

Das canções do circo-teatro às novas mídias: uma breve análise das canções propagadas por palhaços cantores a partir de meados do século XX

Diogo Zomer Perin¹

Resumo

Esse artigo busca compreender a construção musical realizada nos circos brasileiros durante o início do século XX até a proliferação da indústria cultural que se dá com maior intensidade a partir da década de 1950, com a maior difusão da televisão, rádio, cinema e da indústria fonográfica. Os palhaços destacam-se como cantores, dentre eles Benjamin de Oliveira e Eduardo Sebastião das Neves no início do século XX e Carequinha na década de 1950. A representação de suas carreiras juntamente com suas obras e *performances* serão problematizadas. Percebe-se que a canção esteve presente na construção da história do circo por meio das apresentações de circo-teatro, modificando-se e adaptando-se de acordo com a *performance* de quem as cantava.

Palavras-chave: Canção. Palhaço. Circo. *Performance*.

Songs circus-theater to new media: a brief analysis of the songs propagated by clowns singers from the mid-twentieth century

Abstract

This paper seeks to understand the musical construction held in Brazilian circuses during the early twentieth century to the proliferation of the culture industry that occurs with greater intensity from the 1950s, with the further diffusion of television, radio, film and music industry. Clowns stand out as singers, among them Benjamin de Oliveira and Eduardo Sebastião das Neves in the early twentieth century and Carequinha in the 1950s. The representation of their careers along with his works and *performances* will be problematized. It is noticed that the song was present in the building of circus history through the circus-theater shows, changing and adapting according to the *performance* of those who sang.

Keywords: Song. Clown. Circus. *Performance*.

Artigo recebido em 26/01/2015 e aceito em 25/02/2015.

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

O tema deste artigo contextualiza canções por meio das apresentações nos circos. As canções que se difundiram com as apresentações dos circos-teatro até a disseminação da indústria cultural com novos elementos inseridos nesse ambiente artístico serão problematizadas. Desta forma pretende-se analisar algumas das canções que foram pertinentes na construção histórica do circo e do palhaço brasileiro, por meio da história do próprio circo no Brasil, problematizando fontes históricas bibliográficas.

Pretende-se abordar a história do circo por meio da historiadora Erminia Silva para compreender o universo em que as canções foram propagadas. Os palhaços cantores e instrumentistas ganham destaque pelas suas *performances*, juntamente com as apresentações de outros cantores e bandas nos circos. A história da música no Brasil se faz pertinente na obra de José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thome Saliba.

A primeira parte se resume a contar brevemente a história do circo no Brasil, tendo enfoque na participação e importância do circo-teatro, juntamente com as canções. A participação dos palhaços cantores e a sua futura participação nos novos meios de comunicação se fazem posterior. Junto a isso a experiência de visitar dois circos na região sul de Santa Catarina.

Este artigo se caracteriza como pertencente a História do Tempo Presente, e por meio de Rousso entende-se que o sucesso da História do Tempo Presente encontra-se ligado a proximidade dos assuntos estudados na consciência coletiva, a importância da demanda social, que coloca o historiador em seu “papel cívico”. Remete ao fato que a banalização é muito mais pelos objetos que fundamentaram a História do Tempo Presente que o próprio procedimento empregado. Compreende-se que a História do Tempo Presente não é somente o a História do século XX. Pode estar em diferentes períodos históricos.^{II}

“O tempo da história não é um a reta, nem uma linha quebrada feita por uma sucessão de períodos, nem mesmo um plano: as linhas entrecruzadas por ele compõem um relevo. Ele tem espessura e profundidade.”^{III} Para compor esse relevo especificado por Prost se estabelece como recorte temporal desse artigo, de 1950 a 1980, período o qual ocorreram inúmeras transformações no cenário cultural brasileiro, como a popularização do rádio e televisão, tendo influência na construção das apresentações dos circos. Entende-se que o período estabelecido serve de ordem para localizar o leitor, mas que fatos aqui contextualizados podem ter incidência anterior ou posterior ao período problematizado.

Entende-se o circo como uma forma de propagação da cultura popular, não construído de uma forma elitista, e sim de acesso as populações com que este dialogava, se ordenando a partir do público que frequentava as apresentações.

“O que se observa é que as fronteiras das manifestações culturais eram bem fluidas, possibilitando que o público, na sua heterogeneidade social, entrasse em contato com múltiplos e variados tipos de atividades e expressões artísticas num mesmo espaço [...]”^{IV}. Este artigo se configura como uma história vista de baixo, servindo como um corretivo a história da elite, abrindo “[...] uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história.”^V

A História do circo brasileiro, da maneira como se conhece atualmente é proveniente do formato que foi criado durante o século XIX com os artistas europeus que migraram para a América e que se miscigenaram e trocaram experiências com o povo latino americano, assim afirma Silva^{VI}. A especialista em palhaços Castro^{VII} diz que no século XV com os portugueses já havia bufões divertindo a expedição das caravelas. A cultura circense se difunde e é referenciada em bibliografias por um longo período.

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

Segundo autor José Guilherme Cantor Magnani no Brasil do século XX pode-se distinguir os circos de acordo com a sua estrutura, sendo os circos de atrações, os de variedades e o circo-teatro. O último geralmente propagado pelos circos mambembes, com uma estrutura menor, um circo sem condições de manter animais ou artistas caros. Por meio de melodramas e comédias “o circo-teatro vai ocupar justamente este vazio deixado pela indústria e política do entretenimento”^{VIII} nas cidades pequenas, onde o circo-teatro tornava-se a ligação direta entre as longínquas cidades do interior e o entretenimento.

