravada em vídeo e áudio, no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador, em função desta pesquisa.

⁵² Nome da mãe de Seu Antônio.

⁵³ Nome da mãe de Seu Dimas.

⁵⁴ Entrevista concedida de forma presencial gravada em vídeo e áudio, no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador, em função desta pesquisa.

filhos para ocuparem o lugar de artista. Ao todos são mais ou menos 31 irmãos e irmãs, sendo 17 filhos com uma e 14 com a outra⁵⁵.

Com o crescimento da família e conforme iam crescendo, as crianças puderam se aprimorar cada vez mais. Nos primeiros espetáculos, além dos números de acrobacias, equilíbrio, palhaços e danças, eram montados os famosos melodramas. Uma boa síntese sobre melodrama podemos encontrar em Silva (2008), que traz alguns apontamentos através de autores importantes no que se refere ao gênero dentre os séculos XIX e XX, em especial no interior do Brasil, enfatizando a presença do melodrama nos palcos da cidade de Senhor do Bonfim.

Vamos notar, a partir da pesquisa de Silva (2018), que o melodrama passou a ser usado na França no século XVIII, que terá seu marco em 1800. Além disso, o autor nos indica a procedência dos melodramas e suas aproximações com o espetáculo circense, como, por exemplo, a afirmativa de que os melodramas encontrados nos circos vão influenciar o gênero melodramático do *Boulevard du Crime*, que acontecia em Paris ainda no século XIX.

Os melodramas fizeram muito sucesso nos circos brasileiros e é quase impossível não encontrarmos um circo de longa trajetória que não tenha utilizado o gênero para atrair público e causar indignação por conta da carga dramática que era levada ao picadeiro.

No circo-teatro São Raimundo, os espetáculos melodramáticos foram um sucesso: Louco da Aldeia, Louca do jardim, Lágrima de mãe, Os Cangaceiros. Estes foram alguns espetáculos de melodramas que Seu Antônio citou em entrevista, nos afirmando ainda que Dimas foi um brilhante ator interpretando os vilões e que a companhia foi se fortalecendo à medida que os irmãos foram se casando e colocando suas companheiras para compor a cena:

A gente tinha um palco grande, um palco alto. Aí aqueles cenários. Aí a gente ensaiava os dramas, pra não errar, tá? Ensiava pra treinar, era tudo... Então, tinha o irmão meu mais velho, o Francisco, ele é que era o ponto 56 da peça, [...] ele fazia ensaiar, ele era exigente, ele era organizado. Ele dizia — Não, você vai fazer assim... (SILVA, A. 2022)⁵⁷

Os processos de formação do circo são contínuos e se dão dia após dia, pois os circenses têm uma natureza de observação muito atenta para o mundo e com isso não perdem tempo, sempre inventando e reinventando-se. Neste processo, cada artista é parte imprescindível para a formação deste emblemático empreendimento. Quanto mais os artistas se dedicam em suas

⁵⁵ Na entrevista não foi possível ter detalhes sobre qual das irmãs casadas com Seu Raimundo teve 17 ou 14 filhos.

⁵⁶ Ao que pude notar o ponto para eles, tinha função similar ao diretor, que difere do ponto teatral que conhecemos.

⁵⁷ Entrevista concedida de forma presencial gravada em vídeo e áudio, no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.

multitarefa, mais o circo cresce. A ocasião que levou à ampliação de circo-teatro para *Transmundial Circo*, além da quantidade de pessoas, foi o extremo comprometimento com a qualidade de espetáculo que os artistas tinham. O *Transmundial Circo* carregou em sua trajetória toda a riqueza adquirida no passar dos anos dos artistas que aos poucos foram se especializando e se moldando. O mais intrigante nesta história é imaginar como esse processo geracional é passado. Seu Raimundo foi o primeiro desta família a receber todo o conhecimento dos circenses, se tornando um itinerante e formador de uma grande família de circo tradicional, junto às suas duas esposas:

Nessa época aí foi que veio o Transmundial circo, que tava todos os irmãos reunidos. Foi um circo muito grande, tinha animal, tinha tudo. Nós tínhamos uma bagagem, né? Nessa época aí, o Transmundial. Aí foi que nós subimos aí para Minas Gerais, Espírito Santo, rodamos por acolá, Brasília aí por acolá que tinha estrutura, mas enquanto era pano de roda era só por aqui no Nordeste. Porque tem muito lugar pequenininho e não tem essa burocracia para armar um cirquin (sic). Quando chegava o circo era uma alegria, agora hoje em dia quando chega um circo não quer nem saber. “há o circo é isso, é aquilo” tá entendendo? Pois, o circo foi iniciado desse jeito. (SILVA, Dimas. 2022)⁵⁸

A forma como Seu Raimundo aprendeu não foi através de uma leitura bibliográfica ou de uma escola formal, mas conforme a arte lhe atravessava enquanto criança. Isto me faz lembrar muito o meu processo de aprendizado e conhecimento das atividades circenses, de ir para a casa de Benas e vislumbrar aquele circo no quintal, construir os aparelhos circenses, cair, levantar e tentar novamente, todo este processo me estimulava cada vez mais a querer aprender e compreender sempre mais um pouco sobre esse universo mágico. Ainda assim, ressalto que meu processo em comparação aos circenses itinerantes se trata de coisas totalmente diferentes, pois os ensinamentos que recebi sobre o circo não podem ser comparados às bases dos saberes circenses.

Aparentemente, vamos perceber que a forma de aprendizagem dos circenses parece acontecer de forma não ordenada, sem um critério em sua condução, ou que é só seguir a vida e sair de lugar em lugar sem se preocupar com a formação artística dos sujeitos inseridos no processo. Porém, perceberemos que estas aparências enganam quando observamos os resultados no próprio picadeiro. Além disso, se analisarmos mais profundamente perceberemos que existe sim uma condução desse conhecimento e que nitidamente funciona. Sobre este contexto, Silva e Abreu (2009) nos fazem refletir não só apenas sobre o contexto do aprendizado

⁵⁸ Ibid.

para o picadeiro, mas também para um aprendizado mais amplo que envolve o viver do circense:

[...] a técnica aprendida por meio dos ensinamentos de um mestre circense não era apenas a reparação para o número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados. 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 e ABREU, 2009, p. 103)

Esta observação feita por Silva e Abreu traz uma forte característica dos circenses, que é o método, o modo do aprendizado. Dentro deste aspecto é que se formava o *conjunto musical*⁵⁹, o que era uma especificidade do *Transmundial Circo*. O primeiro conjunto foi composto por Manelito⁶⁰, que tocava cavaquinho, Dimas, que tocava o violão e uma das irmãs, Irismar⁶¹, que cantava. Estes três artistas formavam o *Trio Esperança*. Na sequência, com a participação de outros irmãos, os artistas montaram o conjunto musical regional, acrescentando instrumentos como, pandeiro e sanfona. Depois, montaram o Conjunto Êxitos, no qual Dimas tocava guitarra, João⁶², o palhaço Sonrisal, tocava contrabaixo e o Samuel⁶³, que também era palhaço, tocava bateria. Seu Antônio e o outro irmão, o Neto, conhecido como Dedinho de Ouro⁶⁴, ainda não estavam em cena, pois eram muito novos, seus papéis naquele tempo era vigiar o circo para que algumas crianças não entrassem por baixo da cerca sem pagar ingresso. A inserção de Seu Antônio no picadeiro vem, primeiro, por conta da música. Ele conta que quando os irmãos passaram a tocar no palco, ele viu a possibilidade de aprender um instrumento e participar como músico do conjunto:

Eu fiquei doidinho — mas rapaz eu vou aprender a tocar um negócio. Aí deu a intenção d’eu aprender tocar bateria, e foi indo e foi poucos meses e eu aprendi a tocar bateria. Que era para sair da parte de vigia. [...] Aí quando Neto começou a tocar a acompanhar eu (sic). Depois eu acompanhei a Irismar e aí pronto, ela já botou nós (sic) no programa com ela — papai os meninos já sabem me acompanhar. (SILVA, A. 2022)⁶⁵

⁵⁹ Segundo os entrevistados, o termo designado para denominar banda, na época.

⁶⁰ Irmão.

⁶¹ Irmã já falecida.

⁶² João Brito Silva - irmão. Faz o palhaço Sonrisal, que atua no Javem Circo com Seu Antônio, o palhaço Javem.

⁶³ Irmão.

⁶⁴ Dedinho de Ouro foi guitarrista de bandas de brega mais icônicas do Nordeste, como Bartô Galeno e Sandro Lúcio. No Youtube podemos ver a figura de Dedinho de Ouro tocando e cantando em um show de Sandro Lúcio, acredito ser um momento de troca de figurino do artista Sandro Lúcio na gravação do seu DVD em Itamaraju, Bahia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bcirb-uqQU>, acessado em 25 de abril de 2022.

⁶⁵ Entrevista concedida de forma presencial gravada em vídeo e áudio, no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.

Neste processo, o circo acabou tendo dois grupos musicais ao mesmo tempo: Seu Antônio, Dedinho de Ouro e Irismar – que formavam um trio – e os outros irmãos, além de Irismar, que faziam o conjunto Êxitos, considerados os mais experientes. Em outro momento é que o conjunto insere os dois rapazes, pois já havia adquirido habilidades suficientes para participar do novo conjunto, que passaram a chamar de *Os dominantes do Som*. Os entrevistados destacam que dentre as músicas tocadas pelo conjunto estava a maioria das músicas de sucesso dos anos 80, principalmente os temas de novelas. Também tocavam compositores de sucessos como o Rei do baião e Jackson do pandeiro, pois além do povo gostar, ficavam admirando-os pela qualidade sonora reproduzida. Neto, o Dedinho de Ouro, afirma que foi responsável por ensinar mais oito irmãos a tocar para fazerem parte do conjunto. O que nos leva a entender que o processo de formação musical era contínuo e os mais velhos iam colaborando com os mais novos.

A música negra também era reproduzida por aqueles artistas, embora a TV em seu caráter racista da época invisibilizasse os processos musicais de muitos pretos e pretas, veremos, como já apontamos no subtópico 2.3, sobre o que defendemos como música negra, a forte presença desta musicalidade em nossa MPB. Desta forma, mesmo não sendo muitos os artistas que se faziam presentes na famosa *telinha* a presença e o registro da música afro-brasileira se fazia presentemente forte em outras mídias e meios da época.

O programa *Hoje é dia de rock*, que foi apresentado por Jair Taumaturgo, responsável por lançar como atração o até hoje ovacionado como rei, o artista Roberto Carlos, que posteriormente, com o seu sucesso, cria um programa de muita fama, conhecido como Jovem Guarda (FILHO, 2001). Não é irônico e nem tão pouco por acaso que a mídia sempre está por traz dos *grandes nomes* da música popular brasileira. Todo esse processo é pauta do projeto de apagamento/embranquecimento de nossa cultura. Entretanto, afirmamos que a imagem Negra poderia se fazer presente na telinha de forma ímpar e exclusiva e o eco da nossa sonoridade sempre vibrou aos nossos ouvidos, quando não representada pelo povo negro, estava em gêneros como o próprio rock e a bossa nova. Ainda assim, não podemos deixar de colocar aqui os poucos negros ilustríssimos, mas que fizeram sucesso, inclusive com suas músicas nos grandes festivais de música popular brasileira e sendo temas de novelas, dentre eles: Wilson Simonal, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Djavan.

Retomando sobre a música no circo, o conjunto era responsável por fazer o que eles chamam de *um quarto de hora*, que era um momento em que eles tocavam algumas músicas

para recepcionar a entrada do público, cuja intenção era de que essa parte funcionasse até o início do espetáculo e, na sequência, o espetáculo continuasse por conta própria. Colocamos aqui que um quarto de horas poderia se referir a 15 minutos antes do início do espetáculo, porém, o *Transmundial Circo* conduzia suas apresentações com a música executada ao vivo, sendo um eixo na configuração de seus espetáculos e tudo o que acontecia em cena havia interação com a banda, dessa forma, o conjunto, nesse caso, mantinha-se tocando durante todo o espetáculo. Ainda vale ressaltar que os artistas faziam revezamento entre os números circenses e a música ao vivo. Por fim, pode-se acrescentar que a habilidade musical circulava entre, senão todos, quase todos da família, sendo essa uma característica muito forte entre eles:

Eles vinham vestidos estilo de cebola. Eles já iam com as malhas. Era só tirar o paletó. Porque eles iam muito bem apresentados. Foi um circo muito chique. Foi cotado, o melhor circo do Nordeste, quiçá, do Brasil, porque tínhamos banda, tínhamos peças dramáticas e tínhamos um espetáculo variado. Para todos os dias, ser número diferente. Você não ia hoje para ver a mesma coisa de amanhã. Eram cinquenta e poucos artistas diferentes. (SILVA, N., 2022)⁶⁶

No que tange às discussões acerca da presença da música na cena do picadeiro do *Transmundial Circo* a partir de seu conjunto, refletiremos principalmente a partir do que Tragtenberg (2008) vai chamar de música de cena. Assim, avaliamos que é importante analisar e perceber os efeitos que a mesma causa entre cena-artista-público. Acreditamos na presença da música de cena como sendo um poderoso dispositivo que partirá de um repertório específico narrativo que irá variar, dialogar e interagir seja em modo verbal, sonoro ou até mesmo gestual, com todo o processo existente ali no ambiente. Dessa forma, todos os artistas do conjunto musical mostrar-se-ão como compositores de música de cena sem se descuidar de suas escolhas sonoras/musicais seja por meio do ritmo, melodias, voz, instrumentos etc. ou seja, sem se desconectar das referências que germinam o imaginário da plateia (TRANGENBERG, 2008).

4.1.1 Javem Circo e seus palhaços músicos: Javem e Sonrisal

Como grande parte dos circos em que cresce a família, a tendência é que essa se subdivida em partes e sigam novos rumos. É importante pensarmos que além da quantidade de pessoas que havia no circo, a estratégia de se subdividir era mais interessante para conseguirem ocupar outros espaços e assim se manter. No *Transmundial* não foi diferente e chegou o

⁶⁶Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022.

momento em que alguns integrantes decidiram seguir suas trajetórias, afinal, possibilidade havia, então, por que não sair mundo adentro em busca de novas histórias?

