



MÚSICA NO CIRCO BRASILEIRO: itinerância, memória e interface com seu entorno

LÍVIA SOUZA MATTOS

Bacharel em Sociologia, pela Universidade Federal da Bahia; formada pelo curso de Prática Instrumental Avançada em Acordeom, da Escola de Música de São Paulo; ex-integrante da Companhia Picolino, da Fulanas Cia de Circo e do Acrobático Fratelli. Atualmente dirige um documentário sobre a música no circo, contemplada pelo Rumos Itaú Cultural.

RESUMO

O presente trabalho aborda a música no circo brasileiro, a partir do processo relacional que se estabelecia em sua itinerância, entre o que era externo e interno às margens porosas circenses. Fala-se, sobretudo, dos circos de lona – de pequeno, médio e grande porte – partindo da sua arquitetura autônoma e volante, que acaba por constituir uma existência de chegadas e partidas, interagindo com diferentes localidades, linguagens, meios de comunicação e indivíduos. Parte-se das narrativas de circenses veteranos obtidas por entrevistas, para analisar como essas interações aconteciam – sobretudo a partir da música, utilizando a banda do circo com recorte investigativo.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.
Itinerância.
Música.
Memória.
Banda Circense.
Interação social.

ABSTRACT

The present paper approaches music in Brazilian circus as from the relational process, established in its itinerancy, between what was external and internal to the porous margins of circus culture. It regards mainly tent circuses – small, medium and large formats – considering its autonomous and movable architecture as a starting point that ends up constituting an existence of arrivals and departures, interacting with different locations, languages, communication mediums and individuals. It considers the narratives from veteran circus' artists obtained through interviews to analyze how these interactions used to happen, especially regarding music, having the circus band as a scope of investigation.

KEYWORDS:

*Circus.
Itinerancy.
Music.
Memory.
Circus Band.
Social Interaction.*



INTRODUÇÃO

O circense é, pela natureza do seu ofício, um ser disposto. E, pela natureza de sua arte, transgressor. Apresenta outra visão do mundo e da vida, ao passo que desafia as arestas do impossível e propõe sua perspectiva sobre o cotidiano, apontando o risco inerente à vida de todos e diluindo contornos entre dicotômicas categorias do risível e do lamentável; do peso e da leveza; da magia e da realidade. Dessa forma, provoca outras possibilidades de modos de existir e de se estar. A essa poética do insólito – do *extra-ordinário*, do fora do comum – a música apresenta-se como parceira do circo passado, do circo hoje, e, provavelmente, no que há de vir por aí num mundo pós-pandêmico. O circo e a música estabeleceram uma relação inventiva e dinâmica de interação no país, sobretudo no final do século XIX e no século XX – a partir da qual ainda muito se cria, se perpetua e se reinventa. Os picadeiros transbordam memórias de sons que reverberam sob as lonas circenses, com sua capacidade característica de portabilidade. Configuraram-se como lugar possível e acessível de expressão artística das mais diversas vertentes: fosse pela ausência de outras estruturas que pudessem abarcá-las nas cidades; fosse pela própria mobilidade; bem como pelo caráter de se constituir sem fronteiras com outras linguagens, dentro dessa porosidade que caracteriza o circo – sempre aberto à pluralidade de elementos, signos e referências. Dessa forma, os picadeiros firmaram-se como palco cobiçado pelos artistas da música, consagrados pela rádio e pela TV, que viam no circo a possibilidade de circulação e difusão do seu trabalho, além do contato *tête-à-tête* com o público – que muitas vezes só conhecia o seu rosto pela capa do disco.

A música constitui o fazer circense, apresentando-se de diversas formas: desde a sua onipresença no espetáculo circense, à sua forma de divulgação, de existência e de resistência. Afora os mencionados shows que aconteciam no picadeiro, a potencialidade da música no circo era aproveitada através do cortejo de divulgação dos espetáculos; nas rádios instaladas temporariamente no alto das lonas; em peças de circo-teatro; na apresentação das bandas e charangas circenses; e obviamente, durante o espetáculo de variedade circense. Atualmente, por mais que os circos de lona não possam ser considerados como um palco cobiçado por artistas consagrados dos meios de comunicação, eles seguem resistindo e reelaborando a sua forma de estar no mundo – mantendo a sua herança em aproveitar músicas que estão em voga, apropriando-se dela dentro do picadeiro e nos carros de som que divulgam os espetáculos.