Em sua obra Magnani problematiza sua experiência nos circos de São Paulo nos anos de 1980. Os circos de atrações eram um local com maior despesa financeira para se manter, tornando-se um circo caro para frequentar. O autor demonstra que o circo-teatro chegava aos bairros menores da cidade e nem sempre nos bairros mais pobres, e que o circo de variedades também possuía uma estrutura ou pouco mais pobre, sendo organizado:

[...] basicamente em função de um produto final específico, o circo de variedades transforma qualquer coisa em espetáculo. É na verdade, o circo mais pobre, circulando pelos bairros mais afastados. Enquanto o Circo-Teatro Bandeirantes, por exemplo, realiza seu circuito na região da Freguesia do Ó, Casa Verde, Bairro do Limão – com uma média de dois meses em cada praça – e os grandes circos de atrações (Circo Orfei, Circo Vostok, Tihany e outros), apoiados por organismos como a Paulistar, instalam-se por doze, dezoito ou mais meses, no Anhembi, o Circo Rosemir, de variedades, percorre os bairros mais distantes dos confins de Santa Amaro, permanecendo não mais de um mês em lugares de difícil acesso e carentes de recursos.^{IX}

Referindo-se a construção da história do circo-teatro no Brasil Lorival Andrade Júnior afirma que “a partir da década de 20 do século XX, esta modalidade mambembe de teatro começa a se popularizar no interior do Brasil. Chega a abranger boa parte do território brasileiro, principalmente o sul, sudeste e nordeste nas décadas de 40 e 50.”^X

Nos anos 1960 e 1970 há um grande interesse do governo brasileiro em popularizar os novos meios de comunicação em massa como a televisão, e na década de 1980 a perda de espaço do circo-teatro para as novas mídias já se torna evidente.

Com o tempo e a tecnologia tomando conta do cotidiano, alguns acontecimentos vão começar a atrapalhar a vida do circo, entre elas sem dúvida está a televisão, que na década de 70 começa a penetrar o interior do Brasil e a dificultar a sobrevivência dos circos-teatros, pois trazia para dentro dos lares a mesma “mensagem” que o circo-teatro levava no palco, com a ajuda do melodrama [...] a televisão vai lentamente afastando o público do circo e enclausurando a família na segurança do lar.^{XI}

Em meio às dificuldades com as novas mídias, os circos-teatro tentam se adaptar exibindo “[...] filmes famosos, como os filmes de Mazaropi, Teixeira, além de ‘O Tubarão’, transformando o circo-teatro em circo-cinema. Também tentaram trazer cantores famosos para se apresentar no circo-teatro [...]”.^{XII} Foram formas de tentar atrair uma maior quantidade de público, mas que com o passar do tempo não surtiu tanto efeito devido a popularização da televisão.

Os palhaços migram para circos maiores, onde grandes espetáculos são apresentados, o circo-teatro fica de lado, apresentando-se nas cidades menores, onde o poder midiático tem menos força. Todavia os que compunham essa formação de apresentação em circos-teatro se inserem nessas novas formas de mídia, estreando programas televisivos infantis, cantando nos

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

rádios e gravando seus discos. Torna-se apenas uma questão de tempo para que todos tenham o acesso às novas formas de entretenimento de massa, como a televisão, cinema e rádio.

Os palhaços vão fazer suas graças nos grandes circos, onde dividem seu espaço com animais, trapezistas e malabaristas, ou então em algum programa infantil na televisão. O melodrama vai continuar fazendo parte da vida do interiorano, mas agora com os requintes das novelas e dos grandes astros construídos pela mídia eletrônica.^{XIII}

Até meados do século XX o circo-teatro continua sendo a forma de apresentação circense com maior difusão, ao mesmo tempo em que novas formas de entretenimento se propagam no Brasil a partir de 1950, como a televisão, a gravação de discos por palhaços cantores, o cinema, o rádio; dessa forma como é construída a relação dos circos e dos palhaços com esse novo cenário midiático?

Para problematizar essa questão faz-se necessário estabelecer um breve cenário da representação dos circos brasileiros, juntamente com os palhaços cantores até meados do século XX:

Além dos vários ritmos musicais do repertório, os próprios músicos e maestros circenses adaptavam todas as músicas que acompanhavam as pantomimas, peças teatrais, cenas cômicas e sainetes. Como a maioria das cidades visitadas não tinha banda, as dos circos divulgavam a multiplicidade de sons, a combinação de várias melodias, de instrumentos e vozes, resultante das incorporações e trocas que realizavam ao longo de seus trajetos. Juntavam-se a essa polifonia das bandas os circenses que também trabalhavam nas pantomimas e, em destaque, os que representavam o papel de palhaço, que, de um modo geral, além de ginastas, acrobatas, saltadores, tocavam algum instrumento musical e cantavam.^{XIV}

Torna-se difícil caracterizar os elementos que compõe o circo, em especial no Brasil, devido ao nomadismo, a grande extensão territorial e a pluralidade cultural que o mesmo é composto. O objetivo desse artigo é problematizar a musicalidade circense no período da forte influência da indústria cultural como rádio e televisão a partir de 1950, sendo necessário compreender o período antecessor a esse para melhor elucidar a questão proposta.