Das divisões feitas, em nossa delimitação, o *Javem Circo* é único circo que continua em itinerância e que tem como proprietário Seu Antônio Brito Silva – o novo palhaço Javem – que toma para si o mesmo nome do palhaço de seu pai como uma homenagem. Seu Antônio monta seu circo quando seu pai decide parar e morar na cidade de Curaçá, Bahia. Em sua narrativa, cada um montou um circo com sua família. Seu primeiro circo era de porte pequeno e foi iniciado com ele, seu irmão Dedinho de Ouro, Wilson e um outro sobrinho.

Com o passar dos anos, Dedinho de Ouro sai para fazer shows com Bartô Galeno e Sandro Lúcio, deixando o circo de Seu Antônio, que dá continuidade agora com outros irmãos, dentre eles, Palhaço Valei-me, Palhaço Brotinho e Palhaço Siessi. Dentre esses novos artistas, ele acrescenta sua filha Raquel e seu filho Gabriel. Ao observarmos o nome de vários palhaços, penso que isto possa nos levar a pensar que o circo só tem palhaço, deixando uma lacuna quanto aos outros artistas, entretanto, notamos na pesquisa que no circo de pequeno e médio porte, quando um artista faz entrada de palhaço, normalmente, terá seu nome atrelado ao nome de seu palhaço, mesmo ele fazendo outros diversos números.

Como já mostramos anteriormente, conseguimos observar que a passagem dos artistas em circo de familiares é muito comum, podendo um artista ficar um tempo e sair para um outro circo, sendo da mesma família ou não. Como o *Transmundial Circo* teve várias divisões de circos, estes artistas estavam espalhados e por vezes circulando entre um e outro, em diversos lugares do Brasil.

Hoje, o *Javem Circo* se encontra em atividade, seguindo destino, mas podemos observar um pouco da precariedade que esses artistas vivem, sem nenhum apoio político que amenize a situação. Apesar da Lei n. 6.533, de maio de 1978, regulamentar os artistas de circo como trabalhadores da arte por meio da prática de suas atividades itinerantes, advertimos que, mesmo assim, estes profissionais ainda estão à mercê do Estado que pouco atende às suas necessidades enquanto trabalhadores profissionais.

Com a pandemia da Covid-19, pesquisas e mesmo órgãos competentes do governo afirmam que o circo foi um dos empreendimentos mais afetados durante este período. Oliveira e Pinho (2020), a partir de questionário proposto pelo projeto de extensão⁶⁷, trazem registros de alguns circos localizados na Bahia, demonstrando o quanto os circenses necessitam da atenção

⁶⁷Projeto Circo e Pandemia aprovado pelo Edital 030/2020 da PROEX/UNEB, tendo como monitora Ingrid Miranda, estudante da licenciatura em Teatro da UNEB – Campus VII, sob a orientação do professor Benedito Oliveira-Benas.

do poder público de forma mais sistemática compreendendo a realidade destes que se encontram nessa labuta. Desta forma, concordamos com os autores ao destacar “[...] que é obrigação do poder público acompanhar, mobilizar e estimular a formação para que coletivos artísticos se mobilizem em torno do desenvolvimento socioeconômico” (OLIVEIRA; PINHO, 2020, p. 6).

As mazelas causadas pelos vírus foram além. O circo teve que parar e esperar até que pudesse retornar, mas a realidade foi outra, pois o que parecia durar apenas alguns meses durou anos. O Circo Coimbra⁶⁸ por exemplo, pertencente à mesma família, que inclusive, atualmente, se encontra junto a Seu Antônio no Javem Circo, parou à beira da pista em um povoado da cidade de Senhor do Bonfim, Bahia, e neste local passou a sobreviver com ajuda de pessoas da comunidade, conseguindo se manter com o básico.

Depois, com a Lei Federal n. 14.017, de 29 de junho de 2020, conhecida como Aldir Blanc, o circo conseguiu dar uma respirada em meio à turbulência em que se encontrava, porém, o recurso só foi possível com ajuda da Secretaria Municipal de Cultura de Senhor do Bonfim, que viabilizou, através de outros artistas parceiros, a elaboração e o preenchimento dos formulários necessários para que o circo adquirisse o recurso.

Neste sentido, esta é uma prova cabal de que o apoio a estes artistas é mais que necessário. Ainda ressalto que é preciso flexibilizar ainda mais os editais para estes artistas, possibilitando maior acesso entre eles, pois muitos perderam o recurso que era seu por direito pelo simples fato de não entregar um comprovante, por exemplo⁶⁹. Trabalhos como o do professor Benedito Oliveira-Benas, do artista Eugênio Talma e a sensibilidade da Secretaria Municipal mostram que é possível garantir um mínimo de qualidade e de dignidade para os artistas itinerantes.

Dos palhaços músicos neste circo, vamos ter o próprio Javem e Sonrisal, ambos ainda desenvolvendo cenas com a música no picadeiro. No momento da entrevista estava apenas o palhaço Javem, de quem descreveremos sua narrativa e experiência com a música no picadeiro.

Seu Antônio nos conta que era trapezista e baterista, mas se torna palhaço por necessidade do circo. Antes da necessidade ele já *mestrava cena* para outros palhaços, porém, houve essa ocasião que lhe deixou sem saída: “Como é que vou montar um circo sem ter palhaço?” (ANTÔNIO, 2022). Ainda não tinha entrado como palhaço, embora conhecesse

⁶⁸Circo do palhaço Sonrisal, que devido a questões da pandemia, decidiu partir junto ao Javem Circo.

⁶⁹Caso do Circo Encantos, que perdeu o valor do recurso na cidade que sempre estava presente por não conseguir obter uma certidão negativa. Ou seja, muitas vezes a secretaria sabe, conhece o pessoal, mesmo assim tem a capacidade de construir um edital com solicitações que muitas vezes são impossíveis para um circense.

como se configurava o papel de cada um em cena por saber as palhaçadas⁷⁰ e para apresentar teve que ensinar um dos filhos para contracenar com ele. Javem nos conta que o processo foi acontecendo de espetáculo em espetáculo e o aperfeiçoamento resultou de cada vez que subiram no picadeiro.

Nos contando como funciona o palhaço no circo, Javem abre o conhecimento e a experiência que tem para enxergarmos o palhaço de circo, perceber sua vestimenta, traços da maquiagem e seu corpo em cena. Ele nos conta que o primeiro passo importante é saber as palhaçadas. O fato de o palhaço ter que agradar ao público em seu mínimo é uma característica indispensável para o picadeiro. Observamos que Seu Antônio, enquanto palhaço Javem, faz questão de se caracterizar com o que ele chama de tradicional:

Pra poder você aprender ser o palhaço, você tem que aprender as palhaçadas, tá entendendo? Aí cada palhaço se veste do jeito que acha legal. Eu ainda me visto como palhaço tradicional. Ainda pinto a cara toda. Aí boto a peruca. Porque os palhaços de antigamente usavam os palitão e uma gravata. A minha gravata é daquelas que levanta. E tem os palhaços novinhos que estão surgindo agora, eles não se pintam, é de camiseta, de calcinha apertada. Porque pra mim o palhaço ele tem que ser um palhaço mesmo um tradicional, que usa peruca. Tá entendendo? (SILVA, A., 2022)⁷¹

Ainda sobre o ser palhaço, Seu Antônio teceu um comentário que julgo ser de extrema importância destacar: ele disse que antes do espetáculo o palhaço estuda a sua plateia, na própria entrada ele já verifica como está o público, se tem mais crianças, mais adultos ou se só tem jovem. Partindo desse estudo é que o palhaço coloca em ação na cena as suas ferramentas disponíveis. Com a música, ele nos conta, agrada bastante aos jovens, quando canta as emoladas ou até mesmo as paródias que os colocam como alvo das piadas. Inclusive nos conta que tem plateias difíceis, que não gostam que mexam e se você enquanto palhaço invade seu público sem a permissão, é uma apelação. “Às vezes o palhaço entra e vai dizer piada com você, você tá com a sua filha ou com sua mãe, aí ela já não gosta. Você tem que ser o palhaço, um palhaço mesmo. Igual esse irmão meu aí, o Valei-me” (Seu Antônio, 2022, informação verbal).⁷² Percebemos na fala de Seu Antônio que a invasão do palhaço por uma falta de cuidado, nesse caso, por falta de observação, pode acabar estragando a apresentação.

⁷⁰ As palhaçadas a que Seu Antônio se refere são: entradas, esquetes e reprises.

⁷¹ Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.

⁷² Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.

No processo musical do seu circo o palhaço Javem fazia acompanhamento na bateria, Dedinho de Ouro, quando estava no circo, tocava a guitarra e João, o palhaço Sonrisal, tocava o contrabaixo. Faziam acompanhamento para que o palhaço Valei-me fizesse as suas paródias.

O Palhaço Javem nos conta que a música no circo tem função grandiosa, que vai da divulgação com as conhecidas chulas de palhaços às apresentações cômicas que muito agradam ao público. No caso dele, sua atração principal como palhaço músico é a famosa *banda maluca*, com sua bateria tocando em ritmo de forró. Nesta palhaçada a música cantada é chamada de Seu Lobaldo, também conhecida como Seu Lobato. É uma música a partir da qual o mestre de cena, ao perceber que o palhaço está cantando e *batucando em sua bateria*, cria uma situação e solicita ao palhaço que deixe de barulho. O palhaço para, mas, como bom quebrador de regras, retorna em poucos minutos. A plateia sempre apoia o palhaço que fica em cena brincando e cantando a música para contestar a autoridade do mestre de cena. O fechamento dessa entrada acontecerá quando o palhaço convida um jovem da plateia e lhe oferece um ingresso para o dia seguinte, caso ele aceite a proposta de cantar no palco. Quando a música novamente é iniciada pelo palhaço, o mestre de cena ao fundo da cena aciona espoletas que explodem em forte sonoridade assustando o convidado que sai de cena correndo.

Quando perguntei sobre a relação da plateia com a música, Seu Antônio afirmou que esta é uma ferramenta que agrada muito. Cantar as emboladas e tocar a bateria facilita o seu objetivo enquanto palhaço, deixando a plateia mais solta e à vontade com suas brincadeiras. Além disso, um outro atrativo musical que desperta bastante interesse no público são as paródias.

Sobre as paródias, podemos dizer de início que esta ferramenta de extrema potência para o humor é recurso bastante utilizado pelos palhaços, pois sempre agrada aos receptores. Podemos destacar ainda que as paródias, em outros contextos, são grandes responsáveis por dar destaque a muitos artistas, principalmente àqueles que vivem do humor.

O esquema da paródia está marcado por algo já posto, alguma coisa que o público já tenha conhecimento, preferivelmente bastante popularizado, sendo assim, a possibilidade de fazer a paródia funcionar torna-se maior. Um outro ponto que não podemos deixar de fora acerca das paródias é que elas podem e devem ser extremamente satíricas e bastante ridicularizadoras, especialmente de algo que seja observado com olhos de seriedade, como por exemplo, a política.

Se formos observar nos dicionários o significado da palavra *paródia*, cada local descreverá à sua forma e conforme a intenção do que se quer com o termo. Por exemplo, Marvrudis (2011) no seu Encircopédia, dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil, aponta a

paródia como uma imitação burlesca de algo a ser parodiado. Um bom exemplo que a autora traz são as reprises apresentadas pelos palhaços.

Já o dicionário de Teatro de Pavis (2015), primeiro trará uma contextualização a partir do grego, de suas mitologias e seus filósofos. Ele dá a entender que a paródia tem caráter crítico que é caracterizado pela ironia e pela ideia de oposição. Outra informação importante que o texto aponta é que não se pode perder o fio de raciocínio do que se está parodiando, sob pena de perder força crítica. Isto significa dizer que a paródia terá melhores resultados quando há uma conexão com o discurso que se deseja parodiar.

Por último, antes de lançar minhas considerações acerca do termo, destaco o que diz o *Dicionário Grove de Música*, de Sadie (1994), nos levando para o período da polifonia renascentista, onde se utilizavam os materiais existentes em uma composição. Neste caso, havia uma espécie de fusão que une subsídios do modo antigo com um modo novo. Ainda continuando a definição de paródia e que se aproxima um pouco mais do que desejamos para o nosso caso, o *Dicionário Grove* coloca a paródia como uma composição que tem como intuito o humor e a sátira, podendo inclusive se estender a um compositor, período e estilos, porém, trazendo uma ideia de ridículo.

Por fim, compreendemos como necessário ressaltar e enfatizar algumas colocações sobre os autores, visto que o teor da palavra pode nos conduzir a várias interpretações, principalmente no contexto circense, considero que a paródia poderá se apresentar de duas formas: a primeira é que descrevo como sendo cênica e a segunda musical. Em ambas, vejo o palhaço como principal interlocutor das paródias. No primeiro caso, sua forma cênica tem muito a ver com o que Marvrudis (2011) coloca, que são as reprises. Para a bibliografia circense, as reprises são cenas interpretadas pelos palhaços, especialmente o Tony de Soirée, um dos tipos mais habilidosos no circo devido às suas funções, já descritas em um subtópico específico.

Neste caso, podemos visualizar uma cena de um número aéreo, como um trapézio, uma corda ou um tecido acrobático, aqui o/a artista que desenvolve aquele número tem por objetivo criar uma atmosfera de tensão dando ênfase à dificuldade do aparelho e sua complexidade que, por consequência de um pequeno erro, pode ser fatal. A ênfase também é construída através da música de cena que os músicos podem reproduzir. Dessa forma, a missão do palhaço em sua reprise tem seus objetivos no relaxamento cômico e no *limpar da cena* – que é, por exemplo, fazer a retirada de materiais da cena que impossibilitam a entrada do próximo número, isto acontece pelo fato do palhaço ter liberdade em executar determinadas atividades na cena. É aí que entra o que chamamos de paródia, o palhaço irá fazer uma releitura do número apresentado,

satirizando e *esculhambando*. Há palhaços que chegam a revelar alguns truques circenses a ponto de ridicularizar a cena apresentada anteriormente.

No segundo modo, a linha principal é a música que, por sinal, no circo, não deixa de ser cênica. Nesta o palhaço pode colocar como interlocutor o seu público. O palhaço mostrará a sua habilidade de forma técnica musical, além de suas sacadas e rimas rápidas utilizando de nomes de pessoas na plateia ou fazendo chacota de alguma situação da qual o público esteja ciente. Aqui entra o fio de raciocínio que encontramos em Pavis (2015), nesse caso, se o público não souber do que se trata a paródia, o efeito cômico pode ir por água abaixo perdendo o seu efeito.