As *playlists* dos circos atuais parecem manter o ecletismo característico, sendo possível ouvir, num mesmo espetáculo, o universo pop radiofônico; a música erudita ocidental; o repertório clássico circense; as músicas tradicionais de determinadas localidades; as canções e as músicas instrumentais, ciganas, judaicas, caipiras, sertanejas... tudo é possível quando se trata de circo. E o impossível também é bem-vindo, na excentricidade dos palhaços e dos músicos. A proeza, característica fundante do fazer circense, também aparece na música de circo. Para além da proeza técnica – de circenses que são, de fato, excelentes músicos – são recorrentes outras proezas: de se realizar música com os recursos disponíveis, de forma inventiva, ressignificando objetos cotidianos como instrumentos musicais; de se tocar um instrumento ao mesmo tempo em que se realiza uma modalidade circense; de se elaborar um discurso sonoro que constrói e direciona a dramaturgia ou a intenção cênica; dentre outras formas da poética da proeza musical circense. Pode-se dizer que o circo se faz por essa diluição de fronteiras entre linguagens, com o desafio de não deixar de ser – ou ser sabido – como circo, constituindo-se nessa porosidade. A música, dentro dessa multiplicidade de expressões em trânsito, acaba por ser uma ferramenta de expressão que amplia suas possibilidades de sociabilidade, de divulgação, de formas de “espetacular” e de estética – compondo um discurso sonoro dentro da criação circense. É, de fato, intrínseca ao circo. Ainda que não se faça uso de trilha, a musicalidade faz parte da corporeidade circense e o silêncio pode ser percebido como ruídos grávidos de possibilidades cênicas.

CIRCOS DE LONA: A ITINERÂNCIA E A MEMÓRIA CIRCENSES

A abordagem do presente trabalho está focada no circo de lona itinerante, referenciado, sobretudo, pelas narrativas de circenses veteranos analisadas a partir de entrevistas¹ e biografias – além de pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o tema. Trata-se de narrativas situadas difusamente no século XX, que relatam experiências a partir das quais se desvela a interface entre o “dentro” e o “fora” do circo. A partir de uma espécie de

1 Ao longo de oito anos, esta pesquisa realizou 48 entrevistas, com diversos circenses e músicos que tocaram em circo, Brasil adentro. Soma-se um total de mais de oitenta horas de material bruto. Atualmente este material está sendo transformado em um documentário sobre a música no circo, viabilizado pelo edital do Rumos Itaú Cultural.



fenomenologia da memória², propõe-se uma perspectiva sociológica do conceito de circo, definindo-o pela interface que estabelece com o mundo social a sua volta. Parte-se do pressuposto de que o circo não se constitui apenas por si, mas em interação com o que lhe circunda, num processo constante de reelaboração e reconfiguração. A dinâmica desses processos aponta a necessidade de analisar o conceito de circo de forma relacional e articulada – levando-se em conta essa relação entre circenses e não circenses, entre dentro e fora do circo. Não se pretende fixar uma definição de circo, mas relativizá-la. Assim, prioriza-se não a caracterização ontológica do circo, mas a relação dele com o que não lhe pertence, com o que lhe é externo e convidado a transitar por ele no momento do espetáculo. É justamente na porosidade entre o “dentro” e o “fora” que o circo dá continuidade ao seu modo de existência.

Os circos de lona, em sua maioria, caracterizam-se pela itinerância, que envolve o deslocamento de um espaço visível e físico – por suas lonas, paus de roda, gambiarras – como também de um espaço invisível e intangível – informações, pessoas, linguagens artísticas, técnicas, tecnologias. O trânsito desses espaços se dá em interação com o outro – “os de fora”. Nesse processo interacional entre o circo e o mundo social, apontado pelas narrativas de circenses, a lona se estabelecia como um meio de novidades, de trânsitos e fusões combinados à sua capacidade difusora. Ao mesmo tempo em que o circo sempre trazia novas propostas de estética – visual, sonora e cênica – também levavam na bagagem a apropriação de novas referências. As trocas não eram apenas artísticas; diziam respeito também a modos de vida, costumes, experiências, formas de comunicação etc. É, contudo, no espetáculo que essas trocas se tornam mais tangíveis. A respeito desses trânsitos e da reverberação do espetáculo circense, a historiadora Ermínia Silva aponta que:

Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo século XIX até meados do séc.XX. (SILVA,1996, p. 20)

Dessa forma, o circo brasileiro se configurou como um meio de comunicação entre as localidades e públicos das regiões do país, dialogando com esses espaços e difundindo sua arte

2 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et.al]. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2007.



singular – por sua natureza, expressão e por sua própria pluralidade resultante de sua capacidade de intercâmbio, absorção e justaposição de múltiplas linguagens. Singularidade, também, em conciliar vida profissional e pessoal num mesmo espaço, constituído por uma estrutura volante, pela qual o público transita. O caráter *sui generis* do circo permite a não delimitação do seu conceito quanto apenas modo de vida, prática, ou linguagem artística. Trata-se de uma multifacetada forma de existir, refletida na polissemia do seu termo, dentro de uma realidade sempre múltipla.

O caráter móvel, dos circos itinerantes aqui tratados, proporciona a sustentabilidade da produção circense, que se mantém financeiramente por sua prontidão para a mudança de praça, em busca de êxito na bilheteria da “função”. Em tempos de Covid-19, fica mais do que evidente – ou melhor, desesperador – que a entrada de público é o elemento que mantém esse modo de existência e de produção que é o circo. Essa itinerância circense configurou o circo como um meio de comunicação entre localidades e públicos das diferentes regiões do país, dialogando com os espaços e difundido diversas linguagens amalgamadas à sua estrutura – como a música.

No Brasil, o circo se tornou lugar de rica produção cultural, com uma multiplicidade de linguagens e intercâmbio permanente entre várias produções artísticas. Os artistas de circo são partícipes dos processos de desenvolvimento históricos de várias linguagens – teatro, teatro de revista, música, dança, disco, cinema, rádio e TV. No desenrolar das décadas de 1940/50, cantar e representar no picadeiro significava pisar no palco mais cobiçado pelos artistas do disco e do rádio. O circo era o veículo mais fácil para se apresentar aos públicos diversos das cidades do interior pelo país afora. (CARDOSO FILHO, 2007, p. 94)

O circo se caracteriza pelo hibridismo artístico, que agrega diversos saberes, estabelecendo-se como um “espaço de constituição de singularidades” (SILVA, 1996, p.17) e mesmo como um “desinibido espaço de apropriações simbólicas” (SOUSA, 2011, p.15).



A MÚSICA COMO CHAVE ANALÍTICA

A música, intrínseca ao circo itinerante, é tomada como recorte analítico do circo com o seu entorno neste trabalho. São diversas as formas como ela se manifesta sob a lona circense, apresentando-se como interface do circo com o mundo social que o cerca: no espetáculo, na banda do circo, na divulgação, no circo-teatro, nos shows que aconteciam no picadeiro, na performance dos palhaços tocadores e cantadores, nas rádios do circo, nas músicas de circenses que tocavam na rádio, nos programas de televisão de palhaços etc. Os picadeiros funcionavam como um difusor da cena musical – dos novos ritmos, cantores, manifestações culturais etc. – que era incorporada ao espetáculo circense. Contudo, não se pretende abordar a estética do tipo de música que se tocava no circo, nem tampouco o repertório. Senão como, através e a partir da música, o circo estabelecia interações com o público e para além da circunscrição da lona. O desenvolvimento dos meios de comunicação, as características físico-culturais de seus itinerários, as condições financeiras e o porte do próprio circo, dentre outros fatores, poderiam modificar essa relação, a partir de novos elementos e situações.

O século XX é caracterizado por constantes transformações no campo da música, em sua forma de difusão, de execução ao vivo e de suporte – sem contar a diversidade de gêneros, de ritmos e de temáticas. Num país de dimensões continentais como o Brasil, essas mudanças são percebidas paulatinamente, de modo heterogêneo. O circo tinha de lidar com essas diferenças, adaptando-se às realidades locais, buscando apropriações que o beneficiassem. Assim, as novidades musicais dos meios de comunicação eram incorporadas e adaptadas ao picadeiro, ampliando o repertório de possibilidades no espetáculo circense. Uma forma de se relacionar com o seu entorno através da música, fazendo-se valer dos avanços desses veículos, foi a implantação de rádios circenses, por exemplo:

Alguns empresários circenses souberam aproveitar muito bem a disponibilidade do público fora do horário dos espetáculos, usando para isso de artifícios interessantes, como, por exemplo, as rádios circenses. Alguns circos simplesmente deixavam durante todo o dia seus alto-falantes encherem os



arredores do terreno com música e com chamadas para os espetáculos. Outros, como no caso do Circo-Teatro Rosário, montaram verdadeiras rádios-piratas. [...]