O circo possui importante papel na construção da cultura brasileira. Silva afirma que “não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais.”^{XV}

Compreende-se como canção a definição da historiadora Mariana Villaça:

[...] complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação e por uma série de outros elementos que compõem a sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a *performance* envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação [...] a estes elementos acrescenta-se à letra da canção e todo a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo linguístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária.^{XVI}

A autora Erminia Silva diz que normalmente anterior ao período de 1950, em particular no Brasil “[...] a primeira imagem que se tem quando o tema é música no circo é de uma banda ou charanga – antiga denominação dada a pequenas bandas formadas basicamente

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

por instrumentos de sopro.”^{XVII} As bandas foram umas das formas de maior difusão de músicas nos circos. Nos intervalos das apresentações, apresentavam-se músicas eruditas, clássicas, misturadas com o popular, a cultura local se mesclava com o que havia de repertório:

A música nos espetáculos circenses, até a década de 1950, em particular no Brasil, não deve ser vista apenas como acompanhamento para os números em geral. As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés-concerto, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos picadeiros.^{XVIII}

O fato de ter uma banda era orgulho para o circo. Era uma forma de propaganda para um bom espetáculo. Ao chegar a uma nova cidade, muitas vezes a banda era quem anunciava sua chegada. Juntamente o palhaço tornava-se porta voz, indo na frente e cantarolando as canções, versos e trovas.

Como afirmo em minha monografia “peculiaridades dos palhaços já da segunda metade do século XIX e meados do século XX, apresentando-se em circo-teatro ou em picadeiros de circos de lona, ambos possuem sua malícia por meio de suas cantorias [...]”^{XIX}, acabam mesclando a música com um tom cômico, como descreve Castro:

Hoje tem espetáculo?
- tem, sim sinhô!
É às 8 da noite?
- é, sim senhor!
Hoje tem goiabada?
- tem, sim sinhô!
Hoje tem marmelada?
- tem, sim sinhô!
É de noite, é de dia?
- é na casa da tia?
Aproveita moçada
- dez tostões não “é” nada
Sentadinho na bancada
- pra ver a namorada
Criança que chora
- é que quer mamar
E a mulher que namora
- é que quer casar
E o palhaço o que é?
- é ladrão de mulher!
E o palhaço o que é?
- é ladrão de mulher!^{XX}

Não somente na divulgação do circo na cidade, mas também durante o espetáculo, os palhaços se destacam por tocarem instrumentos, e por intensificar sua *performance* em palco com o auxílio das bandas de música que:

[...] davam a cadência dos números, utilizando desde ritmos da música clássica aos mais populares, dependendo da velocidade dos movimentos dos artistas para

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

desenvolver suas apresentações, aumentando o suspense, a tensão ou acentuando a irreverência dos palhaços. Nas pantomimas a música tocada não era um simples adorno ou acompanhamento; era intrinsecamente ligada à mímica, explicitando o enredo da peça, compondo a teatralidade.^{XXI}

Segundo Silva “a combinação dessa tradição do palhaço-instrumentista europeu com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultaram numa transformação do palhaço-instrumentista-cantor-ator.”^{XXII} A apresentação com a utilização de instrumentos e cantando, os palhaços estabeleciam as suas *performances*, cuja importância é evidenciada por Valente: “a *performance* tem a faculdade de determinar outros elementos formais, a ponto de, em certos casos, estabelecer a criação de um novo texto, isto porque a função da voz ultrapassa de longe a comunicação linguística.”^{XXIII}

Os palhaços, em suas *performances* cômicas e musicais, impressionavam pela destreza, por sua habilidade de tocar seus instrumentos e cantar enquanto executavam acrobacias. O foco não estava nas sutilezas de interpretação, mas na comicidade das letras das paródias, no duplo sentido e até no timbre rústico e caricato das vozes.^{XXIV}

Em sua Tese de Doutorado Erminia Silva problematiza a teatralidade do ator, palhaço, cantor, e instrumentista Benjamin de Oliveira que do final do século XIX ao início do século XX se apresentava e consolidava sua carreira de sucesso.

Artista circense negro, que se pintava de branco para melhor representar seus personagens que não poderiam ter a pele negra de acordo com a situação social que o personagem se encontrava durante a cena que era representada; Benjamin de Oliveira foi um dos pioneiros na divulgação do circo-teatro no Brasil. “[...] é importante assinalar que Benjamin de Oliveira particularizou e ampliou de tal maneira a teatralidade circense que não há como não reconhecê-lo como um dos importantes protagonistas deste processo.”^{XXV} Benjamin cantava e era instrumentista, foi um dos artistas circenses que teve maior destaque devido as suas inúmeras qualidades artísticas, dentre elas a música que fazia durante as suas apresentações. Apresentava-se em circo-teatro, representava inúmeros papéis, dramas, comédias, além de ser cantar e tocar.

Outro artista que se destacava musicalmente e se apresentava nos circos, além de ser palhaço, Eduardo Sebastião das Neves teria nascido na cidade do Rio de Janeiro, e segundo Martha Abreu foi famoso por exercer inúmeras atividades como cantor, tocador de choros ao violão, autor e divulgador de lundus, modinhas, serestas e chulas, organizador de livros e protagonista da indústria fonográfica no Brasil.