Ainda na música, dentro do contexto circense a paródia pode ser notada de forma mais enfática e podemos trazer como exemplo as músicas de sucessos de cada época. Podemos tomar como exemplo a música *Pisa na Fulô*, composição do negro João Batista do Vale. Uma das primeiras paródias que vi no circo, sendo executada sob a voz do palhaço Parafuso, do Circo Encantos, nela o palhaço mantém o verso principal original e as estrofes são rimas improvisadas em tom de brincadeira com o público. Outra também muito conhecida é a composição *Jesus Cristo* de Roberto Carlos, que é parodiada como *Tem mosquito*, e nesta a estratégia se dá pela troca da letra mantendo a melodia original.

Por fim, acreditamos que as formas de levar uma paródia ao picadeiro são variadas, inclusive será possível encontrar paródias das paródias, uma forma que é constituída a partir de uma linha elaborada sob um jogo de caráter interativo com a plateia. A intenção principal é a palhaçada. Como exemplo desse tipo de paródia trago a *Sarafina*, que, assim como a banda maluca do palhaço Javem, parte de um jogo cômico muito utilizado nos circos tradicionais. Nesta entrada, o palhaço canta uma música chamada Sarafina, até que entra o mestre de cena que reclama com o palhaço informando que ele não pode tocar aquela música ali. O palhaço compreensível, diz umas piadas, mas concorda em não tocar onde ele falou, entretanto, quando o mestre de cena sai, ele se direciona a outro lado e retoma a mesma canção, e quando o mestre de cena retorna reclama por ele estar tocando ali, o palhaço informa que já está tocando em outro lugar e não onde ele disse que não poderia. Este jogo é feito com mais uns dois lugares até que o mestre de pista informa que não quer que ele cante essa música porque era seu apelido⁷³ e ele não gosta. O palhaço agora não quer mais só tocar música, mas quer provocar o mestre e combina com o público que irá cantar Sarafina, mas que, quando o mestre aparecer é

⁷³ Como se trata de jogo, o mestre de cena pode criar um outro motivo que justifique o palhaço não tocar.

para o público gritar⁷⁴, avisando para ele cantar outra música. Esse procedimento acontece por várias vezes, até que o palhaço encontre um desfecho e saia de cena – este desfecho, muitas vezes, depende do jogo que se instaura com o público.

Descrito isto, a paródia da paródia seria uma releitura de cena com outra música, apresentando o mesmo contexto, que são os lugares que não pode tocar, o combinado com a plateia, enfim, o que se pode repetir. Isto pode acontecer com outra música, como *Seu Lobaldo*, a do *Leite Ninho*: modifica-se a música, mas se parodia a encenação dramática.

A música Leite Ninho ficou muito famosa na voz do palhaço Tiririca⁷⁵ – hoje atual Deputado Federal. Ela é a música principal levada pelo palhaço Sonrisal e ele nos conta que onde chega é a música mais pedida para ele no circo, isso desde quando iniciou seus trabalhos como palhaço-músico utilizando esta música especificamente, que ainda hoje é sucesso por onde passa. O palhaço Sonrisal também leva para o picadeiro outros números musicais nos quais a criançada possa interagir. Ademais, o palhaço chegou a gravar algumas músicas de teor cômico em seu *CD vol. 999*, onde está gravada a música Leite Ninho⁷⁶.

Em entrevista no minidocumentário⁷⁷, contemplado pelo prêmio Celina Ferreira, criado a partir da Lei Aldir Blanc, da Secretaria de Cultura de Senhor do Bonfim, Bahia e Ministério da Cultura do Brasil, com articulação feita por Eugênio Talma – Palhaço Xeleléu, que desenvolveu o trabalho voluntário com ajuda do professor Benedito Oliveira-Benas, teremos o depoimento de Cícero, o palhaço Valei-me, e de João, o Palhaço Sonrisal. Na gravação eles irão relatar suas vivências nos circos, onde apresentavam diversos dramas, palhaçadas e entradas cômicas musicais. Ainda no minidocumentário, Sonrisal relata sua vida, contando como se tornou palhaço e faz uma pequena demonstração do seu trabalho com a música.

No vídeo, podemos perceber a precariedade que se encontrava o circo naquela situação pandêmica, sem poder montar e fazer seus espetáculos para adquirirem recursos e se autossustentar. Entretanto, o desejo de estar fazendo alegria e mostrando o que sabem fazer de melhor é muito visível em suas falas.

O Palhaço Sonrisal tem mais de quarenta anos de profissão, nasceu no próprio circo, em Martinópolis, município do Estado do Ceará, hoje já com seus 66 anos ainda desenvolve suas

⁷⁴ Uma observação externa aqui é que quando o circo tem muito grito e gandaia, desperta o interesse em quem está de fora ouvindo tal tumulto, que por curiosidade quer saber do que se trata e assim vai assistir o próximo espetáculo.

⁷⁵ A música encontra-se no DVD Tiririca - Rir Pra Não Chorar - Ao Vivo (1996).

⁷⁶ Ouça a música no link disponível no Google Drive: <https://url.gratis/xDB8IM>.

⁷⁷ Circo Coimbra - Pequenas Lembranças – Minidocumentário (2020). Ler também a descrição do vídeo para ter uma noção de como se encontravam. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XLrbG0_P1s&t=147s. Acesso em: 13 jan. 2022.

entradas musicais no circo. Assim como os demais palhaços, iniciou no circo do pai, onde aprendeu suas habilidades como músico e palhaço, tornando-se, por consequência, um palhaço músico. Estas funções foram aprendidas no mesmo processo que os outros irmãos, quando não aprendido com os próprios, porém, Sonrisal destaca que aprenderam a música e a palhaçada com seu Pai Raimundo e seu irmão Valei-me, Cícero.

Durante a pandemia, o seu circo – O *Circo Coimbra* – ficou inativo desde o início das medidas de enfrentamento do surto do Novo Coronavírus no processo de *lockdown*, estabelecido pelo governo federal em 06 de fevereiro de 2020 (BRASIL, 2020b). A retomada das atividades aconteceu somente neste ano de 2022 e as últimas cidades nas quais se apresentaram antes da pandemia foram Petrolina, em Pernambuco, e Juazeiro, Jaguarari e Senhor do Bonfim, no Estado da Bahia. Quando pararam no povoado de Carrapichel na cidade de Senhor do Bonfim, ficaram sob a ajuda da comunidade e até mesmo da Polícia Federal. Para Sonrisal, a pandemia foi muito preocupante, pois segundo ele, “[...] a gente não sabe fazer outra coisa, somos circenses”. Ele ainda completa afirmando que, se o circo acabar, o Sonrisal derrete; é como a chuva em cima do sonrisal (o comprimido que dissolve na água). O retorno de Sonrisal ao picadeiro do *Javem Circo* foi com o irmão, Seu Antônio.

No minidocumentário, Sonrisal faz uma demonstração de uma de suas apresentações com a música chamada Isqueiro. Música de ritmo contagiante, com um *riff*⁷⁸ superdançante, porém, com uma letra um tanto intrigante, a qual nos leva a algumas reflexões em torno do discurso.

Após apresentação destes circos e seus palhaços, pretendemos apontar algumas reflexões em torno das discussões sobre questões musicais, tanto no que diz respeito à musicalidade negra como a algumas problemáticas contidas nas letras – não pretendemos tratar do assunto em tom *moralista*, mas reflexivo, abordando referenciais que discutem alguns termos e questões em torno destes.

Cícero é ator e cantor dos melodramas circenses que eram apresentados no circo de seu pai. No minidocumentário ele conta como aconteciam os espetáculos e fala sobre a reação do público quanto à forte dramatização, além disso, faz menção a como funcionava o cenário que era produzido por eles mesmos. Assim como Sonrisal, Cícero dá uma pequena demonstração de algumas músicas cantadas nos melodramas. Não nega que seus espetáculos eram de extrema qualidade e que ele muito agradava ao público, aliás, esta é uma das falas unânimes entre entrevistados e ouvidos na pesquisa.

⁷⁸ Riff se refere a uma rítmica marcante em uma música e que é repetida mais de uma vez na música.

Valei-me é o nome do palhaço de seu João, que também não deixa de utilizar suas habilidades musicais no picadeiro, embora utilizasse apenas uma paródia. Ele nos conta que sempre entrava em cena para ajudar a sua irmã quando ela subia no picadeiro para cantar, ele dançava para animar o público. Entre suas palhaçadas está a paródia, uma interpretação cômica da música *O meu sangue ferve por você*, de Sidney Magal (SIDNEY, 2018). A música é carregada de um contagiante ritmo latino-americano e aos meus ouvidos soa a clave rítmica da musicalidade negra. Som de uma magia que pede um corpo palhacístico bem elaborado e brincalhão, que interaja com a plateia e se divirta com todos na noite.

Se a paródia se manifesta de diferentes formas, composições e criações sonoras não irão faltar no picadeiro. Podemos ressaltar a composição musical do palhaço Javem (antigo) feita com apenas duas frases. Uma canção simples que finaliza com um contexto bobo, mas que causa na plateia a expectativa de que possa surgir algo mais. A canção à qual me refiro chegou a ser gravada pelo humorista cearense Falcão⁷⁹, nos conta Seu Antônio. Vejamos a composição do Palhaço Javem:

Ai, minha mãe, minha mãe...
 Ai, minha mãe, minha mãe...
 Ai, minha mãe, minha mãe...
 Ai, minha mãe, minha mãe...

Isso mesmo: é apenas esta frase sendo com uma melodia melosa, que chama a atenção do mestre de cena que pergunta para o palhaço se a música é só isso. Ele informa que não e continua, após um bom tempo de “ai, minha mãe” o palhaço dá o desfecho finalizando.

Ai, minha mãe, minha mãe
 É a muié do meu pai.

Portanto, consideramos aqui que são inúmeras formas musicais para a cena do palhaço que numa simplicidade consegue arrancar risos e agradar o seu público. Ainda é possível ressaltar a sutileza e a sensibilidade de não necessitar ir para um campo pejorativo que deprecie principalmente a figura feminina. Javem é prova disso: o riso pelo óbvio, mas também pela capacidade genialíssima que o palhaço nos dá.

⁷⁹Em investigação sobre a gravação identifiquei-a no álbum *O Dinheiro Não É Tudo, Mas é 100%* (1994), disponível em: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n3mTD_1wfE8UH9zeli3sxL8C1PuRiOeU4. Acesso em: 13 jan. 2022. Outra informação importante é que a música apresentada no formato do palhaço Javem é diferente, por se tratar de uma encenação.

São inúmeras as possibilidades que conseguimos ao entrarmos em cena para jogar com o inesperado. Lembro-me de uma vez que entrei em cena e o violão estava tão desafinado e por não ter mais tempo hábil para afiná-lo decidi apenas pegar uma sonoridade e repeti-la por um bom tempo, só que isto na maior seriedade, dando sentido de que ia sair alguma coisa. O público ao perceber que nada mais ia surgir, caiu em risos, até que meu parceiro de cena mandasse eu deixar de palhaçada, pois estávamos ali para fazer algo sério.

Para Pires e Guberfain (2005, p. 93), “[...] falar, cantar, dançar são atributos essenciais para o ator contemporâneo e dependem da conscientização e do controle corporal-vocal”. Acrescento que estes atributos podem ser direcionados, também, para o palhaço por levarmos em consideração a sua movimentação no picadeiro, onde a corporalidade e as expressões vocais podem ser ponto-chave em sua atuação. Isto partindo do ponto de vista de que um espetáculo circense exige do palhaço plena consciência de seu corpo e exploração vocal, seja falando, cantando ou dançando, pois

Quando se canta, é necessário o controle dos aspectos melódicos, rítmicos e expressivos da voz, de acordo com a música desejada. Para que esse objetivo seja atingido, é preciso reconhecer as reais possibilidades instrumentais do sistema fonatório, a fim de obter resultados mais efetivos (PIRES; GUBERFAIN, 2005, p. 93).

Trago esta referência para analisarmos o quão complexo é o trabalho desenvolvido pelo palhaço que em cena aborda mais de uma linguagem. Para quem vê e se diverte, parece fácil, inclusive para quem já faz há muito tempo, mas na realidade tudo é fruto de muito trabalho e de anos de experiência. No caso do Palhaço Valei-me, em nossos encontros para esta pesquisa consegui notar em sua breve demonstração vocal uma facilidade de chegar em sonoridades melódicas e ainda assim ele reconhece que não estaria atendendo à altura como fazia no picadeiro. Desta forma, o que pontuo é a tranquilidade e consciência musical do artista, que nos mostra seu conhecimento sobre os parâmetros musicais.

A música *Isqueiro* traz uma perspectiva de duplo sentido, e neste caso o objeto é o utensílio que libera o fogo e que fará referência à virilidade masculina. A estrutura da música é simples, inicia com um refrão que funciona como base e que após cada verso retorna para ele. Vejamos a música primeiro para depois adentrarmos nas suas problemáticas:

Olha o isqueiro
pitisqueiro, lambe isqueiro
foi por causa do isqueiro

ninguém sabe, ninguém viu

Olha o isqueiro
pitisqueiro lambe isqueiro
foi por causa do isqueiro
não acende teu pavio

Como o fósforo está caro
minha prima Manuela
anda atrás de um pavio (pra quê, Sonrisal?)
Pra botar no isqueiro dela (Retorna para o refrão)

Esse rapazinho perfumado
Que não gosta de muié
é um isqueiro que não acende (por que Sonrisal?)
quando ele risca é de marcha ré

Essas mocinhas bem novinhas
que só namora no escuro
é o isqueiro que só da fogo (aonde Sonrisal?)
Quando tá detrás dos muros

esse velhinhos bem velhinhos
que do setenta já passou
é o isqueiro que não dá fogo
o pavio já envergou

essas velhinhas bem velhinhas
que dos setenta já passou
é o isqueiro que não dá fogo
o maracujá já enferrujou

Sabemos que o foco desta pesquisa são os palhaços-músicos, mas não podemos deixar de, ao menos, tocar nas questões que esta música toca e alerta. Uma primeira problemática é a questão da masculinidade tóxica, termo muito discutido atualmente, que remete ao discurso e às atitudes do sujeito homem como sendo uma espécie superior, que tem como prerrogativa a sua extrema virilidade. Esta problemática nos leva para o contexto cultural familiar, no qual é possível perceber as primeiras intervenções deste tipo de discurso. O menino ainda em sua infância recebe, dentro do próprio lar, instruções que formam um cidadão extremamente machista e sexista. Dentre as conduções teremos: não desenvolver determinadas emoções, pois *homem que é homem não chora* e não poder demonstrar fragilidades ou fraquezas. Suas ações têm que ir de encontro a estas questões, mostrando que é forte, que aguenta porrada, que é o *comedor de mulheres* e assim por diante. Este tipo de situação e postura estão presentes em nossa sociedade há muitos anos e isto carrega traços que ainda atravancam os caminhos de um homem saudável, pois, a incansável busca por se ter uma imagem de macho ideal tem

apresentado sérios problemas em relação à saúde psíquica do sujeito masculino (MESQUITA; CORRÊA, 2021).