Muitas cidades do interior não tinham estações de rádio próprias e o povo só recebia as transmissões da Rádio Nacional, em ondas curtas. O carro de som da companhia circulava divulgando a frequência da rádio-pirata, que funcionava em ondas médias, e o sucesso era enorme. As pessoas iam ao circo para fazerem pedidos, oferecimento de músicas e para mandarem recados. Ouviam atentos à programação da rádio e, é claro, às propagandas do circo nela inseridas. Na época não houve nenhum incidente ou problema pela ilegalidade da operação da rádio, que, ao contrário, era muito bem recebida, até mesmo pelas autoridades dessas cidades distantes. (PIMENTA, 2006, p. 9)

De alguma forma, durante a temporada do circo na localidade, criava-se um conteúdo em comum que era difundido por essas rádios circenses, estabelecendo-se uma relação amistosa com a “praça”. A porosidade circense permitia a incorporação de elementos dos meios de comunicação que proporcionavam modos de relação entre o dentro e fora do circo; forjavam seu poder de difusão, de adaptação e de reelaboração. A música, com seu amplo poder comunicativo, funcionava também como ferramenta de interlocução. Vale-se ressaltar a dinâmica do próprio conteúdo musical circense:

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, nos cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança de grupos 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.” (SILVA, 2007, p. 112)

Dentro das novidades que o cenário musical apresentava, o circo buscava elementos que pudessem ser trazidos para o picadeiro, somando o sucesso ou potencial da canção/artista à



capacidade adaptativa/reelaborativa circense. Algumas músicas em voga eram utilizadas como mote de peças ou esquetes para serem apresentadas no circo, por exemplo. Desse modo, todo conteúdo dramático de músicas como *O ébrio* e *Coração materno* fora transformado em roteiro de peça, tornando-se clássico do circo-teatro. Em sua biografia, Arrelia aponta a criação de peças a partir de músicas que estavam em voga:

Uma das minhas 'comedinhas' que mais destaque teve, naquela época, foi 'Manolita'. Ela foi-me inspirada por uma canção então muito em voga, que levava o mesmo nome e era cantada por um artista que estava no auge de sua carreira como cantor, Osni Silva. (SEYSSEL, 1997, p. 59)

As músicas caipiras tiveram destaque nessas adaptações, talvez por seu caráter narrativo e/ou sucesso pelo interior do país, servindo de base e inspiração para muitas peças, que eram roteirizadas a partir do enredo proposto pela canção. Muitas vezes, os próprios artistas compositores participavam da encenação, como, por exemplo, Tônico e Tinoco – que tiveram longa carreira nos circos. E o processo inverso também acontecia: de as músicas se tornarem conhecidas através das peças.

A partir da montagem da companhia *Os Maracanas*, as peças deixaram de ser adaptações das guarânias de José Fortuna. Num processo inverso, o público que assistia às peças, aprendia as músicas-temas, compostas em função das tramas, e só daí elas eram gravadas pela dupla. (SOUSA, 2011, p. 193)

Desde o início, o circo-teatro, no Brasil, está associado à música, pelas pantomimas compostas com até 25 números musicais; passando pela adaptação de operetas de repertório erudito ao picadeiro; pela musicalidade do teatro de revista; enfim, várias formas de teatro musicado que fizeram parte da história do picadeiro no país e que são abordadas em diversas pesquisas. Para este artigo, selecionei a banda do circo para propor uma perspectiva sociológica sobre aspectos que ela atravessa.