Até o final da vida Eduardo das Neves esteve ligado ao mundo do circo. A morte, em 11 de novembro de 1919, teria ocorrido logo depois de uma apresentação – provavelmente de lundu ao violão – no Pavilhão Fluminense, de propriedade de um empresário norte-americano. Os obituários do Jornal do Brasil e Correio da Manhã do dia 12 de novembro daquele ano dão uma boa ideia do reconhecimento do cantor para além do Rio de Janeiro. Nominalmente são citados os seus sucessos como cantor e ator dramático em circos, teatros, cinemas e cabarés dos estados do Norte, de São Paulo e Rio Grande do Sul. Em suas andanças teria conhecido uma considerável variedade de canções e estilos musicais, que foram incorporados ao seu repertório nas temáticas regionais.^{XXVI}

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

Os artistas Benjamin e Eduardo são dois exemplos de sucesso nas apresentações de circo-teatro, ambos eram músicos e exerciam inúmeras funções no meio artístico, não se limitando somente a atuar ou tocar instrumentos, suas aptidões são de impressionar.

O Circo e a Indústria Cultural

O período após 1950 é fortemente marcado pela influência da indústria cultural, mecanismo esse, que através de produções culturais, transmitia mensagens a um grande número de pessoas, influenciando as massas. “Tais instrumentos seriam principalmente o rádio, a televisão, a imprensa e o cinema. Essa cultura homogeneizadora, niveladora, teria o núcleo de sua existência num setor específico de atividade, a indústria cultural.”^{XXVII}

Um desses espaços que se popularizaram foi o rádio, e com ele as novelas por ele transmitidas. Esse acesso às novelas de rádio já trouxe problemas para os circos-teatro:

Esta constante luta do circo com outras formas de entretenimento, já vinha sendo sentida há muito tempo, onde se conhece o famoso caso do grande palhaço Piolim, que percebendo que seus espetáculos estavam ficando vazios devido a rádio estar apresentando a novela “O Direito de Nascer”, decidiu ligar o seu rádio nos alto-falantes do seu circo e convidava a população para ouvirem a novela juntos no circo e após o término da novela todos assistiriam a seu espetáculo. O circo começou, novamente a lotar.^{XXVIII}

Além da novela de rádio, as canções se popularizaram com a gravação dos discos e por meio da indústria fonográfica. “O surgimento de novas possibilidades de exploração do som e do ruído e o conseqüente alargamento do campo da audição desafiaram o ouvinte a dirigir sua atenção a sons que antes não lhe pareciam escutáveis [...]”^{XXIX} Os palhaços cantores gravaram suas canções e apresentavam-se nas rádios e na televisão. Mas o circo continuou sendo um espaço para apresentações de artistas que não necessariamente eram circenses:

Cantar no circo significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do rádio e do disco, o meio mais fácil de se apresentar a públicos diversos das cidades do interior pelo país afora. Vicente Celestino cansou de fazer as plateias chorarem por causa do “Ébrio”. Cantores do rádio, como Emília Borba, tinham nos picadeiros dos circos o grande trunfo de seu estrelato; Dalva, Herivelto, Galhardo, Nelson Gonçalves, todo mundo ia ao circo, rico celeiro de artistas; daí rumavam para a revista, a chanchada, ao rádio, ao disco. Gente célebre como Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves, Araci Cortes, todos passaram e repassaram pelo circo, e fizeram dele sua escola de aprendizado artístico. Também os cantores de música caipira tinham no circo o meio ideal para chegar a suas plateias preferidas das cidades do interior. Em geral, os cantores costumavam denominar o circo de “boate de lona”, e encaravam-no como a melhor escola de canto. Os recursos acústicos eram mínimos, geralmente só um violão ao microfone, que mal se ouvia na plateia. O artista que atuava no circo perdia, sem demora, o medo do público, diante de uma “plateia acordada”, composta de muita criança e de um público indócil. Quem vencía no circo sentia-se consagrado.^{XXX}

Mesmo com essa troca entre os locais de apresentação nos picadeiros dos circos e as novas mídias muitos artistas circenses migram dos picadeiros para estúdios de televisão, gravaram discos e fizeram shows fora do picadeiro do circo. Valente fala de uma visão geral

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

sobre a música: “Em suma: o rádio e o disco possibilitaram, pela primeira vez na história da música, a simultaneidade da escuta no tempo e no espaço, a história e a geografia da música. Em outras palavras, a diacronia e a sincronia.”^{XXXI}

Essa possibilidade de ter em mãos as obras musicais dos artistas, circenses ou não, encantava por ser uma nova maneira de acesso à cultura musical que até então, principalmente nas cidades menores, era possível apenas por meio dos circos mambembes, ou circos-teatro que passavam pelas localidades longe dos grandes centros.

Todo esse material audiovisual produzido não obteve nenhuma forma de preservação, restringindo o pesquisador em música popular do século XX a realizar sua pesquisa em coleções e acervos particulares. Acervos estes que se intensificaram com o “conviver no universo radiofônico e fonográfico, na imprensa, rodas musicais e nos espetáculos, com compositores, instrumentistas e intérpretes [...]”^{XXXII}, que possibilitou o início da formação das coleções pessoais; mas que mesmo assim muito material foi perdido.

Para Napolitano “o fonograma, [...] é o *corpus* documental privilegiado do pesquisador em música popular do século XX. Entre 1902 e 1990 no Brasil, o fonograma impresso em discos de vários formatos constitui um patrimônio documental”^{XXXIII} com grande possibilidade de ser explorado.