Afirmações como estas são mais do que um forte argumento para pensarmos que tipo de seres humanos queremos ser e ter por perto. Já temos algumas poucas pesquisas sobre a realidade machista e sexista dentro da cultura circense, como é o caso da dissertação de Viviane da Silva Menezes Cafezeiro Leite, defendida no PPGAC-UFBA, em 2020, mas é necessário discutir muito mais. Não se pretende adentrar esta seara, pois este não é nosso foco, mas pensamos que é importante deixar registrado o nosso olhar, também, para questões como esta. A questão trazida aqui nos toca, pois está ligada ao riso, por isso, registramos e continuamos nossas reflexões. O humor é uma ferramenta incrível que pode contribuir em diversos aspectos, entretanto, pode também funcionar como uma arma de destruição do outro. Prefiro pensar que podemos utilizar o humor sempre para a construção de um ser humano melhor. No caso da música *Isqueiro*, ela traz um discurso machista e tóxico, carregado de extremo preconceito e ofensas desnecessárias.

É importante ressaltar que a responsabilidade deste discurso problemático não deve ser atrelada apenas a quem o reproduz, neste caso aos palhaços e ao circo, uma vez que esses discursos percorrem por toda uma vida em nossa sociedade. Cabe aqui pensar que tipo de sociedade estamos buscando ser. Com isso podemos trazer questões a refletir: como combater o discurso machista através do palhaço? É possível fazer palhaçada sem trazer um discurso agressivo?

Acontece que já passou da hora de tratarmos destas questões. Não é mais saudável trabalhar humoristicamente com piadas que carreguem discursos racistas, preconceituosos, misóginos, gordofóbicos, homofóbicos, capacitistas etc. Encontraremos, ainda nos dias de hoje, aqueles que acreditem que isso não passa de uma simples brincadeira, que isso não passa do famoso *mi, mi, mi*? Precisamos compreender que sim, trata-se de um discurso de exclusão, um discurso extremamente agressivo e desnecessário, que compactua com uma sociedade injusta e estigmatizada.

Enquanto artista devo me colocar em lugar de empatia, visibilizar o bem comum, não impulsionando discursos que causem danos morais e psíquicos ao outro, afinal, vejo a arte como possibilidade de liberdade do indivíduo e não como opressora.

É preciso reforçar que o discurso machista é responsável por muitas desgraças sociais, dentre elas a homofobia e o feminicídio. Assim, acredito ser válido cada vez mais compreendermos o discurso que queremos expressar com a nossa arte. Afinal, são tempos difíceis em que o ódio, a falta de informação, a cegueira e a alienação digital têm tomado conta

de muita gente. É preciso mudar nosso pensamento/cenário a fim de nos libertar e perceber que cada um pode viver tranquilamente com seus afetos e com seus direitos assegurados.

A outra problemática encontrada está na agressão indireta a homossexuais, uma vez que a música coloca como problema o homem não gostar de mulher. Neste discurso a letra põe o homem hétero no lugar de questionar sua virilidade, além de menosprezar pessoas de orientação sexual diferente ao que socialmente se coloca como *padrão*, podendo, assim, gerar problemas, como já mencionamos.

Também encontramos problemas na objetificação da mulher, já que a música nos põe a observar a mulher como algo desejável do ponto de vista sexual, ou pior, coloca como se a mulher sempre quisesse ser usada sexualmente. Aqui as necessidades femininas estão atreladas à uma figura masculina para saciar os seus desejos sexuais. E ainda carrega a problemática de que foi ela quem quis, ela quem procurou. Discurso muito visível em falas machistas comumente proferidas por homens.

Reitero que não é objetivo deste estudo investigar profundamente tais questões apontadas, mas acredita-se que a abordagem seja de extrema importância, uma vez que tais colocações servem como gatilho e nos fazem refletir sobre o nosso consumo de arte, bem como a produção e a reprodução desta enquanto cultura.

Por fim, percebo que a palhaçaria feminina tem feito deste lugar uma contraposição ao discurso machista na cena cômica, indo mais além, colocando a figura feminina como protagonista do próprio riso. Para tanto, suas organizações têm sido feitas através de redes⁸⁰ e festivais com os vários grupos de mulheres palhaças do Brasil, pautando suas questões e colocando a sua forma de comicidade a partir de suas vivências e feminilidade.

Ainda há uma última ofensa trazida às pessoas de idade acentuada, como se elas não pudessem ter vida sexual de modo que a letra ridiculariza a vida íntima do idoso e da idosa, colocando o sexo como o ato mais importante de uma relação. Mais uma vez percebe-se a sociedade sexualizando todo tipo de relação sem se importar com outros afetos que envolvem uma relação ou a vida saudável de um sujeito.

Como falamos anteriormente, trazer à tona ou problematizar questões preconceituosas que estão nas piadas ou palhaçadas não é o foco de nosso estudo, mas achamos que era de suma importância nos colocarmos para podermos seguir com nossas observações mais voltadas ao nosso objetivo.

⁸⁰ A rede de festivais de palhaças do Brasil tem se adequado ao momento pandêmico e trabalhado diversas temáticas. Canal no youtube: <https://www.youtube.com/c/RededeFestivaisdePalha%C3%A7asdoBrasil>. Acesso em: 13 jan. 2022.

4.1.2 Circo Estrela e seus Caminhos

Após entrevista com Seu Antônio e Dedinho de Ouro no *Javem Circo*, cheios de alegria nos colocamos na estrada ainda extasiados com os contos que ouvimos embaixo daquela lona amarela. O destino agora era Petrolina-PE, onde atravessamos a ponte avistando a forte correnteza do rio São Francisco que passa por dias de cheia, marcada como uma das maiores da última década. Paramos brevemente para nos alimentarmos e seguimos o trajeto guiados pelo *Google Maps* que nos instruía quanto ao nosso novo ponto de parada.

Ao chegar, a família do *Circo Estrela* já estava à disposição nos aguardando: Dona Kátia Neide, Seu Dimas, Davi e Dorgival, um amigo da família que também integrou o circo. Foi uma recepção superatenciosa, pedimos licença e adentramos ao terreiro⁸¹, sentamo-nos e puxamos conversa antes de partirmos para a entrevista.

Dona Kátia traz em sua fisionomia traços indígenas e pele negra, uma grande mulher, uma figura de muita energia e potência, dona de uma fala vigorosa que nos encanta ao contar sua história e a história do seu circo. A vida artística dessa mulher também se deu no *Transmundial Circo*, ainda jovem. Dona Kátia nos conta que sempre se cuidou, referindo-se à sua autonomia, pois trabalhava como manicure. Ela conta que a mãe de Dimas era uma artista muito caprichosa e cuidava de cada detalhe estético dos artistas, por isso, mandou chamar uma manicure. Nesta ida ao circo conheceu Dimas, por quem logo se apaixonou. As dificuldades da época para uma mulher eram imensas, levando em consideração o contexto machista da sociedade, que põe a mulher como um ser que obrigatoriamente passe uma visão de *boa moça, recatada e do lar*. Para Dona Kátia não foi diferente e este fato tornou o romance difícil tanto pelas questões machistas como pelo preconceito que é destilado sobre os circenses.

Para seguir seu coração, Dona Kátia toma a decisão de fugir com o circo que na época ainda era Circo Teatro São Raimundo. Sobre a sua mudança para o circo ela nos conta: Foi o Javem quem foi pegar as minhas coisas pra levar, pra eu fugir. Mas, mamãe chegou na hora. Eu disse: Diga a ele que daqui a 15 dias ele volte, que eu vou estar ‘rente e batente’ e foi assim que aconteceu.” (Dona Neide, 2022, informação verbal)⁸²

O *Circo Estrela* deu sua partida inicialmente com Dona Kátia, Seu Dimas, Davi, Gil e mais duas artistas que se apresentavam no *Transmundial*. O ano em que montaram seu circo

⁸¹ Nos referindo ao espaço, um lugar amplo sem piso de cimento, apenas areia.

⁸² Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.

pano de roda foi 1999, o circo passou por um pouco de dificuldade para se estabelecer, mas com a ajuda de amigos foram se estruturando.

Observamos na entrevista que Dona Kátia era como o mastro⁸³ principal do Circo Estrela, pois ela era quem projetava os locais e as apresentações, além de ir para a cena com os palhaços sendo escada para eles, tinha um número principal que foi muito ovacionado pelo público: A Vedete Morena⁸⁴.

A trajetória de Dona Kátia Neide foi marcada por uma atuação ativa no *Transmundial* e no *Circo Estrela* não foi diferente para ela, pois quando havia uma necessidade ela não ficava parada, sempre resolvia do seu jeito. Em seu relato podemos sentir a verdade em suas palavras:

Olha, eu não nasci pra tá (sic) graxeando coisa, bijusinho (sic) coisinha de casa. Meu negócio era comercial e na época eu fazia secretaria, pronto. Desse um B.O, chama a nega Kátia. Nega porque eu sou nega, mas eu ia e resolvia, tudo a parte burocrática mais difícil era da Kátia. E eles todos quando ver este documentário, eles hão de concordar comigo, porque eu não estou mentindo. Fui uma grande peça que quando nos finais dos dias de meu sogro, ele disse assim: há... (ele tinha um negócio que fazia, ele tinha umas mãos grandes como as do Dimas) ó Kátia, eu devia era chamar a nega Kátia. Para ensaiar umas coisas com ela pra nós apresentar na TV, ele terminou e chegou dizendo: Kátia você é a minha artista. — Fiz por merecer e sou feliz! (risos). (SILVA, N., 2022)⁸⁵

Neste relato, observamos como Dona Kátia foi uma figura extremamente importante para o *Transmundial Circo* porque além de assumir o secretariado, também foi responsável por gerir o ensaio dos dramas, fazendo o ponto. Ela nos conta que não havia muita dificuldade pelo fato de ser mulher, mas afirma que nunca foi mulher para estar em atividades domésticas, assumindo o papel de dona de casa, pois sempre se sentiu capaz de conseguir fazer suas tarefas e com excelência:

Temos que ser valente, principalmente nós, mulheres. Viu? Porque o tempo pra nós... as coisas para nós é tudo diminuída, mas a gente pode fazer grande quando a gente quer que seja grande e foi grande pra mim, isso pra mim foi grande. Terminou meu circo, construí, comprei lona de fábrica. O prazo era de 6 meses, em 3 meses estava pago. Luta! (SILVA, N., 2022)⁸⁶

⁸³Segundo o CircoData - Dicionário do circo brasileiro: Mastro - Estrutura tubular de medida variável utilizada na sustentação da lona, no apoio e na segurança de aparelhos aéreos e nas serpentinas. Antigamente, os mastros eram feitos de madeira e posteriormente, passaram a ser feitos de ferro (MASTRO, 2022).

⁸⁴Sobre o número da Vedete Morena, ainda será detalhado na tese de doutorado de minha colega e colaboradora na entrevista, Jéssica Vitorino Terra Nova. Que visa pautar sua pesquisa em torno das mulheres circense no sertão brasileiro.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

As histórias entre *Transmundial Circo* e *Circo Estrela* por hora se misturam, talvez por suas similaridades, pois vamos observar que este segundo partirá de uma perspectiva do que era o outro, lógico que trabalhando as suas limitações e possibilidades.

A forma de espetáculo irá dizer muito sobre o circo e, no que tange à estrutura o *Circo Estrela* se baseará na forma que mais agrada o público, seguindo alguns padrões estruturais da tradição circense para compor o espetáculo de cada noite. Seu Dimas nos conta que:

Dividia-se primeiro, números. Primeiro número e intervenções de palhaço. Ou seja, aí passava para a segunda parte, a segunda parte tinha sempre uma comédia ou uma coisa assim e aí ... como é que se diz? Aí para encerrar, uma coisa mais impactante, como... Vamos dizer, um drama ou voos que nem todo mundo na época faziam. Tá entendendo? Tinha muitas coisas pra ir puder mesclando. Era mais ou menos assim (SILVA, Dimas., 2022)⁸⁷

Pelo que pude notar, esta estrutura já está sendo pautada no *Circo Estrela* após ganhar sua estrutura de lona, sendo permitido colocar aparelhos aéreos, como o próprio trapézio voador e outras variedades de coisas, como cita o entrevistado.

Entrando na questão sobre os lugares que o *Circo Estrela* andou e a sua fixação em Petrolina, não encontramos um motivo central. Para os artistas do Estrela, não há um motivo concreto que os fizeram rodar e ficar no semiárido. Suas afirmações apontam para a vida da itinerância, andando por várias cidades do Brasil, inclusive, até chegar aonde firmaram suas residências. É como coloca Davi: “Vamos dizer que somos um relógio e na volta do ponteiro deu para estar aqui”.

Fechando a ideia e os feitos do *Circo Estrela*, trago como informação relevante acerca do espetáculo a forma como ele segura a atenção de seu público com seus números musicais. Um dos seus espetáculos foi apresentado sob um temporal e com público e, segundo o relato, não foram uma ou duas pessoas, mas várias pessoas. Quem nos trouxe a narrativa foi Dorgival – Palhaço Temperinho, um amigo da família que também fez parte da história deste maravilhoso circo.

O espetáculo sob *lona d'água* é o nome que eu dou para o fato acontecido neste circo. Tal acontecimento se deu na Ilha do Massangano, na cidade de Petrolina-PE, ainda quando era pano de roda. Para chegar até a ilha, deram várias viagens de canoa com os materiais da apresentação. Enquanto faziam a travessia já observavam o tempo e pensavam alto “tomara que não chova”, mas mesmo com a possibilidade de chuva, atravessaram e montaram o circo.

⁸⁷ Ibid.

Dorgival mostrou-se um grande acompanhante da família e dentre as narrativas históricas do circo ele fez questão de nos contar. O circo ainda era de pano de roda e não foi insuficiente, mostrou literalmente que faça chuva ou faça sol, apresentava para seu público e foi o que aconteceu neste dia.