A BANDA DO CIRCO COMO INTERFACE ENTRE O “DENTRO” E “FORA” DA LONA

Nessa pesquisa entende-se por banda, o conjunto de músicos que tocavam no circo, independentemente do número – também comumente denominada como orquestra, conjunto ou charanga. Supõe-se que banda, como elemento que faz parte do circo, acaba por mobilizar interações deste com o mundo sociocultural a sua volta. Os circos nem sempre possuíam a sua própria banda, tanto por conta de seu porte, como por ocasião – no caso de uma dissolução recente da banda anterior, por exemplo. Como o espetáculo não pode parar, e a música compõe esse fazer circense, as soluções tomadas eram tocar discos ou contratar músicos da localidade, avulsos ou em conjunto.

A música é o seguinte: os circos, antigamente, tinha uns que tinham banda, uma orquestra própria do circo – como meu pai teve por muito tempo... a banda do circo! Mas quando não tinha a banda própria do circo, quando chegava nas capitais ou em qualquer cidade do interior, contratava a banda de música da cidade... e toda cidade tem uma banda de música! (PICOLINO, entrevista realizada em 03/09/2011)

A contratação de banda locais e/ou músicos avulsos para compor um “conjunto” no espetáculo do circo representa um prato cheio para essa interface entre o “dentro” e “fora” do circo através da música: músicos da localidade estariam fazendo parte do circo durante uma temporada, podendo possivelmente, em algumas situações, seguir viagem tornando-se a banda própria do circo. Pode-se inferir que em circos menores a relação com a localidade era mais próxima, podendo haver esse tipo de relação com os músicos.



Tinha algum circo que alguém tocava, um violão, um negócio assim, mas não tinha conjunto fixo. Só tinha conjunto fixo circo grande, como Circo Thiany [...] Sabe aqueles cirquinhos que chegavam... tinha muito naquelas cidades do interior. [...] Aí me convidaram pra tocar no circo – o pessoal da banda. O circo não tinha nada, era banda da cidade, com cantores da cidade e do circo também. (PITOCO, informação verbal)³

No caso da contratação das bandas locais, o circo tinha de levar em conta as particularidades de cada localidade. Um circo sem banda, por exemplo, que necessitava contratar banda local, tinha de se adequar às preferências da população e, para tanto, tinha que tomar conhecimento dos gostos que vigoravam, de rivalidades e predileções, para melhor desenhar sua estratégia para atração de maior público. Picolino⁴ conta, por exemplo, que, ao chegar em Nova Friburgo-RJ, o seu circo teve de contratar duas bandas, porque a cidade tinha muitas, mas eram as duas bandas colossais que dividiam o gosto da população: “O nosso circo quando teve lá não tinha banda e teve que contratar duas: um dia vinha uma, outro dia vinha a outra. Quando era o dia de uma metade do povo não vinha no circo porque gostava da outra banda.” (PICOLINO, informação verbal⁵).

A imponência e a suntuosidade da banda influenciavam na aparência que o circo conformava na localidade. Era um elemento cênico, que quanto mais numerosa e bem apresentável, engrandecia o status do circo. Quando o circo tinha a sua própria banda, isso lhe conferia maior status. Em sua biografia, Arrelia chegar a mencionar uma época do circo que contava com uma “banda com vinte cinco elementos, todos de nível mundo bom” (SEYSSEL, p. 199) – o que é realmente significativo numericamente.

Muitas vezes a banda aparecia para a localidade desde a divulgação dos espetáculos, em cortejos, convidando os transeuntes a comparecerem à “função”. A banda aparece na memória de alguns circenses como divulgadora dos espetáculos nessas passeatas. Em geral, era composta por instrumentos de sopro e percussão, produzindo uma massa sonora como de uma fanfarra, independentemente de amplificação. Por essa característica, era muito prática e funcional para chamar a atenção dos transeuntes, lembrando que aquele era dia de espetáculo. É interessante o lugar da banda na divulgação dos espetáculos pela cidade, fazendo justamente essa interface entre o “dentro” e “fora” do circo, ilustrando a interação cotidiana necessária. Quando o circo

3 Entrevista concedida por José Alves Sobrinho, conhecido como Pitoco, realizada em 15 abril de 2011, na cidade de São Paulo.

4 Picolino foi um dos entrevistados desta pesquisa. Nasceu no circo de seu pai, em 1922, onde cresceu e se formou como artista, em diversas funções, destacando-se como palhaço. Também atuava como uma espécie de maestro da banda do circo. Atuou em circos – no Circo Nerino e um período no Circo Garcia – até 1972, quando se estabeleceu em São Paulo. Registrado como Roger Avanzi, o palhaço Picolino foi dos mais consagrados nomes do circo brasileiro.