Os discos produzidos por palhaços cantores estão inseridos nessa vasta produção. A discografia de Georges Savalla Gomes será utilizada como exemplo. Por meio de Castro, Georges mais conhecido como “O Palhaço Carequinha”, artista oriundo do circo, nasceu em 1915 e começou sua carreira de palhaço aos cinco anos de idade. Fez carreira na televisão e no cinema, mas a sua carreira na música foi de impressionar qualquer artista popular da época.

Carequinha lançou seu primeiro disco de sucesso no Carnaval de 1958: Fanzoca de Rádio (...Ela é fã da Emilinha, não sai do César de Alencar...). Foi o primeiro artista a gravar especialmente para o público infantil, inaugurando a série de disquinhos de cantigas de roda com o Atirei o Pau no Gato. Em toda a sua carreira, Carequinha gravou 27 LPs e 184 compactos.^{XXXIV}

No filme musical “É de Chuá”^{XXXV} de 1958 aparece a cena com a gravação de “Fanzoca de Rádio”, nele aparecem os palhaços que fizeram carreira com Carequinha; Zumbi, Fred, e Polydoro. Além do Altamiro Carrilho, autor da música, regia a banda que toca ao fundo da apresentação, Carequinha canta a música e interpreta a letra. Esse tipo de apresentação foi difundida “principalmente nas décadas de 1930, 1940, e 1950, o filme-musical foi um importante ramo de consumo de música popular.”^{XXXVI}

Ao analisar a melodia da canção “Fanzoca de Rádio” fica claro a influência da sonoridade das bandas de circo do início do século XX. Instrumentos de sopro regem melodia que remetem a uma marchinha de carnaval. Esse tipo de manifestação musical referenciando ao carnaval com canções animadas são reflexo dos anos 1920 e 1930 com os arranjos fonográficos constituindo o imaginário sonoro do Brasil.

Uma das consequências da racionalização capitalista do mercado fonográfico, impulsionada pela entrada maciça de gravadoras estrangeiras no Brasil após o advento da gravação elétrica, foi o estabelecimento de repertórios específicos voltados para cada fase do ano e para cada segmento do público. Vale lembrar que o carnaval, principal chamariz das vendas de discos, ocorria uma única vez ao ano, implicando uma longa entressafra no comércio fonográfico. A solução para este problema foi a criação de novos gêneros musicais, indistintamente agrupados sob o

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

rótulo de ‘músicas de meio-do-ano’, que passaram a complementar as vendas de músicas carnavalescas.^{XXXVII}

O acesso por completo a toda a discografia de Carequinha torna-se difícil, como citado anteriormente pela falta de preservação. Dentre as músicas que tiveram maior sucesso destaca-se “o compacto da canção O Bom Menino, de Irary Oliveira e Altamiro Carrilho, gravada em 1962, Carequinha vendeu 2 milhões e 500 mil discos.”^{XXXVIII} Considerando a população brasileira e quem tinha aparelho de toca discos na época, a quantidade de discos vendidos surpreende. Abaixo a letra da canção citada:

O bom menino não faz pipi na cama,
O bom menino não faz malcriação,
O bom menino vai sempre à escola
E na escola aprende sempre a lição.
O bom menino respeita os mais velhos,
O bom menino não bate na irmãzinha,
Papai do Céu protege o bom menino
Que obedece sempre, sempre à mamãezinha.
Por isso eu peço a todas as crianças
Muita atenção para o conselho que eu vou dar:
(falando) Olha aqui, o Carequinha não é amigo de criança que passa de noite da sua cama para a cama da mamãe. E também não é amigo de criança que rói unha e chupa chupeta.
Tá certo ou não tá?!
O Carequinha só gosta de criança que respeita a mamãe, o papai, a titia e a vovó, e que seja amigo dos seus amiguinhos e também que coma na hora certa e durma na hora que a mamãe mandar. Tá certo ou não tá?!
(e o coro de crianças responde) - Tá!!! Eu obedeço sempre à mamãezinha.
- Então receba os parabéns do Carequinha.^{XXXIX}

Ao ouvir pela primeira vez a canção citada anteriormente, a impressão que se tem é que a voz do cantor Carequinha está totalmente influenciada pela mediatização técnica na gravação do disco. Sua voz é um pouco fanha e aguda, e quando canta é auxiliado por um coro de crianças. Tem-se a imagem que a voz é “forçada” para se transformar no personagem “Carequinha cantor”. Como afirma Valente “a voz cuja origem deixa de ter a origem em um corpo, podendo ser a síntese de muitos outros.”^{XL}

[...] após o advento da indústria fonográfica, a canção se realiza através de uma série e aparatos tecnológicos. Neste caso, ao comparar as relações entre canção e tecnologia com a reprodução do livro através da máquina de impressão, não encontrará paralelismo. Isto porque, no caso da canção, o aparato tecnológico não é o meio apenas, mas elemento configurador do próprio produto. Os aparatos tecnológicos disponíveis e utilizados participam da sonoridade recebida pelo ouvinte.^{XLI}

Mas isso se desmitifica ao observar a *performance* de Carequinha no vídeo gravado para o álbum “A Fala da Flauta”, lançado pela Gravadora Biscoito Fino em 2006, composto por quatro DVDs e um livro, onde também há um trecho disponível na internet^{XLII}, Georges descaracterizado do personagem Carequinha, ao lado de Altamiro Carrilho, canta seus sucessos. Em sua fala e canto percebe-se que assim é a sua voz natural. Aos 90 anos de idade ainda consegue cantar seus sucessos, ao lado do compositor da canção “O Bom Menino” Altamiro Carrilho, alcança os tons originais sem esforço. Considera-se que “[...] a canção

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

configura-se como artefato cultural a partir da articulação entre duas formas distintas de convenções, as linguísticas e as musicais.^{XLIII}

No texto de Tereza Virginia de Almeida ela cita a análise da melodia de Tatit^{XLIV} a partir da entonação, possibilitando a percepção de sentido a partir da exploração das alturas, contornos melódicos, repetições, durações, efeitos etc. Ao ouvir a canção “O Bom Menino” as entonações feitas na voz de Carequinha, as intervenções feitas pelo coro de crianças conotam o sentido da canção. Carequinha é o amigo das crianças aconselhando-as.