De forma entusiasmada, Dorgival nos relata o inusitado caso:

E hoje tem espetáculo. Tem sim senhor! Umbora gente (sic) o que é que aconteceu? Hoje tem espetáculo e o temporal de chuva, [...] Gigio olhava e dizia: vai chover e vai chover e não vai dar espetáculo não, não vamos estrear e não vai dar espetáculo. Ai eu, — Gigu pelo amor de Deus deixa de ser pessimista, o povo tá vendo que o circo não tem lona, eles não estão querendo assistir? deixa vir. Eles estão vendo o temporal. E tome! o temporal fechado e tome entrar gente, e tome entrar gente. E o circo lotou de uma forma! Que o espetáculo começou – a gente agradeu, o povo sorrindo e depois tome-lhe toró. (OLIVEIRA, D., 2022)⁸⁸

Trago este relato, pois a forma como trouxeram a narrativa foi tão cheia de detalhes e emoções que chegamos a vislumbrar aquele temporal e o espetáculo acontecendo. O figurino grudando no corpo, o atravessar do equilibrista no arame, a impossibilidade de utilizar o som por consequência do barulho, mesmo assim aquele espetáculo aconteceu aos gritos dos artistas em contraponto à sonoridade da chuva. Eles afirmam que mesmo assim o público sorriu e se divertiu com o espetáculo sob a lona d'água, poucos desistiram de assistir ao espetáculo e a maioria ficou até o fim, uns com pedaço de papelão, outros com lona para sua proteção e outros mesmo sem se proteger.

Mais uma vez, o circo prova que o espetáculo não pode parar e se predispõe a ser fenômeno do impossível, do improvável, ser semente na memória de quem faz e de quem vê.

Dando seguimento e destaque ao Palhaço que fez muito da história do *Circo Estrela*, abordaremos sobre o palhaço músico negro, Palitinho, que segue dando vida à sua nova geração circense, agora em um novo formato, no qual sua itinerância passa a ser menos longínqua, porém, não deixa de percorrer os diversos espaços a depender de quem deseja o seu espetáculo. Além do mais, seu trabalho continua mantendo, de um certo ponto de vista, uma abordagem tradicional, por meio de números circenses como acrobacias, perna-de-pau, pirofagia, danças, malabares e obviamente suas palhaçadas.

⁸⁸ Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022.

4.1.3 Davi, o Palitinho – o palhaço músico negro do Circo Estrela

A proposta deste trabalho vai além de ampliar as perspectivas sobre as artes cênicas no semiárido brasileiro. Para tanto, tomamos como referência o circo em contexto itinerante de porte pequeno/médio e a visão crítica sobre a música negra contida nele, pois o nosso intuito primeiro é justamente abordar o artista negro. Apesar de observarmos os consagrados Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves como grandes artistas – palhaços músicos – a façanha não é encontrada, ou pelo menos é pouco visibilizada por outros tantos negros que fazem um excelente trabalho com a sua arte. Desta forma, apresentar o artista negro dentro deste cenário cai como necessidade de extrema relevância.

Mesmo esta pesquisa não conseguindo se estender a outros tantos palhaços, com é o caso do Palhaço Parafuso, do *Circo Encantos*, isto, por entendermos que precisaríamos ser categóricos em nossa delimitação, principalmente metodológica, acreditamos que a abordagem e a perspectiva traçada com os palhaços selecionados neste estudo dirão muito dos tantos outros que brilham com seu potencial cômico e musical no picadeiro.

Davi Stênio Brito Santos – Palhaço Palitinho – nesta pesquisa amplia ainda mais os olhares, tanto no sentido vertical como horizontal. O palhaço se encaixa como peça fundamental em nosso trabalho por trazer alguns aspectos e questões que consideramos essenciais para o foco da pesquisa: o artista negro, de circo itinerante, palhaço e músico. Na entrevista Davi nos afirma ser o mais retinto, seguido por sua mãe, seu irmão e depois seu pai. Ele nos conta que sua vó, a mãe de seu pai, tem descendência indígena e que sua mãe é de mistura indígena com negro. Ele nos explica que o seu avô Javem é quem era branco, o que influencia na cor de pele de uma parte dos seus tios. A história de Davi também teve início no *Transmundial*. No circo do seu avô ele não fazia palhaço por conta da grande diversidade de palhaços que o circo tinha, mas se firma em outros números. O seu palhaço Palitinho surge no *Circo Estrela*:

Foi no dia de estreia, dia 6 de janeiro, se não me engano, dia 06/01/1999. No projeto – C3. Eu dei a minha primeira entrada de palhaço, eu não tinha nem roupa de palhaço, eu entrei com a roupa quase normal. Porque eu nem sabia que ia ser o palhaço. Vamos sair? Vamos! Ninguém tinha combinado nada. Vamo sair? Vamo! (sic) E aí o palhaço? Você! E o outro? Que outro? Vai ter outro? Vai, vai. Vai ser você. E eu, é? Pronto, aí eu entrei. Tá entendendo? Foi assim. Não teve muito planejamento não. (SILVA, Davi, 2022)⁸⁹

⁸⁹ Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022.

Foi fazer uma vez e as demais foram surgindo conforme o circo estava apresentando, assim o palhaço Palitinho foi construindo o seu repertório. Como ele mesmo cita acima, sua participação se dava com outro palhaço, o seu irmão, o Gigio. Em sua experiência como palhaço ele nos conta que as entradas são mais atrativas e que tem preferência por elas. Acredita que por elas terem mais contato com o público que é o responsável por dar o ritmo do palhaço, ele vai respondendo e montando a sua apresentação.

Davi atualmente desenvolve seus trabalhos com sua companhia *Palitinho Cia Show*, na cidade de Petrolina, Pernambuco. Ele é o proprietário do Microempreendimento gerenciado por ele e por Karoline Pedassoli⁹⁰, sua ex-esposa, que era a pessoa responsável por fechar os contratos com os clientes, além de desenvolver alguns números como artista. Agora, Davi, por ter mais contatos, assumiu a organização dos processos estruturais dos eventos organizando as funções e apresentações, pois, além do show cênico com palhaços, bailarinas e perna-de-pau, a companhia oferece outros serviços como: pipoca, algodão doce, pula-pula, pintura facial, som e luz. Para isso, o artista conta com uma rede de contato com outros artistas circenses os quais aciona quando precisa para algum trabalho.

Na entrevista buscamos conhecer tanto o artista como o seu processo histórico e as suas percepções em torno das atividades que desenvolve, por isso, partimos primeiramente para o palhaço, quando ele expõe sua visão do que é ser um palhaço:

Ser palhaço é vida. É viver, em cima de uma arte é ganhar o sustento fazendo uma coisa que você ama. Ou seja, palhaço para mim, é a minha vida. Não tem diferença da vida do palitinho para do Davi, tá entendendo? A única diferença é que quando eu estou sem indumentária, eu sou esse cara que você está vendo. Quando eu coloco a minha tinta, aí eu me transformo no meu personagem. Mas o amor pelo personagem, eu tenho de sempre. (SILVA, Davi, 2022)⁹¹

A resposta de Davi saiu sem pestanejar, mostrando um profundo respeito e amor pelo que faz. O mesmo processo acontece com a música, pois como ele mesmo diz que “[...] as histórias se confundem”, “[...] o mundo sem música é preto e branco”. Mostrando-se ser um grande apreciador musical, o artista fala sobre a sua experiência e nos conta que em tudo o que vê há música, até mesmo em uma buzina de um carro. Para ele a música está no seu DNA. O

⁹⁰ Caroline Maria do Nascimento, uma potência de mulher. Em diálogo ela me informou que deixará a Cia após outubro do ano corrente. Tive a honra de recebê-la em meu projeto de extensão: Malabarismo e Palhaços: vivências com a arte circense, ainda na graduação, que fora desenvolvido sob orientação da Professora Edneide Torres, no IF-Sertão, campus Petrolina.

⁹¹ Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022.

fato de ele ser um músico, torna-o um palhaço músico por consequência, é praticamente impossível não levar para as entradas, reprises e esquetes coisas que dialogam com a música.

Sobre as entradas, reprises e os esquetes, já comentamos anteriormente que cada uma delas é composta por uma dramaturgia, muitas vezes trabalhada pelo próprio palhaço, dando a esta sua própria leitura e configuração. Na narrativa de Davi pude perceber que não havia divergência em relação à pesquisa que fiz tratando do assunto, em entrevista com o palhaço Sapeca – Yago Cavalvante, proprietário do Circo Encantos.

A pesquisa foi resultado da disciplina como aluno especial, sob orientação do Prof. Dr. Mário Bolognesi, que posteriormente compôs um dos capítulos publicados no livro *Circo e comicidade - reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões* (BARBOSA; OLIVEIRA, 2021).

Nesta pesquisa, Davi vai nos dizer que a estrada é um tipo de *apresentação mais acalorada*, visto que tem um forte contato com o público. Em seu caso, na entrada, ele não entra em cena com algo extremamente fechado e sim com uma ideia e a completa com o que pode surgir a partir do público. Ele comenta ainda sobre a parceria no palco, na cena: “Na hora H, que eu puxar, o cara tem que estar ligado, pra poder compor junto com a gente.”

Dentro desta proposta pode surgir muita coisa, inclusive as paródias, as canções, as emboladas, como fez o próprio avô de Davi, uma música que o palhaço possa cantar junto com a plateia. A prova de como realmente funciona está nos comentários feitos por aqueles que veem e contemplam o efeito cênico. O amigo da família que também integrou o circo, o Palhaço Temperinho, mostra muito respeito e admiração pelo trabalho desenvolvido pela dupla de irmãos que encantava com suas graças. Em seu relato ele nos conta:

O que eu mais gostava, era as paródias de Davi, com o Gigio (Gil), que eles eram bem entrosados. Toda vida eu fui palhaço, sou palhaço. E vi palhaço das antigas trabalhando como o Senhor Lambretinha, mas o entrosamento deles, já que estamos falando de palhaços músicos, o entrosamento deles dois no violão, e eles tocavam e era uma coisa assim que o povo... [...]. Mas eles dois, eram tão bem entrosados que eu ficava... e eu sou... mala velha de paródia de palhaço só que eu nunca fui bom para cantar, mas ele (Dimas) o Gigio e o Davi, eles eram bons demais. (OLIVEIRA, 2022)⁹²

Neste momento de relato de Dorgival, aproveitei o ensejo para investigar em Davi como se dava o uso de suas habilidades musicais na cena. Ele explica que a ação, em especial no circo, acontece por intermédio do mestre de cena que lhe chamar para trabalhar, pois “[...] o

⁹² Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022.

povo veio para se divertir e está lhe esperando”. Na sequência, os dois palhaços nos fazem uma breve demonstração de como atuam em suas entradas com a música:

TEMPERINHO: Alô, Palitinho, cadê você?

PALITINHO: Eu não vou trabalhar não!

TEMOPERINHO: Venha trabalhar, o público todo esperando por você. O pessoal pagou o ingresso. Quer ver você trabalhando bem animado. Vem para cá!

PALITINHO: Oxi, eles pagaram porque quiseram. A cerca tá aí, não entraram por quê?

TEMPERINHO: Não, mas ninguém vai entrar por debaixo da cerca. Cê é louco, Palitinho? Eu quero que você venha trabalhar, bem alegre bem animado, venha cantando aquela musiquinha que você sabe, bem animada. Vem pra cá.

PALITINHO: Então já vai (cantando)

Papai, está dó dói.
Papai tá dodói,
Tá com a “morróia” inflamada.
Tá com a “morróia” inflamada.
Está bom?

TEMPERINHO: Eu não gostei dessa não. Eu quero aquela outra mais, mais animada, uma música mais. Mais alegre, mais animada pro pessoal receber você com a grande salva de Palmas, quero outra música. Essa daí, negócio de “morróida” inflamada, rapaz.

Palitinho afirma que a partir desse pequeno trecho de entrada é possível ter o termômetro do público e com isso saber qual direção tomar. Desse modo, esta entrada funciona como gancho principal para poder entrar em outras possibilidades de continuação para o espetáculo. Se ele continua como palhaço, por exemplo, ele pode entrar em Serafina, Seu Lobaldo, Isqueiro etc. ou se ele deve até mesmo chamar um outro número circense.

Em se tratando de música, abordamos também sobre referências musicais de Davi e se elas estão presentes na cena. O interlocutor nos afirma que, além do avô e seus tios, inúmeros artistas da música popular brasileira são tidos como referência: Caetano Veloso, Djavan, Vander Lee, Jorge Vercillo. Estes são artistas que ele escuta desde pequeno, que apresentam um determinado senso crítico, por isso, as músicas desses artistas não vão estar diretamente na cena, mas como referencial eles influenciam na forma de tocar, o ritmo e o jeito de cantar.

Dentro de sua cena, vão estar presentes os dois grandes artistas Nordestinos: Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Davi coloca os dois negros como grandes enciclopédias

musicais: Jackson por ser um músico ágil nas palavras e extremamente hábil com seu pandeiro e Gonzaga pela coragem e perseverança. Ele nos diz:

Um sujeito negro. Na época que ele começou na cidade grande, sem saber ler direito nem escrever, sem ter ninguém lá, vindo do Nordeste e preto. E ele venceu, e outra, ele criou uma zorra como o baião, como a gente conhece hoje. Então, para mim. É um cara de maior relevância da nossa música (SILVA, Davi, 2022)⁹³

Em sua concepção, a influência do forró e do coco são de uma riqueza muito grande, musicalidades que trazem uma potência enérgica de alegria. “Essa alegria que esses caras traziam para o palco, é o que a gente procura trazer para o show”, relata Davi, que finaliza a discussão citando os outros artistas referenciais, como:

Mestre Ambrósio. [...] Chico Science que formou o manguebeat. Então assim, se for pender para esse lado (se tratando de artistas negros), a gente fala muito. Tá entendendo? Aí se você pegar, dos anos 70 do soul. [...] Simonal, tá entendendo? O outro grandão que fez novela, como é o nome dele? Toni Tornado. Então assim, tem essa cena muito soul desse tempo aí que eu gosto, eu gosto de música, então, sou um cara que gosto de saber por que que aconteceu. Gosto do Noel Rosa. Porque antes de Noel Rosa a música era de outro jeito. Noel Rosa ele transformou a nossa música para como a gente conhece hoje, colocando letra. A música antigamente, era orquestra era outra parada. (SILVA, Davi, 2022)⁹⁴

Em seu processo como musicista teve contato e aprendizado com instrumentos musicais diversificados e o uso e a escolha de cada um dependerá da ocasião que se apresenta. Normalmente, o violão e a guitarra, como sempre, são instrumentos bastante usuais na cena de palhaços, além de serem instrumentos com os quais o público está acostumado com a sonoridade. E, em se tratando de instrumento percussivo, a bateria entra como uma forte aliada por dar uma dinâmica rítmica, mas caso a ocasião necessite de uma interação com o público, sugere-se que seja utilizado o pandeiro, nos conta Davi – mesmo ele nos dizendo que não toca pandeiro, pois não domina o instrumento com destreza.