5 Entrevista concedida por Roger Avanzi, conhecido como Picolino, em 3 de setembro de 2011, na cidade de São Paulo.



vinha com a sua própria banda, por exemplo, geralmente se alugava uma casa que seria a sede dos músicos, de onde muitas vezes desciam para o cortejo.

A banda do circo acabava por assumir um papel de veículo de divulgação de músicas, conectando-se com o repertório que era conhecido pelas rádios, pelos discos e pela televisão, além de tocar músicas do repertório do circo ou da banda – não necessariamente conhecidas. Assim, o circo se colocava também como um lugar para apreciação da música ao vivo. Picolino, que acabou por se tornar uma espécie de maestro da banda do Circo Nerino, narra o cotidiano de se buscar músicas para compor esse repertório da banda:

Eu comprava músicas de carnaval pra tocar na orquestra. Antes de começar o espetáculo, aqueles sambinhas, aquelas músicas de carnaval, o povo gostava muito daquilo. Então eu ia nas casas de música, das capitais, dos estados, e comprava. Vem caderno, vêm umas que é só a música, mas não é orquestrado pra diversos instrumentos. Então, eu comprava e eu orquestrava. Às vezes estava no interior, na caixa prego, e não tínhamos música de carnaval. Então eu ligava o rádio de noite, quando ia pra casa dormir depois do espetáculo, e ficava tocando aquelas músicas de carnaval e eu copiava as letras. Pela letra eu conhecia a música e aprendia. No outro dia passava pro papel e fazia um arranjo. (PICOLINO, informação verbal)⁶

Quando tinha shows no circo, os artistas de fora geralmente vinham sozinhos, sem banda própria para acompanhá-los. Muitas vezes eles se apresentavam sozinhos ou contavam com a banda do circo para fazer o acompanhamento de suas canções. São poucas as capitais e tantas as cidades do interior que interessavam aos artistas para excursionar país adentro. E como poucas cidades do interior contavam com espaços destinados a apresentações, o circo aparecia como grande aliado. A cantora Anastácia, que excursionou bastante por picadeiros, cantando com Luiz Gonzaga e Dominginhos, conta na sua biografia:

O circo era um teatro ambulante! Era ótimo! Tinha muito público porque não tinha televisão, então o povo pagava aquele ingressinho e ficava lá naquela farra do boi! Eu adorava cantar! Sempre cantei em circo e me dei muito bem! Ganhei muito dinheiro! Fazia circo de terça a domingo, quando não

⁶ Entrevista concedida por Roger Avanzi, conhecido como Picolino, em 3 de setembro de 2011, na cidade de São Paulo.



tinha programação! O que tivesse eu fazia! Eu cantava de tudo! E com isso os maestros que tinham conjunto, quando pensavam numa crooner, me convidavam! (FERREIRA, 2011, p. 48)

Nota-se como o circo fazia parte da cadeia produtiva da música, inclusive como uma vitrine para contato de artistas com os maestros das bandas que tocavam nos picadeiros. Tão grande era a importância da música popular no circo, que, dentro do espetáculo, os próprios cantores do circo reproduziam o repertório dos cantores de rádio, formavam números com os sucessos da vez, e até imitavam figuras emblemáticas da música.

Não só o show era de artistas da rádio, como dentro do próprio circo colocavam-se números musicais reproduzindo os sucessos. Ainda para aproveitar o sucesso musical do rádio, boa parte dos circos adotou um quadro praticamente fixo, batizado *a hora do rádio*, em que um trio de músicos, normalmente munidos de violão, viola e acordeão, interpretava para o público os sucessos que saíam abafados dos alto-falantes dos aparelhos radiofônicos. (SOUSA, 2011, p. 132)

Na apresentação dos números de circo, a música se relaciona diretamente com a ação do circense, conduzindo a reação do público e dialogando com a performance do artista. A relação entre o músico que compõe a banda do circo e o circense que atua em seu número é dialógica, envolvendo toda dinâmica de execução da modalidade, da existência do risco e, logo, da possibilidade do erro. A forma de lidar musicalmente com isso é decidida no ato, no instante – amplificando as emoções para o “respeitável público” presente.