Ao executar uma canção, instrumentistas e cantor produzem forma a partir de acoplagem e, neste sentido, se configuram como sujeito coletivo da canção. Embora o cantor seja o emissor do texto, a duração das notas que emite e a maior ou menor dramaticidade que impõe às palavras estão sendo produzidas não por um estado interno, mas pelas informações auditivas que recebe e que dizem respeito ao andamento, à harmonia, etc. Da mesma maneira que simultaneamente os instrumentistas estão sendo afetados pela *performance* do cantor.^{XLV}

Demais canções como o “Rock do Ratinho” e “Parabéns! Parabéns!” foram de extremo sucesso. Carequinha iniciou uma nova forma de ser palhaço. Ele deixara de ser o palhaço atrapalhado, que se metia em confusões, para se tornar o amigo das crianças. Não somente na música citada anteriormente, mas em outras músicas se percebe que ele aconselha o bom comportamento.

Seu sucesso chegou ao presidente “Juscelino Kubitschek – o presidente “bossa-nova” - para quem gravou “O Peixe Vivo”, música que virou hino, um símbolo que acompanhou o presidente por toda a sua vida.^{XLVI}

O trabalho de Carequinha além de cantor e atuar na televisão com um renome nacional, também obteve reconhecimento no cinema, atuando em cinco filmes em quatro anos:

1. **Sai de Baixo**, 1956, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Norma Blum, Paulo Monte, Adelaide Chiozzo, Renato Restier, Costinha e Ivon Curi. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.
2. **Com Jeito Vai**, 1956, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Grande Otelo, Renato Restier, Roberto Duval, Anilza Leoni, Costinha, Procopinho. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.
3. **Com Água na Boca**, 1957, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Alberto Perez, Anilza Leoni, Renato Restier, Costinha, Madame Lou, Procopinho, Adalgisa Colombo. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.
4. **Sherlock de Araque**, 1958, dirigido por Victor Lima. Com Carequinha, Fred, Costinha, Wilson Grey, Maurício Shermman, Joyce de Oliveira, Celeneh Costa, Carlos Imperial, Calipso Rock. Produções Cinematográficas Herbert Richers.
5. **O Palhaço, o que é?**, 1959, dirigido por Carlos Manga. Com Carequinha, Fred, Sônia Mamede, Meio Quilo. Atlântida Cinematográfica Ltda.^{XLVII}

Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia foi outro artista de grande renome, um dos primeiros palhaços a se apresentar na televisão:

Arrelia depois de longos anos de trabalho dentro do circo, resolveu trocar o picadeiro pela televisão, foi o primeiro da sua família a abandonar o circo, resolveu investir na TV. Arrelia falava que o circo não dava dinheiro suficiente para viver, ele tinha medo de acabar sua vida na Casa do Ator. Em 1958, foi a vez de seus irmãos entrarem na TV e foram trabalhar com ele na TV Record.^{XLVIII}

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

Arrelia “ingressou na televisão em 1953”^{XLIX}, e sua perspectiva futura em relação ao circo fez com que os demais integrantes da sua família também o fizessem, pois “o surgimento das escolas técnicas no Brasil a partir da década de 1970 mudou a forma de ingressar no circo, e ampliou a possibilidade de se fazer arte. Ao mesmo tempo em que rompeu em partes a antiga forma da transmissão oral dos saberes.”^L As escolas técnicas de circo foram uma realidade posterior a década de 1950, momento o qual houve grande migração dos artistas circenses para novos meios de comunicação como a televisão, rádio e cinema.

Desde as bandas circenses do início do século XX, aos palhaços cantores que iniciaram uma carreira musical nos programas televisivos e também gravaram discos e foram propagados pela a indústria fonográfica após 1950, a música proveniente do circo continua heterogênea, plural; influenciando e deixando-se maleável o suficiente para se reconstruir de acordo com a cultura que se encontra.

Em 2013 durante a pesquisa para a realização do meu trabalho de conclusão de curso para a graduação visitei dois circos no interior de Santa Catarina. O circo Torricceli estava realizando apresentações na cidade de Cocal do Sul, e o circo Vostok em Criciúma. No primeiro circo havia apresentações de circo-teatro, além de demais apresentações típicas circenses como palhaços e números de malabares, por exemplo. O que chamou a atenção foi a divulgação da apresentação de Manfred Sant’anna, popularmente conhecido através do personagem televisivo “Dedé”, com esse personagem participou do programa de televisão “Os Trapalhões” por vários anos na Rede Globo de televisão. Junto com Dedé estava “Baiaco” representado por Celso Magno Hofacker Rossato, outro personagem do mesmo programa televisivo citado anteriormente. Os dois foram a atração principal da noite, e juntos apresentaram esquetes, criaram situações bem humoradas, atrevo a classificar como uma apresentação de circo-teatro com uma roupagem moderna, quase beirando um “Stund-up”^{LI}, além de os dois estarem de cara limpa.