A proposta musical da cena, aqui apontada por Davi, bem como nos circos que já comentamos, terá como ponto de partida o gosto do público. Apesar de nos informar que tem a sua preferência musical baseada em artistas mais *cultos*, por assim dizer, o que acaba prevalecendo para os números são as músicas do contexto atual, isto é, que são sucesso naquele

⁹³ Entrevista concedida no dia 06 de março de 2022.

⁹⁴ Ibid.

momento. Ele nos fala, por exemplo, sobre o funk, como um gênero musical muito bem acolhido por parte dos espectadores, porém, acredita que este estilo não cai bem quando se tem um público infantil, pelo fato da maioria dos funks serem carregados de letras que trazem uma linguagem inapropriada para a idade. Concordamos com a colocação do artista, principalmente, quando olhamos para nossa sociedade que ainda trata as questões sobre sexualidade como um tabu, sempre fugindo do assunto em termos de reflexão a partir de uma abordagem de conscientização e educação sexual.

Um fato muito importante a ser observado é que a sua utilização musical também é pautada na questão de faixa etária, ou seja, as músicas que são mais exploradas na lona à noite são músicas que pouco, ou quase nunca, serão utilizadas em um contexto de show infanto-juvenil porque são músicas com teor, muitas vezes, do mundo adulto. Neste sentido, Davi nos explica que para agradar musicalmente não precisa muito, pois, para ele, quanto mais simples melhor. A sugestão é que sejam coisas de fácil entendimento, que funcionem como *chiclete*, isto é, que fiquem na memória do público. Por um outro lado, Davi nos fala que o que faz a música funcionar muito bem é o planejamento do que será feito, sem fechar totalmente o planejado, é possível ter um esboço da cena, para assim evitar possíveis problemas.

O Palhaço Palitinho fecha nossos *estudos de caso*, mas não nosso estudo dentro dessa temática. Com ele percebemos o quanto o palhaço pode combinar várias características: música, criatividade parodística, percepção do público, parceria na cena etc.

5 CONSIDERAÇÕES - EU VOU ALI E VOLTO JÁ

Podemos observar que esta pesquisa abrange um determinado recorte geográfico, voltado para o semiárido brasileiro, traçando as passagens do circo por este lugar de singularidade. O título que carrega esta pesquisa tem como objetivo explicar o nosso semiárido, não só enquanto perspectiva territorial, mas em amplitude nacional, ou seja, enfatizar a presença dessa região como lugar deste país. Por isso, tomamos a ousadia de agregar o Brasil, em vez de pôr a própria delimitação geográfica, colocando o nosso país sob novos olhares. Para além disso, pautamos esta colocação sobre abrangência, uma vez que notamos diversos trabalhos de outras regiões brasileiras com títulos que afirmam uma circunscrição nacional.

Discutir sobre as artes circenses no semiárido dá um novo horizonte para as futuras pesquisas sobre este lugar geográfico, ainda mais em se tratando de um assunto que ainda é pouco explorado no cenário brasileiro. Ainda assim, percebemos que a maior parte das pesquisas voltadas ao circo tem as regiões sulistas como *locus* das discussões e que, mesmo assim, intitula-se como sendo *do Brasil*. São pesquisas que se limitam a um trecho e/ou uma pequena parte do território brasileiro, em especial entre as grandes capitais do país (SILVA, 2018) e se colocam como abrangentes quanto à extensão brasileira. Desta forma, ao colocar *Brasil* ao invés de *semiárido brasileiro*, estamos imbricando uma questão de caráter afirmativo e de cunho político.

No semiárido brasileiro, apesar das poucas pesquisas, consideramos que os avanços foram significativos na última década, observado o fato de que principalmente na Bahia as produções bibliográficas sobre as artes cênicas, a princípio, se delimitavam ao que fora produzido por Nelson de Araújo (1979), pesquisador de culturas populares.

O campo das pesquisas acadêmicas em artes cênicas no semiárido da Bahia é significativamente ampliado após os trabalhos do professor e pesquisador Dr. Reginaldo Carvalho que, no ano de 2006, ao entrar no Mestrado, inicia seus estudos sobre seu avô, José de Carvalho (Zé da Almerinda). Neste estudo de caso, Silva (2010) investiga sobre os melodramas e peças de autoria do artista que encenava no quintal-teatro, entre as décadas de 1940 e 1960. Neste percurso, o autor desenvolve diversos trabalhos acadêmicos, tendo o semiárido baiano como foco nas artes cênicas, fazendo, ao lado de Angela de Castro Reis, a coordenação científica do I Colóquio de História do Teatro do Piemonte Norte do Itapicuru, em

homenagem ao Centenário de José Carvalho, que depois se tornaram o Colóquio de Artes Cênicas do Piemonte Norte do Itapicuru. Dentre suas obras destacamos o seu livro *Dionísio pelos trilhos do trem* e outros artigos já mencionados anteriormente.

Na sequência, após a conclusão de seu Doutorado, em 2014, o professor Reginaldo Carvalho cria e lidera na UNEB – Campus VII, em Senhor do Bonfim – BA, o Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas do Semiárido Brasileiro (GruPANO), primeiro grupo de pesquisa em Artes Cênicas da UNEB, onde passa a provocar, juntamente com seus membros, novas discussões sobre as artes cênicas no semiárido da Bahia. Cabe observar que esses caminhos foram abertos por Nelson de Araújo, que na década de 1980 se dedicou ao estudo das Culturas Populares no interior da Bahia.

Ressaltamos, também, como importante referência, a pesquisa do professor Me. Benedito Oliveira-Benas, que se torna um outro pesquisador importante das artes circenses no semiárido brasileiro, que em sua Especialização traz as memórias de picadeiro de José Nilson Rodrigues Barbosa – Palhaço Carobinha – e de sua esposa Maria do Socorro Campos da Conceição, que relatam sobre suas vivências itinerantes com o circo no território de identidade do Piemonte Norte do Itapicuru. Posteriormente, no Mestrado, sua pesquisa buscou caracterizar e compreender a educação escolar dos circenses itinerantes no semiárido baiano, onde apontou para grandes desafios que estes artistas enfrentam para terem seus direitos assegurados. Atualmente ele se dedica ao Doutorado em Artes Cênicas, com estudos sobre formação em circo no Brasil e preside a comissão de implantação da Licenciatura em Artes Circenses da UNEB, ao lado de outros membros do GruPANO e do L'Circo.

Hoje, já é possível notar grandes avanços neste sentido, dado que no dia 16 de março de 2017 o Conselho Superior da UNEB (CONSU) aprovou, com ampla maioria, a implementação do curso de Licenciatura em Teatro, que hoje fica localizado no *Centro de Arte Prof. Dr. Marcos Fábio Oliveira Marques*, o qual se configura como uma extensão da UNEB Campus 7, e divide espaço com o Colégio Estadual de Senhor do Bonfim.

No ano de 2018, a licenciatura tem sua primeira turma que, sob a orientação do prof. Benedito Oliveira-Benas, através de sua disciplina *Circo: corpo, cena e texto*, estimulou os discentes a escreverem resumos para serem apresentados no *Seminário Internacional de Pesquisa – O Circo no Brasil de Ontem e de Hoje*⁹⁵, atitude que surge como forte contribuição para as pesquisas científicas nas artes circenses, agregando as discussões no semiárido. Nesta

⁹⁵ O evento que ocorreu entre os dias 08, 09 e 10 de outubro de 2019, e contou com a participação de vários artistas e pesquisadores do semiárido sobre as artes circenses. Para saber mais acesse: <http://www.ppgac.tea.ufba.br/pt/seminario-internacional-de-pesquisa-o-circo-no-brasil-de-ontem-e-de-hoje/>.

via, sendo eu integrante do GruPANO, trazer as questões em torno do semiárido partiu de, além do desejo de falar sobre este lugar, cumprir com o objetivo do grupo de pesquisa.

Em minhas discussões sobre os palhaços músicos, fui trabalhando apontamentos acerca do que vinham produzindo aqui e foi a partir dos diálogos e contribuições de outros colegas inseridos no processo que a semente foi sendo germinada e cuidada até chegarmos neste estudo mais aprofundado.

Observamos, através dos relatos dos circenses, que as suas caminhadas pelo semiárido se dão traçando, principalmente, os pequenos povoados interioranos. Percebemos que o circo ainda cumpre o seu papel de lazer e cultura nessas localidades, proporcionando uma forma de entretenimento para estas pessoas que se encontram mais distantes dos avanços tecnológicos e sociais. As dificuldades encontradas por estes circenses são inúmeras, devido, principalmente à falta de incentivo por parte das competências governamentais, as quais poderiam melhor assistir estas famílias e artistas, dando-lhes melhores condições de exercer seus papéis sociais.

Ainda sobre as observações que dizem respeito ao semiárido brasileiro, enxergamos que nosso objetivo se cumpre quando este trabalho se propõe a falar deste lugar enviesando as ideias de outros pesquisadores que produzem neste lugar. Assim sendo, o trabalho aponta e se propõe a discutir questões em torno das artes do circo, mas com foco para a arte da música negra neste espaço.

O trabalho ainda acaba por pretender ser pioneiro no assunto quanto ao que diz respeito às sonoridades negras, exclusivamente no picadeiro circense. Aqui, conseguimos analisar e perceber que estas aparecem muito fortes no picadeiro quando produzidas não pela banda circense apenas, mas pelos palhaços-músicos que ainda se alimentam desta fonte de sonoridades que vai se misturando a outras formas e contextos e que por conta de um estruturalismo racial acabam se perdendo de vista e, muitas vezes, dificultando a possibilidade de identificá-las como conhecimento artístico negro.

O nosso objetivo com esta pesquisa era saber de que forma se dá a presença da sonoridade musical da cultura negra no picadeiro e como ela contribui para o desenvolvimento e qualidade artística na cena de palhaços do semiárido brasileiro. Tomando como base o *Transmundial Circo*, que se subdividiu em vários outros pequenos circos e, a partir disso, observando esta subsequente geração, como o *Javem Circo*, *Circo Coimbra* e *Circo Estrela*, conseguimos compreender os processos musicais e como seus contextos estavam inseridos.

Podemos perceber que a música negra no picadeiro do Brasil já estava presente desde os primeiros circos que aqui estiveram, pois vimos que os processos musicais populares passaram pelo circo. É certo que no circo pano de roda a presença da música negra irá acontecer

em formato diferente que em outros circos maiores, muitas vezes delimitada por questões que giram em torno da tecnologia.

Entre o final do século XIX e início do XX, período em que o circo é o espaço cultural e artístico de maior visibilidade, os palhaços cantores já dominavam os picadeiros, contagiando a plateia com a sua graça. Tomo a palavra graça dentro do contexto em que coloca o negro palhaço Marcio Libar⁹⁶(2015) no *Papos de circo* que, em explicação, diz ser um estado “De’EUS”, ou seja, eu e o outro/s em conexão em que se unem e o outro deixa de existir. Esta conexão se dá por meio de seus olhares sem nenhum preconceito, “[...] com um olhar puro de amor e aceitação”, e ao se permitir nesta conexão é que se produz a graça que é percebida pelo sorriso. Vejo a percepção de Libar (2008) sobre o estado de graça, próximo ao que chamamos de riso por cumplicidade, aquele que surge quando nos colocamos no lugar do outro.

Coloco este pensamento, ao observar que os palhaços cantores negros Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves e a palhaço Xamego viveram em contextos sociais um tanto difíceis, onde o preconceito e o racismo operavam de modo constante sem nenhum temor, pois não havia punição para atos racistas na época. Para eles conseguirem entrar em conexão com a plateia era preciso muito do estado de graça para que conseguissem desenvolver as suas performances. Com isto, vemos nitidamente o quão poderosos eram esses artistas neste período, que conseguiram serem resilientes em suas atuações, afinal de contas, os relatos sobre estes três são sempre ricos de elogios e prestígio – o que não dissipa o racismo que eles sofreram.

Ainda é válido colocar que os palhaços supracitados apresentavam em seus trabalhos diferentes formas de se manifestar em torno do racismo da época. Eduardo das Neves, por exemplo, colocava em suas músicas um forte senso crítico social e, discutindo questões em torno da política, ele se utilizava de tom irônico reproduzindo o gênero lundu.

No que tange às questões antirracistas, Das Neves propõe trabalhar em suas canções um modo cômico e irônico, pois notamos a partir de Abreu e Dantas (2020) que esse modo foi uma ótima saída para falar dos negros e das desigualdades raciais, isto por já levar em consideração o contexto racista, por meio dos estereótipos sobre o negro. Para Minois (2003), a sátira política é um campo perfeito para se debater as questões parlamentares, da democracia, liberdade de imprensa, entre outras, criando-se formas para abrigar ideais e colocando a ironia em um papel essencial.

Dentre as multidões de exemplo de sátira na política podemos destacar os processos enfatizados por Das Neves em seu contexto musical. O autor ainda chama atenção para os

⁹⁶ Autor do livro: A nobre arte do Palhaço (LIBAR, 2008)

cuidados com o uso da sátira política, que contam suas *limitações e ambiguidades* e, apesar de mostrar o alvo como ridículo, pode, ao mesmo tempo, colaborar com a tolerância dos absurdos. Minois (2003) vê esta questão como sendo perigosa, justamente por conta do efeito reverso que a sátira pode causar. No caso de Das Neves, é visto, por exemplo, quando ele utilizou o lundu *Preto forro alegre*, bem como em algumas de suas apresentações teatrais, dando uma ideia de inferioridade racial, através de comportamentos estereotipados, referências que estavam presentes nas cantigas de palhaços:

Os estereótipos e atributos de uma suposta inferioridade eram produzidos, por um lado, pela ridicularização de personagens negros, homens e mulheres, tidos como naturalmente musicais, infantis, risonhos, perigosos, grotescos, lascivos ou malandros; por outro, pela circulação de capas de partitura que reproduziam imagens sobre a pretensa selvageria e animalização dos batuques afro-brasileiros e dos próprios dançarinos negros. (ABREU; DANTAS, 2020, p. 157)

Ressaltamos que, provavelmente, a busca de Eduardo das Neves era por uma subversão do que era visto do negro, por meio de suas atuações, pois, as suas apresentações poderiam cair em uma espécie de reprodução do que era representado pelos *Blackfaces*. Logo, o preto palhaço articulou suas ideias enviesando-as por intermédio da ironia, como apontamos. Desta forma, trazia para cena a ideia de negro esperto e malandro para confrontar as ideias políticas e falar das desigualdades raciais do período.