A linguagem do palhaço e sua relação com a música talvez seja a que melhor ilustra essa interatividade de linguagens. Através de paródias, dublagens, emboladas, caipiradas e da criação de instrumentos a partir de objetos inusitados, o palhaço sabe como ninguém se apropriar da música no picadeiro para o seu fazer artístico. Tocando, cantando ou mesmo pela interação afinada de seu número com o acompanhamento da banda, essa relação estreita do palhaço com a música é perceptível nos picadeiros, e transbordou para fora do circo: o palhaço-cantor fez presença marcante no nascimento da indústria fonográfica no país e na divulgação de músicas e peças musicadas.



Outro aspecto importante de se ressaltar é a probabilidade de erros, e, portanto, necessidade de improviso – não só dos circenses, mas também dos músicos. A banda, sendo própria do circo ou localmente contratada, procura acompanhar os números atentos às vicissitudes. O tempo do palhaço, dos saltadores, dos trapezistas; a forma como se quica no chão, como se joga uma clave de malabares para o alto, como se salta; trata-se de elementos transformados em som pela banda, numa espécie de ampliação do efeito do movimento para o público.

Os números circenses, de uma forma geral, possuem um desenho de início/meio/fim, atreladas às dinâmicas de tensão/ápice/triunfo, que podem variar de acordo com a modalidade apresentada no número ou mesmo pela peculiaridade de cada artista. A banda – no caso do acompanhamento ao vivo – conduz essa dinâmica musicalmente, pronta para os possíveis erros e repetições. No caso do palhaço – que, de uma forma geral, tem o seu próprio erro, sua própria improvisação e sua própria forma de interação com o público, como base de sua apresentação –, a banda fica ainda mais a postos, a fim de ampliar o efeito da cena, ou mesmo de não perder o *timing* do número, o ritmo cênico. Diversos fatores poderiam alterar o curso do número do palhaço. O momento do espetáculo é quando “os de fora” fazem parte do circo enquanto plateia, estabelecendo uma relação com o espaço e o fazer circense. A rotina de espetáculos dia após dia era de alguma forma roteirizada por essas respostas do público. É a partir da reação da plateia que o palhaço articula a sua apresentação, quanto ao tamanho e caminho de desenvolvimento desta.

Os números musicais de palhaços são diversos em sua forma de apropriação da música. Uma forma comumente utilizada era o uso de instrumentos exóticos ou o ato de tirar sons de objetos comuns, tornando-os hilários e estapafúrdios. A habilidade musical do palhaço, a sua comicidade na execução e até a comicidade do próprio som poderiam compor os elementos que provocariam o riso, a reação da plateia. A banda – orquestra ou charanga – acompanhava a execução dos números desses palhaços excêntricos musicais.

Nós tínhamos o João Bozan, o palhaço musical. (Em) toda palhaçada que ele fazia, ele tocava um instrumento exótico e a banda acompanhava. (...) Tocava aqueles guizos que botava nos pés, nos braços e na cabeça. A banda tocava e ele acompanhava a banda. Aí o povo aplaudia, gostava. Tinha os guizos tipo cebola: uma ripa, outra ripa, e umas réstias de cebola, mas invés de cebola era guizo. Ele era gordão, fazia gestos engraçados com o corpo. Tocava música no



serrote e por aí afora. Tinha o macarrão, conhece macarrão? É uma mesa cheia de tubos, enganchados na mesa, você chegava no tubo e fazia (um som). E, no final do número, cada vez ele usava um instrumento. Tinha umas moedas, pequenas e maiores. A música ia tocando e ele ia jogando as moedas, cada moeda que jogava era uma nota e acompanhava aquela orquestra, jogando as moedas. Coisas fantásticas. (PICOLINO, informação verbal)⁷

No picadeiro também se faziam também adaptações de peças do repertório, de salões e de teatros de elite, como as óperas, ao drama e ao humor circenses. A mais destacada é a opereta *Viúva Alegre*, de Franz Lehar, adaptada pelos palhaços músicos Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira em 1910, no circo Spinelli. A opereta passou a ter o título *A sentença da Viúva Alegre* e era acompanhada por banda dentro do circo. Sob diversas formas, o teatro musicado foi entrando no circo através desses palhaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A singularidade da constituição circense é caracterizada e definida, neste estudo, por sua porosidade entre o “dentro” e o “fora” da circunscrição da lona. Conforme é destacado através da música, esse constituir-se envolve, necessariamente, a relação com o seu entorno, intensificada por sua itinerância. Pode-se inferir que a dinâmica de atividade volante circense situa o circo como um espaço móvel em constante trânsito cultural, que comunica e dialoga com e entre localidades. Através das diversas dimensões em que a música se apresenta no circo, focalizou-se a porosidade circense que o constitui, através do contínuo estabelecimento de interfaces dentro/fora, estimuladas sobremaneira por seu caráter itinerante.