Durante a pesquisa no circo Vostok a atração principal da semana era a “Galinha Pintadinha”^{LII}, outro personagem conhecido nacionalmente, propagado pela mídia televisiva e pela internet que entra nas lonas pelo fato de atrair público, acaba se difundindo no ambiente circense. Essa animação trouxe uma roupagem diferente a canções já conhecidas do cunho popular, e faz sucesso entre o público infantil. Não diferente do que fez “O Palhaço Carequinha” ao gravar cantigas de roda após os anos 1950. Eram canções já conhecidas pela cultura popular, e por meio do fonograma registrou cantigas infantis por meio de seu personagem.

No ano de 2014 acompanhei alguns cartazes de divulgação do circo Torricceli pela sua página na internet, percebi que para se manter atraente para uma maior quantidade de público, utilizava recursos televisivos ao propagandear novos personagens como a “Peppa Pig”^{LIII} e “Monster High”^{LIV}. Isso também auxilia a compreender como o circo faz sucesso em diferentes países, onde talvez ambos possuam uma mesma construção cultural midiática, justificando assim o possível sucesso em ambos os locais de apresentação.

Percebe-se que o circo se adapta muito bem aos locais que estende a sua lona. Se no início do século XX os palhaços cantores adaptavam suas canções de acordo com as cidades que se apresentavam por meio do circo-teatro, atualmente não ocorre de maneira muito diferente. A presença de personagens de televisão ou cinema é apenas o reflexo do público. Ou dos “telespectadores”? Será que quem busca o circo quer ver o circo-teatro da maneira como era apresentado em meados do século XX, ou uma representação daquilo que é

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

propagado pela mídia atual? Quem é refém de quem no mundo globalizado na propagação da cultura?

Quando a indústria do entretenimento começou a influenciar na estrutura das apresentações dos músicos no Brasil, coube a eles (dentre eles os palhaços cantores) modificarem-se de acordo com a aceitação do público. Ter a noção de o que era considerado “[...] típico, autêntico, exótico, mestiço, negro e moderno eram incorporadas ou descartadas pelos músicos populares em função de sua receptividade pelo público – sempre heterogênea - e de sua demanda pela indústria do entretenimento, sobretudo a fonográfica.”^{LV}

De acordo com a evolução tecnológica o circo se molda ao público para se manter vivo. Se no início do século XX os circenses adaptavam seus números, as músicas que cantavam, e seus shows as cidades que passavam; e nos anos de 1950 a rádio se popularizou e os artistas cantavam nos novos microfones com maior alcance e nos picadeiros, atualmente ocorre de forma semelhante. Há uma troca entre os circos e as novas mídias. Se os circos de pequeno porte imitam os personagens com maior popularidade na mídia, os circos de grande porte conhecidos internacionalmente como o Cirque du Soleil, por exemplo, ganham espaço na televisão e na venda de Dvds com os seus espetáculos.

Salienta-se todo o conhecimento de técnicas e artes circenses passadas de geração em geração, não se pretende desmerecer toda essa arte circense dentro dos demais números apresentados pelos circos, apenas conclui-se que a troca entre as produções circenses e as novas mídias continua ocorrendo de forma que ambos os lados se beneficiem em prol da sobrevivência da cultura.

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

Notas

^I Mestrando em História na linha de pesquisa Linguagens e Identificações pelo Centro de Ciências Humanas e da Educação FAED – Programa de Pós-Graduação em História/PPGH – Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC.

^{II} ROUSSO, Henry. A história do Tempo Presente, vinte anos depois. In: PORTO JR., Gilberto (Org.) História do Tempo Presente. Bauru: EDUSC, 2007, p. 277-296

^{III} PROST, Antoine. Os tempos da história. In: _____. Doze lições sobre a história. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.114.

^{IV} SILVA, Erminia. Circo-Teatro: Benjamim De Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007, p. 115.

^V SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). A escrita da história. Novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 54.

^{VI} SILVA, Erminia. Op. cit. 2007.

^{VII} CASTRO, Alice Viveiros de. O Elogio Da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

^{VIII} ANDRADE JÚNIOR, Lorival. Mascates de Sonhos (As experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh’Ana). Florianópolis, UFSC, 2000, p. 10.

^{IX} MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 109-110.

^X ANDRADE JÚNIOR, Lorival. Op. cit. p. 08.

^{XI} ANDRADE JÚNIOR, Lorival. Op. cit. p. 33-34.

^{XII} ANDRADE JÚNIOR, Lorival. Op. cit. p. 35.

^{XIII} ANDRADE JÚNIOR, Lorival. Op. cit. p. 08-09.

^{XIV} SILVA, Erminia. Op. cit. p. 116.

^{XV} SILVA, Erminia. Op. cit. p. 20.

^{XVI} NAPOLITANO, 2006 apud VILLAÇA, 1999, p. 330. Mariana Villaça, “Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico”, em Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 30.

^{XVII} SILVA, Erminia. Op. cit. p. 112.

^{XVIII} Ibidem, p. 112.

^{XIX} PERIN, Diogo Zomer. Respeitável Público: Nos Picadeiros da Vida, Lembranças de Palhaços - 1950 a 1980. Criciúma – SC: Unesc, 2013. p. 27 Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/>

^{XX} CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p. 106.