Abreu (2017) afirma que as canções escravas, ao ilustrar e nos fazer vislumbrar o passado escravista, mostram-se como uma forte expressão racista no âmbito cultural, tanto antes quanto depois da escravização. Desta forma, a contrapartida acaba por se tornar uma forma original que os artistas negros encontraram como forma de abordagem, tanto sobre a questão racial como com a própria afirmação de seus talentos em espaços de maior visibilidade. (ABREU; DANTAS, 2020)

A mesma lógica segue-se para Benjamin de Oliveira, que também produziu obras nas quais mostrava algumas memórias da escravização, tais como: *Os africanos*, *Escrava Martha* e *A escrava mártir* que era baseada no romance *A escrava Isaura*, com adaptação estreada no Circo Spinelli entre 1909 e 1912 (SILVA, 2007).

Embora esses dois artistas não mostrassem de forma explícita um caráter antirracista por meio de seus trabalhos ou de forma oficial, conseguimos observar que ambos estavam atentos às problemáticas de sua época e buscaram formas de produzir suas obras por meio de sua arte palhaçística e musical como meio para abordar e combater as questões raciais de sua época,

utilizando-se, por vezes, de uma ideia contrária aos *blackfaces* dos Estados Unidos que tinham teor depreciativo da imagem do negro.

Ainda na luta contra o racismo, teremos o caso da Palhaço Xamego, que estrategicamente usava em sua lapela uma flor de carmélia, indicando-a como adereço de seu figurino com simbolismo abolicionista. Esta afirmação é lançada por Mariana, que em suas pesquisas traz esta observação.

Em busca por mais informações sobre a flor, encontramos uma das possíveis explicações através de Eduardo Silva (2003) na obra: *As carmélias do Leblon e a abolição da escravatura*, que traz a questão em torno do quilombo do Leblon, que tinha como idealizador o português José de Seixas Magalhães, que era uma espécie de procurador da confederação abolicionista. O quilombo era um ícone na luta abolicionista, pois contava com o apoio de outras instâncias em escala de poder da época. O Autor descreve que a flor *carmellia Japonica* não era uma flor comum e que precisava de um processo de cuidados para ser cultivada e, neste sentido, contava com ajuda de refugiados para cultivá-la. Assim, as Carmélias tornam-se uma espécie de código identificador entre os abolicionistas para auxiliar os escravizados em fuga.

No Transmundial Circo podemos observar a peculiaridade de seus espetáculos através da música. O circo, que formou diversos artistas musicais, mostra-se um caso peculiar quanto à sua forma de inserção musical no picadeiro. Ressaltamos que nas bases referenciais vamos perceber que o circo sempre utilizou a música ao vivo para conduzir os seus espetáculos, porém, com a modernidade e os avanços tecnológicos muda-se a forma como a música irá aparecer. O conjunto musical do Transmundial se mostrou como o carro chefe deste circo, trazendo de volta para o circo a música ao vivo para o centro do picadeiro, pois, como vimos, o conjunto articulava a sua execução não apenas em um momento, mas durante todo o espetáculo circense, sempre variando entre os artistas a execução musical e a prática circense, um fenômeno, pouco visto nos circos brasileiros.

No que tange à nossa perspectiva musical negra no picadeiro do *Transmundial Circo*, lançamos anteriormente que o seu repertório foi carregado da musicalidade negra. Fundamentamos por ora que esta encontrava-se maquiada em *pancake*⁹⁷ branco, não pelos artistas, mas pela forma como é conduzida a música popular brasileira, fazendo sobressair sempre aqueles artistas de pele clara, quando não sonoridades autorizadas ou tidas como a forma ideal que parte de princípios colonialistas.

⁹⁷ Pancake, base branca bastante utilizada pelos palhaços para passar no rosto.

Apesar de percebermos que a música neste picadeiro encontra-se de forma não ligada a uma luta antirracista, por motivos já mencionados, observamos que o Transmundial apresenta uma forte presença musical da cultura negra do país em seu picadeiro, enviesado na música popular, bem como na reprodução de musicalidades dos grandes artistas do nordeste brasileiro. Desta forma, inferimos que, sim, a sonoridade musical negra pode contribuir para a qualidade artística na cena de palhaços, pois a riqueza que estas produções têm é imensurável. Ainda colocamos que a utilização destas sonoridades possa ser repensada a fim de atribuí-la aos processos identitários do povo negro, quebrando os paradigmas postos por este sistema colonizador e opressor.

No decorrer da pesquisa, pautamos algumas discussões que não puderam ser aprofundadas por não serem o foco principal desta pesquisa, mas que tomamos mão como apontamentos que pretendo revisitar e investigar em futuras pesquisas, pois lançam questões que nos dão novas perspectivas em torno do assunto. Dentre estes apontamentos, destaco os casos dos *Três moleiros*, citados por Castro (2005) e dos *Blackfaces*, que nos instiga a refletir acerca das questões sobre o riso e seus mecanismos que, por vezes, acabam caindo em lugar racista e preconceituoso, reproduzindo um discurso estrutural que fere e afeta membros de grupos raciais de forma psíquica e material.

Por fim, lanço algumas questões para continuidade da discussão em torno do assunto, que aos meus olhos tem muito a ser investigado e que poderá contribuir para uma arte libertária. Estamos cansados de ver nossas produções artísticas sendo reproduzidas como cultura do outro ou só são assistidas quando ela é explorada pelo colonizador. Por que o ecoar dos tambores ainda incomoda tanto? Como e de que forma a produção musical brasileira e a sua indústria fonográfica racista aceitará a presença do negro como representação em forma de arte? Isso é indispensável em nossa formação cultural!

Por último, mas não menos importante, lanço este questionamento a fim de um aprofundamento no assunto quanto aos palhaços músicos e vejo que esta pode se apresentar como próxima etapa deste processo que venho pautando em meus processos acadêmicos e artísticos enquanto palhaço-músico. Neste sentido, pergunto: Como e de que forma podemos organizar um *sistema* musical através das sonoridades negras afrodiáspórica que possam ser utilizadas como recurso dos palhaços? Quais instrumentos contribuirão para o efeito cômico dos palhaços? Esta musicalidade poderá ser dispositiva na luta antirracista?

Com tais questionamentos é que fecho o meu pensamento sobre este trabalho. Vejo que ainda há um longo percurso a ser caminhado, mas acredito que, como os itinerantes circenses,

viajaremos a muitos lugares buscando respostas e possíveis soluções para o fortalecimento da arte e cultura negra em nosso país.

“Eu vou me embora, vou me embora
Adeus, adeus
segunda-feira que vem
Adeus, adeus
Quem não me conhece chora
Adeus, adeus
Quem dirá que me quer bem
Adeus, adeus
Oi na Bahia me mandaram
Adeus, adeus
Um presente no canudo
Adeus, adeus
Uma véia descascada
Adeus, adeus
E um velho com casca e tudo
Adeus, adeus

E o palhaço morreu
O coro é meu
A cabeça do palhaço
O urubu comeu”

Cantiga de palhaço⁹⁸ – Seu Antônio

⁹⁸ A música era cantada por Javem quando o circo finalizava sua jornada na localidade e partia a um outro rumo.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). **Topoi**, v. 11, n. 20, p. 92-113, jan./jun., 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n20/2237-101X-topoi-11-20-00092.pdf>. Acesso em: 13 maio 2022.

ABREU, M. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930** [online]. Campinas, SP: SciELO - Editora da Unicamp, 2017. E-book Kindle.

ABREU, M.; DANTAS, C. **Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república** [livro eletrônico]. Niterói: Eduff, 2020.

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.

ANDRADE, M. de. **Música, doce música**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANDRADE, M. de. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARAÚJO, N. de. **Dois formas de teatro popular do recôncavo baiano**. Salvador: Edições O Vice Rey, 1979.

AUGUSTO, R. A lógica branca da morte de Johnny Alf. **Portal Geledés**, 04 de junho de 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/logica-branca-da-morte-de-johnny-alf/>. Acesso em: 13 maio. 2022.

BANCA DA TRUPE. **Quem somos**. [website] 2021. Disponível em: <https://banca-da-trupe.lojaintegrada.com.br/pagina/quem-somos.html>. Acesso em: 13 jun. 2022.

BAHIA. Edital n. 13/2009 **Jurema Penna** – Apoio à Circulação de Espetáculos de Teatro no Estado da Bahia. Governo do Estado da Bahia. 2009.

BARTOLO, R. **Respeitável público: os bastidores do fascinante mundo do circo**. São Paulo; Elevação, 1999.

BENÍCIO, E. **Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERTH, J. **Como o racismo apagou a paternidade de Johnny Alf na criação da bossa nova**. **Elle Brasil**, 22 de agosto de 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/colunistas/a-bossa-nova-e-o-medo-branco>. Acesso em: 13 abr. 2022.

BOLOGNESI, M.F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, M.F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala preta (USP)**, v. 6, p. 09-19. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288/60270>. Acesso em: 10 mar. 2018.

BOLOGNESI, M. F. O palhaço e os esquetes. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 87-95, 2018. DOI: 10.5965/1414573101092007087. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101092007087>. Acesso em: 13 set. 2021.

BOLOGNESI, M.F. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O percevejo online** – Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496>. Acesso em: 13 jan. 2022.

BOLOGNESI, M. F. O espetáculo de Philip Astley (Paris, 1786). **Sala Preta**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 4-17, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p4-17. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/155072>. Acesso em: 13 jan. 2022.

BONAVIDES, M. **Relembrando Eduardo das Neves**. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2019/11/eduardo-das-neves-100-anos-de-saudade.html>. Acesso em: 13 out. 2021.

BRASIL. **Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978**. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, 26 maio 1978: Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm. Acesso em: 13 mar. 2022.

BRASIL. **Portaria n. 20.809**, de 14 de setembro de 2020. Imprensa Nacional. Diário Oficial da União. Ed. 27, seção 1, p. 1. Brasília, 2020a. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-20.809-de-14-de-setembro-de-2020-277430324>. Acesso em: 13 jan. 2022.

BRASIL. **Lei n. 13.979, de 06 de fevereiro de 2020**. Imprensa Nacional. Diário Oficial da União. Ed. 27, seção 1, p. 1. Brasília, 2020b. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-13.979-de-6-de-fevereiro-de-2020-242078735>. Acesso em: 13 jun. 2022.

BRASIL. **Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020**. Imprensa Nacional. Diário Oficial da União. Ed. 123, seção 1, p. 1. Brasília, jun. de 2020c. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: 13 mar. 2022.

BRONDANI, Joice Aglae. Uma Fala Mítica–Reflexões Sobre. Práticas Espetaculares Populares Brasileiras. In: BRONDANI, Joice Aglae (org.). **Scambio dell'Arte Commedia dell'arte e Cavallo Marino**. Teatro-Máscara-Ritual. Interculturalidades. Salvador-BA, Fast Design, 2013, p. 13-30.

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

CHAVES, L. de G. M. Minorias e seu estudo no Brasil. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 149-168, 1971. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/42512/99638>. Acesso em: 13 set. 2021.

CIRCO Coimbra - Pequenas Lembranças - Mini Documentário. Youtube. 1 vídeo. (7:27min), dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XLrbG0_P1s&t=147s. Acesso em: 13 jun. 2022.

COSTA, M. A. Música e História: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **TEMPOS HISTÓRICOS**, v. 15, p. 240-260, 1º semestre, 2011. (versão eletrônica). Disponível em: Acesso em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5707/4284>. Acesso em: 13 fev. 2022.

CRUZ, F. B. **Alaíde Costa sobre ser esnobada pela Bossa Nova: “Preconceito velado” | O Som e a Fúria**. **VEJA**. 20 de mai. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/alaide-costa-sobre-ser-esnobada-pela-bossa-nova-preconceito-velado/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

DAL GALLO, F. A renovação do circo e o circo social. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 13, n. 15, 2010.

DAS NEVES, E. **Mysterios do Violão**. Rio de Janeiro: Quaresma & C, 1905.

DEDINHO DE OURO, Netinho. Entrevista concedida ao pesquisador Maicon Vinícius Pereira Dias, 9 mar. 2022. *Carnaíba do Sertão - povoado de Juazeiro, Javem Circo*.

DIAS, M. V. P. Dramaturgia do Palhaço no Circo: entradas, reprises e esquetes. In: BARBOSA, D. B.; OLIVEIRA, M. C. V. (org.) **Circo e Comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões**. Jundiaí – SP: Paco, 2021. p. 125-141.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. **Fonograma PRETO FORRO ALEGRE**. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4532/preto-forro-alegre>. Acesso em: 13 jun. 2022.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. **Fonograma SANTOS DUMONT (A CONQUISTA DO AR)**. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/940/santos-dumont-a-conquista-do-ar>. Acesso em: 13 mar. 2022.

DURANT, J; DURANT, A. K. R. **Pictorial history of the American circus**. New York: AS Barnes, 1957.

DUARTE, R. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

FALCÃO. Ai minha mãe. **Dinheiro Não É Tudo, Mas É 100%**, 1994. Disponível em: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n3mTD_1wfE8UH9zeli3sxL8C1PuRiOeU4. Acesso em: 13 de mai. 2022.

FARIA, K. A. da S. **A Saga de Celina: palco, picadeiro e rádio na trajetória de uma atriz nordestina**. Curitiba: CRV, 2020.

FILHO, D. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 2004.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIORDANI, M. **História de Roma**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1968.

GRU PANO. **IV Colóquio de Artes Cênicas do Piemonte Norte do Itapicuru II Fórum de Artes Circenses do Semiárido Brasileiro “Circo, Teatro e Dança no palco das dissidências”**. Senhor do Bonfim, 2019. Disponível em: <https://coloquiodeartescen.wixsite.com/2019>. Acesso em: 13 out. 2021.