De palco cobiçado por grandes artistas da rádio e da TV, no passado, à invisibilização da lona, por conta da especulação imobiliária e de uma complexidade de fatores, no presente, o circo itinerante segue resistindo e reelaborando a sua forma de estar no mundo. A chegada do circo talvez

⁷ Entrevista concedida por Roger Avanzi, conhecido como Picolino, em 3 de setembro de 2011, na cidade de São Paulo.



não cause tanto alvoroço como outrora. Outras formas de entretenimento protagonizam o cotidiano de crianças e adultos, que mal precisam sair de casa para acessá-las. Sempre que surge um novo suporte de veiculação artística e conseqüentemente uma nova forma de comunicação, tende-se a achar que o anterior entrará no ostracismo. Destarte, acharam que a televisão iria acabar com a rádio, ou que o mp3 iria acabar com o CD, dentre outros possíveis exemplos. Mas, dentro da dinâmica voraz de suportes para o entretenimento e para a cultura, o circo segue existindo e resistindo, com seus saberes próprios e com o espírito aberto às novidades do seu tempo. Que rufem os tambores! A relação da música com o circo segue sua história de muita estrada! Falar dessa relação carrega o compromisso de compreender essas múltiplas formas de interação entre as duas linguagens, entendendo a complexidade dessa relação na leveza lúdica que lhe é inerente.

REFERÊNCIAS

- » ALVES, Tiago (coord.). **Almanaque Picolino: 18 anos de Circo e Arteducação revolucionária.** Salvador, 2004. 128 p.
- » AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino.** São Paulo: Codéx e Pindorama Circus, 2004. 352 p.
- » BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo.** São Paulo: Martins, 2009.
- » BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- » BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães. **A Palhaçada no Direito, o Jurídico no Circo.** São Paulo: Ed. do autor, 2006. 73 p.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005. 269 p.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **Um pouco de história não faz mal a ninguém.** Disponível em: <<http://www.ciapauliceiadessvairada.blogspot.com.br>> . Acesso em: 15 fev. 2011.



- » CARDOSO FILHO, Juracy do Amor. **Música, circo e educação**: um estudo sobre a aprendizagem musical na Companhia do Circo Picolino. Salvador: Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia. Dissertação de Mestrado, 2007.
- » DANTAS, A. Arruda. **Piolin**. São Paulo: Ed. Pannartz, 1980
- » FAJARDO, Elias. **Oscarito**: nosso Oscar de Ouro. Rio de Janeiro: AC&M Ed., 1990.
- » FERREIRA, Lucinete. **Eu sou Anastácia!**: Histórias de uma rainha. Recife: FacForm, 2011. 376p. (Org. Leda Dias)
- » GARCIA, Antolim. **O Circo**. São Paulo: Edições DAG, s.d.
- » MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec, UNESP, 3. ed, 2003.
- » NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)
- » NETO, Tito. **Minha vida no circo**. São Paulo: Editora Autores Novos, 1986.
- » ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- » RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et.al]. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- » PIMENTA, Daniele. **O que comunica, fica**: comunicação e sociabilidades circenses. In Comunicação e Censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970 / organização de Cristina Costa. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- » SEYSSEL, Waldemar. **Arrelia**: uma autobiografia. São Paulo: Ibrasa, 1997.
- » SILVA, Ermínia. **O circo**: sua arte, seus saberes – O circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996
- » SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007. 436p.
- » SILVA, Reginaldo Carvalho da. Os dramas de José de Carvalho – ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano. Disponível em: <<http://www.circonteudo.com.br>>. Acesso em: 4 maio 2020.
- » SOUSA, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: circo-teatro em São Paulo (1930-1970). São Paulo: Terceira Margem, FAPESP, 2011. 214 p.