^{XXI} SILVA, Erminia. Op. cit. p. 113.

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

^{XXII} SILVA, Erminia. Op. cit. p. 117.

^{XXIII} VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999, p. 122.

^{XXIV} PIMENTA, Daniele. REPERTÓRIO: Teatro & Dança. A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: PERMEABILIDADE E APROPRIAÇÃO - Ano 13 - Número 15 - 2010.2. p. 33. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5210/3760>> Acesso em: 21 dez. 2014.

^{XXV} SILVA, Erminia. Op. cit. p. 21.

^{XXVI} ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). Topoi, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 95.

^{XXVII} SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 68.

^{XXVIII} ANDRADE JÚNIOR, Lorival. Op. cit. p. 35.

^{XXIX} MORAES, José Geral Vinci de; SALIBA, Elias Thome. História e música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010, p. 163-164.

^{XXX} ALCIR LENHARO, Apud, SILVA e ABREU, 2009, p. 41

^{XXXI} VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Op. cit. p. 148.

^{XXXII} MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. Uberlândia: ArtCultura. v. 8. n. 13. p. 120. jul.-dez. 2006.

^{XXXIII} NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) Fontes Históricas. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 249. (1. ed. 2005)

^{XXXIV} CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p. 196.

^{XXXV} Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOm1_138qbw>. Acesso em 20 dez. 2014

^{XXXVI} NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 249.

^{XXXVII} MORAES, José Geral Vinci de; SALIBA, Elias Thome. Op. cit. p. 196-197.

^{XXXVIII} CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p. 196.

^{XXXIX} Ibidem, p. 195.

^{XL} VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Op. cit. p. 151.

^{XLI} ALMEIDA, Tereza Virginia de. O Corpo do Som: Notas Sobre a Canção. In: Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz / organizadoras Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 319.

^{XLII} Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mkx8R4bsgho>>. Acesso em 31 jul. 2014.

^{XLIII} ALMEIDA, Tereza Virginia de. Op. cit. p. 317.

^{XLIV} Tatit, 1986.

DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO SÉCULO XX

DIOGO ZOMER PERIN

^{XLV} ALMEIDA, Tereza Virginia de. Op. cit. p. 324.

^{XLVI} CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit. p. 197.

^{XLVII} Ibidem, p. 196.

^{XLVIII} JÚNIOR, Luiz Rodrigues Monteiro. O Mestre Waldemar Seyssel – Palhaço Arrelia. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/arrelia.htm>. Acesso em: 15 jul. 2014.

^{XLIX} Ibidem, 2014.

^L PERIN, Diogo Zomer. Op. cit. p. 52.

^{LI} Termo utilizado para se referenciar a um espetáculo de humor, o artista se apresenta geralmente sozinho e não utiliza nenhum acessório cênico, apenas em pé conta histórias e piadas.

^{LII} Animação com personagens infantis que cantam músicas de domínio público.

^{LIII} Série britânica de desenhos animados, para crianças em idade pré-escolar.

^{LIV} Desenhos animados estadunidense onde há jovens que são encarnados por monstros lendários e de filmes clássicos, e frequentam uma escola de monstros.

^{LV} MORAES, José Geral Vinci de; SALIBA, Elias Thome. Op. cit. p. 213.

**DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS
CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO
SÉCULO XX**

DIOGO ZOMER PERIN

Bibliografia

ABREU, Martha. **O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)**. Topoi, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. **O Corpo do Som: Notas Sobre a Canção**. In: **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz** / organizadoras Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ANDRADE JÚNIOR, Lorival. **Mascates de Sonhos (As experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh’Ana)**. Florianópolis, UFSC, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/79371>.

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

DOSSE, François. **História do Tempo Presente e Historiografia**. Florianópolis, Tempo e Argumento - v. 4, n. 1, p. 5 – 22, jan/jun. 2012.

FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço Da Burguesia**. São Paulo: Editora Polis, 1979.

JÚNIOR, Luiz Rodrigues Monteiro. **O Mestre Waldemar Seyssel – Palhaço Arrelia**. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/arrelia.htm>. Acesso em: 15 jul. 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, 198p.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil**. Uberlândia: ArtCultura. v. 8. n. 13. p. 117-133. jul.-dez. 2006.

MORAES, José Geral Vinci de; SALIBA, Elias Thome. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) **Fontes Históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289. (1. ed. 2005)

PERIN, Diogo Zomer. **Respeitável Público: Nos Picadeiros da Vida, Lembranças de Palhaços - 1950 a 1980**. Criciúma – SC: Unesc, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/>

PIMENTA, Daniele. REPERTÓRIO: Teatro & Dança. **A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: PERMEABILIDADE E APROPRIAÇÃO** - Ano 13 - Número 15 - 2010.2. Disponível em:

**DAS CANÇÕES DO CIRCO-TEATRO ÀS NOVAS MÍDIAS: UMA BREVE ANÁLISE DAS
CANÇÕES PROPAGADAS POR PALHAÇOS CANTORES A PARTIR DE MEADOS DO
SÉCULO XX**

DIOGO ZOMER PERIN

<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5210/3760>>

Acesso em: 21 dez. 2014.

PROST, Antoine. Os tempos da história. In: _____. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 95-114.

ROUSSO, Henry. A história do Tempo Presente, vinte anos depois. In: PORTO JR., Gilberto (Org.) **História do Tempo Presente**. Bauru: EDUSC, 2007, p. 277-296.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 39-62.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamim De Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Erminia. ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.