GRU PANO. **Live Lançamento A Saga de Celina, Youtube, 1 live (1:34:37) 14 de jun. 2021**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=09_oOH20Uqg. Acesso em: 13 jun. 2022.

GUARANY: HISTÓRIAS DO CIRCO DOS PRETOS. Direção: Mariana Gabriel. Produção: Daise Gabriel e Roberto Salim Gabriel. São Paulo: SESC TV, 2021. Disponível em: https://sesctv.org.br/programas-e-series/documentarios/?mediaId=d33de84be56e89232a05f2682ca5344f&utm_source=Guarany:+Hist%C3%B3rias+do+Circo+dos+Pretos. Acesso em: 13 mar. 2022.

GUINSBURG, J. *et al.* **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva. Sesc São Paulo, 2006.

HOMEM, Nayara. L. B. P. **As Tintas do Riso: Maquiagem e Palhaçaria**. Salvador: Santa Luzia Editora, 2018.

JANDO, D. **Histoire Mondiale du Cirque**. Paris : Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1977.

LABORDA, Alda; BENÍCIO, Eliene. Palhaço, o ícone do riso no circo itinerante. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2891/3033>. Acesso em: 13 jul. 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LES Rudi Llata Circus (Clowns) Télé-Luxembourg -1957, **Youtube**, 1 vídeo. (5 :16min) 10 de mai. 2013. Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=jRwcmPm_C6M. Acesso em: 13 jun. 2022.

LEITE, L. **Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | Programa Passagem de Som**. 1 vídeo. (25:32 min) 10 de mar. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AQubEEVVcpo>. Acesso em: 13 jun. 2022.

LEITE, L. **Letieres Leite - Tradições em Contemporaneidade Musical. 1 vídeo. (15:14 min), 11 de jan. 2017**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pagX33_fRkQ. Acesso em: 13 mar. 2022.

LEITE, L. **Toda música brasileira é AfroBrasileira. Entrevista concedida a Luciano Matos: El Cabong**, 18 de mai. 2020. Disponível em: <https://elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-e-afrobrasileira/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

LETIERES Leite morreu por insuficiência respiratória em decorrência da Covid-19, aponta laudo. **G1 Bahia**, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/10/28/maestro-letieres-leite-morreu-por-insuficiencia-respiratoria-em-decorrencia-da-covid-19.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2022.

LIBAR, M. **A Nobre Arte do Palhaço**. Rio de Janeiro: Editor: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LIBAR, M. **Onde está a graça? A arte do palhaço com Márcio Libar - Papos de Circo**. 1 vídeo. (04:56 min), 19 de fev. 2015, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FzAiJ0ftMac>. Acesso em: 13 jun. 2022.

LUBISCO, N. M. L. **Manual de estilo acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 6. ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2019.

LÚCIO, S. Sandro Lúcio Dvd Em Itamaraju - Ba - Música O Guitarrista Dedinho De Ouro Canta É Proibido Fumar. Sandro Lúcio 1 vídeo. (1:35min.) 06 de set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bcirb-uuQU>. Acesso em: 13 jun. 2022.

MAFESSOLI, M. O imaginário é uma realidade. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva em Paris. **Revista Flamencos**. Porto Alegre, n. 15, quadrimestral. p. 74-81, agosto, 2001.

MARQUES, D. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. *In*: Sala Preta. **Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA – USP**. São Paulo: volume 6, p. 55-63, 2006.

MARTINS, Josemar da Silva. Anotações em torno do conceito de Educação para a convivência com o semi-árido. *In*: **Educação para a convivência com o semi-árido**: reflexões teórico-práticas. Juazeiro: Secretária Executiva da RESAB. 2004, p. 35-36.

MARTINS, Josemar da Silva. **Tecendo a Rede**: notícias críticas do trabalho de descolonização curricular no Semi-Árido Brasileiro e outras excedências. 2006. 344 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

MASTRO. *In*: CIRCODATA – **Dicionário do Circo Brasileiro**. Brasil: Ministério da Cultura. Disponível em: <http://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=m>. Acesso em: 13 jun. 2022.

MATTOS, L. **MÚSICA NO CIRCO - Que rufem os tambores!!!, 1 vídeo. (8:25 min.) 28 de mai. 2016**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l4tarcAfyNk>. Acesso em: 13 jun. 2022.

MAVRUDIS, S. K. **Encircopédia**: Dicionário Crítico Ilustrado Do Circo No Brasil. São Paulo: Mútua Comunicação, 2011.

MED, B. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MELO FILHO, C. A. de. **A música como recurso cênico de palhaços**: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo. 2013. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

MELO FILHO, C. A. de. A Musicalidade na Arte de Palhaços: considerações históricas acerca dos Clowns Musicais e sua poética na obra de três grupos da atualidade. **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Celsoamancio_musicalidade-de-palhacos.pdf. Acesso em: 29 maio 2018.

MESQUITA, Y. M.; DA SILVA CORRÊA, H. C. A “Masculinidade Tóxica” em Questão: Uma Perspectiva Psicanalítica. **Revista Subjetividades**, [S. l.], v. 21, n. 1, 24 mar. 2021. DOI: 10.5020/23590777.rs.v21i1.e10936. Disponível em: <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/e10936>. Acesso em: 13 mar. 2022.

MINHA VÓ ERA PALHAÇO. Direção: Ana Minehira, Mariana Gabriel. Produção de Mariana Gabriel et al. São Paulo – Brasil: 2016 (52 min)

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MUNANGA, K. **Negritude-usos e sentidos**. Nova Edição [online]. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Edição do Kindle.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **João Bozan (centro), Justiniano Moya (gringo), Leonilda | Acervo MIS**. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/joao-bozan-centro-justiniano-moya-gringo-leonilda->. Acesso em: 13 set. 2021.

OLIVEIRA, Dorgival. Entrevista concedida ao pesquisador. Circo Estrela, Petrolina-PE, 06 mar. 2022.

OLIVEIRA, J. B. A. de. **Memórias de picadeiro**: histórias de vidas de circenses do semiárido baiano entre Senhor do Bonfim e Jacobina. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia). Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2012.

OLIVEIRA, J. B. A. de. **Do picadeiro para a sala de aula**: reflexões sobre a educação escolar de circenses itinerantes do semiárido baiano. 2017. 146 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Diversidade) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jacobina, 2017.

OLIVEIRA, J. B. A de; DIAS, M. V. P. Palhaços Músicos – estudos iniciais sobre a presença da música na cena de palhaços no semiárido baiano. **Anais do CONARTES I Congresso de Artes, Ensino e Pesquisa do vale do São Francisco**. Juazeiro, 2018. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/artigos/palhacos-musicos-2013-estudos-iniciais-sobre-a-presenca-da-musica-na-cena-de-palhacos-no-semiarido-baiano-jose-be>. Acesso em: 13 mar. 2022.

OLIVEIRA, J. B. A de; PINHO, I. M. de S. Um vírus no picadeiro – circo e pandemia no semiárido baiano. In: **Cairu em Revista – Sociedade, Educação Gestão e Sustentabilidade**. número 13, ano 9. Salvador, 2020. Disponível em:

https://www.cairu.br/revista/arquivos/artigos/20202/Artigo_3_um_virus_picadeiro.pdf. Acesso em: 13 mar. 2022.

OLIVEIRA, J. A. **Circo**. São Paulo: Eucatex, 1990.

ORFEI, A. **O circo viverá**. São Paulo: Mercuryo, 1996.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015

PEREIRA, L. **Um dos pais da bossa nova era negro e gay, conheça Johnny Alf. Jazz Mansion**, 06 de set. 2020. Disponível em: <https://www.jazzmansion.com/post/um-dos-pais-da-bossa-nova-era-negro-e-gay-conhe%C3%A7a-johnny-alf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

PIMENTA, D. A conformação do circo-teatro brasileiro: permeabilidade e apropriação. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 13, n. 15, p. 30-39, 2010.

PINTO, T. de O. As Cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afro-Brasileira. *In: África. Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo. n. 22-23, p. 87-109, 2001.

PIRES, R.; GUBERFAIN, J. C. Personalidade Vocal. *In: GUBERFAIN, J. C. (org.). Voz em Cena*, v. II. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

PISA NO FULÔ. [S.l]: João do Vale – Tema, 8 de nov. de 2014. 1 vídeo (03min e 17 seg.) [1981 Sony Music Entertainment (Brazil) I.C.L.]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r2mkqUvMwVc&list=OLAK5uy_ljYmFHed9eTVb2M1ItkhLhLn8kt3AQPlw&index=12. Acesso em 13 maio 2022

PROPP, V. L. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL. **Rede de Festivais de Palhaças do Brasil - YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/RededeFestivaisdePalha%C3%A7asdoBrasil>. Acesso em: 13 nov. 2021.

REIS, D. **Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.

RÉMY, T. **Entradas Clownescas: uma dramaturgia do Clown**. Tradução e pesquisa de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

RÉMY, T. **Les clowns**. Paris: Bernard Grasset, 2002.

ROSELEN, A. **De la Foire au pain d'épice à la foire du Trône**. Charenton-le-Pont: Éditions L. M., 1985.

RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, R. **Aspectos Fundamentais do Malabarismo**. Ilustrações Rômulo Oliveira e Isabela Costa. São Paulo: Ed. do Autor, 2012.

SANTOS, M. dos S. Diáspora sonora na América Latina: a ancestralidade como elo. **Anais do XVII ENECULT**, Salvador, 2017a.

SANTOS, M. dos S. Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis. **Anais do Iº Enicecult: Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo**, Bahia, v. 1, n. 1, 2017b.

SANTOS, M. dos S. **Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque**: racialização sonora e ressignificações em diáspora. 2020. 272 f. ill. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SCHAFFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

SIDNEY Magal - **O meu sangue ferve por você**. VHS Vídeos. 1 vídeo. (4:09 min). 17 de fev. 2018. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=BKX0ILwBZhI&list=RDEMJi6qrs4wCl0SctG5nNCYiQ&start_radio=1. Acesso em: 13 maio 2022.

SILVA, Antônio B. **Entrevista no Javem Circo**. [Entrevista concedida ao pesquisador] Maicon Vinícius Pereira Dias. [Em formato presencial gravada em vídeo e áudio, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.], Carnaíba do Sertão - povoado de Juazeiro, 06 março 2022.

SILVA, Davi Stênio S. **Entrevista no Circo Estrela**. [Entrevista concedida ao pesquisador] Maicon Vinícius Pereira Dias. [Em formato presencial gravada em vídeo e áudio, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.], Petrolina-PE, 06 março 2022.

SILVA, Dimas B. **Entrevista no Circo Estrela**. [Entrevista concedida ao pesquisador] Maicon Vinícius Pereira Dias. [Em formato presencial gravada em vídeo e áudio, exclusivamente para este pesquisador em função desta pesquisa.], Petrolina-PE, 06 março 2022.

SILVA, Eduardo. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura**. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, E. **O Circo: sua arte e seus saberes**. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UEC. Campinas, p. 184. 1996.

SILVA, E. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, E.; ABREU, L. A. **Respeitável público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, E.; MELO, C. A. **Palhaços excêntricos musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, E. **A história e o legado do palhaço Benjamim de Oliveira são contados em livro. Doutores da Alegria**, 09 de fev. 2022. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/blog/a-historia-e-a-contribuicao-do-palhaco-benjamim-de-oliveira-sao-contadas-em-livro/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SILVA, Neide K. dos S. **Entrevista concedida ao pesquisador**. Circo Estrela, Petrolina-PE06 março 2022.

SILVA, R. C. da. **Os dramas de José Carvalho**: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano. 2008. 305 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SILVA, R. C. da. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). **Repertório**: teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 40-51, 2010.

SILVA, R. C. da. **Dionísio pelos trilhos do trem**: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX. v. 2. 2014. 483 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, 483 f. il. 2014.

SILVA, R. C. da. **Dionísio pelos trilhos do trem**: circo e teatro no sertão do Brasil. Curitiba: CRV, 2018.

SILVA, R. C. da. Histórias do circo e do teatro no semiárido brasileiro e suas implicações na educação. *In*: SANTANA, Cristiana de C. S.; PINHO, Maria José de (org.). **EDUCAÇÃO CIENTÍFICA**: abordagens teóricas e metodológicas na pesquisa, ensino e extensão. Curitiba: CRV, 2019. p. 89-97.

SILVA, R. C. da. *et al.* **As artes circenses e as encruzilhadas étnico-raciais**. (mediação de Ana Luiza Bella Costa) [S. l.]: Itaú Cultural, 2022. 1 vídeo (2h:20min). [Webnário - memória e reinvenção]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vvCFXdMSZQY&list=PLaV4cVMp_odxdzc5eB2emRCETiPq_a7jc&index=1. Acesso em: 13 maio 2022.

SONRISAL, Palhaço. **Leite Ninho**. [1 música] disco – vol. 999. [S.l.]: [áudio disponibilizado pelo pesquisador no google drive]. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1fxm1bc2pD08gduIQwqN2Foa7OHEGkbW6/view?usp=sharing>. Acesso em: 13 mai. 2022.

SOUZA, A. F. de. *et al.* (org.). **Bahia de todos os circos**: atrair, sensibilizar e receber bem os circos. Salvador: FUNCEB, 2012.

SOUZA, A. F. de. **O Palhaço Cadillac**: a memória e a reinvenção de uma tradição. Salvador: EDUFBA, 2016.

TEXEIRA, R. C. **Ciganos no Brasil**: uma breve história. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

THETARD, H. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Éditions Julliard, 1978

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil:** cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

TINHORÃO, J. R. **A música popular no romance brasileiro.** v. I, II e III. São Paulo: Editora 34, 2000/2002.

TINHORÃO, J. R. **Cultura popular:** Temas em questões. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, J. R. **Música popular:** os sons que vêm da rua. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013a, 240 p.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular:** segundo os seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013b.

TINHORÃO, J. R. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

TIRIRICA - Rir Pra Não Chorar (Ao Vivo, 1996). [S. l.]: Videoteca do Jota, 12 de nov. de 2020. 1 vídeo (1h:09min). [DVD]. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=1_YIN2ZcOmU. Acesso em: 13 maio 2022.

TORRES, A. **O circo no Brasil.** Rio de Janeiro: Funarte/Editora Atrações, 1998.

TRAGTENBERG, L. **Música de cena:** dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLIAM, R. **Apropriação Cultural.** São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XIMENES, F. L. **O Ator Risível:** Procedimentos para as Cenas Cômicas. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.