

## Seminários: Sons em Performance

---

A voz poética do palhaço cantor  
Eduardo das Neves

*The poetic voice of the singer  
clown Eduardo das Neves*

**Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães**

Atriz, palhaça, e doutorando em Artes Cênicas (UnB),  
Mestre em Processos Compositivos para cena na UnB  
PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral pela  
Universidade de Brasília (2005). Dedicou-se à atuação  
e à palhaçaria em ações artísticas, teóricas, formativas  
e de pesquisa na área de Artes Cênicas.

## Resumo

O presente estudo teve por objetivo investigar a vocalidade do palhaço cantor Eduardo das Neves em gravações realizadas pelo mesmo na Casa Edison no período 1908-1919. Em um processo de sedimentação da indústria fonográfica no Brasil, Eduardo das Neves era considerado o “Rei do Lundu”, sendo o primeiro artista negro a gravar discos em 1900. Investigo como as gravações do palhaço cantor Eduardo das Neves se tornaram um espaço para articulação de temas estruturantes e cotidianos em fins do século XIX e início do século XX. Para tanto, utilizo a noção de vocalidade de Zumthor (1993) para guiar a escuta e análise dos fonogramas do artista que estão disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles – IMS (2022). Aponto quais máscaras ele assumiu com os recursos de sua voz poética e quais foram as tensões sociais representadas em suas canções. O artigo é parte da minha pesquisa de doutorado sobre comicidade musical no qual analiso a *performance* e a obra de palhaços cantores e excêntricos musicais brasileiros da virada do século.

Palavras-chave: Eduardo das Neves, Vocalidade, Palhaço cantor, Musicalidade, Fonograma.

## Abstract

*The present study aimed to investigate the vocality of the singing clown Eduardo das Neves in recordings made by him at Casa Edison in the period 1908-1919. In a process of sedimentation of the phonographic industry in Brazil, Eduardo das Neves was considered the “King of Lundu”, being the first black artist to record records in 1900. I investigate how the recordings of the singing clown Eduardo das Neves became a space for articulation of structuring and everyday themes in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. To this end, I use Zumthor’s notion of vocality (1993) to guide the listening and analysis of the artist’s phonograms that are available in the collection of the Instituto Moreira Salles – IMS (2022). I point out which masks he assumed with the social tensions represented in his songs. The article is part of my doctoral research on musical comedy in which I analyze the performance and work of Brazilian singing clowns and musical eccentrics at the turn of the century.*

Keywords: Eduardo das Neves, Vocality, Clown singer, Musicality, Phonogram.

**Quadro 1:** Canção autobiográfica O Crioulo, de Eduardo das Neves.

1	2
<p>Quando eu era molecote, que jogava meu pião,            Já tinha certo jeitinho para tocar violão.            Quando eu ouvia, com harmonia,            A melodia de uma canção,            Sentia gatos, que me arranhavam,            Que me pulavam, no coração.</p> <p>Fui crescendo, fui aprendendo,            Fui me metendo na malandragem            Hoje sou cabra escovado,            Deixo os mestres na bagagem...</p> <p>Quando quero dar mão a lira,            Ela suspira, põe-se a chorar.            As moreninhas ficam gostando            De ver o crioulo preludiar.</p> <p>Entrei na estrada de ferro            Fui guarda-freio destemido...            Veio aquela grande greve,            Por isso fui demitido.</p> <p>Era um tal chefe que ali havia            Que me trazia sempre na pista;            Ah! Não gostava de minha ginga;            Foi, apontou-me como grevista!            Como é o filho de meu pai            Do grupo dos estradeiros,            Fui para quarta companhia            La no corpo de Bombeiros.            Na Companhia estava alojado,</p>	<p>Todo equipado de prontidão</p> <p>Enquanto esperava o brado do fogo            Preludiava no violão.</p> <p>Fui morar em São Cristóvão            Onde morava meu mestre...            Depois de dar minha baixa            Fui para a companhia equestre.            Sempre na ponta de fazer sucesso,            Desde o começo da nova vida;            Rindo e brincando, nunca chorando            Tornei-me firma bem reconhecida.</p> <p>Não me gasto em ser crioulo;            Não tenho mal resultado.            Crioulo sendo dengoso,            Traz as mulatas de canto chorado.</p> <p>Meus sapatinhos de entrada baixa,            Calça bombacha, para machucar;            As mulatinhas ficam gostando            E se babando com o meu pisar.</p> <p>Fui a certo casamento...            Puxei ciência no violão,            Diz a noiva para a madrinha:            - Este crioulo é a minha perdição.            Estou encantada, admirada,            Como ele tem os dedos leves...            Diga ao menos como se chama?            - Sou o crioulo Dudu das Neves</p>

Fonte: (NEVES, 1926).

O poema autobiográfico de Eduardo das Neves transcrito no Quadro 1 – que não foi gravado em disco – é uma das composições presentes em sua obra intitulada *Trovador da Malandragem*. Ali, ele se autointitula o “crioulo Dudu das Neves”, atentando que antes de ser artista, pertenceu às Forças Armadas, mas “deu baixa” para se dedicar à arte. Segundos seus versos, ele atingiu a glória de um artista popular e era orgulhoso disso.

Mesmo em uma configuração social desprivilegiada, Eduardo das Neves, com sua *performance*, galgou algum reconhecimento social e financeiro – o que leva a crer que, no período em questão, a mobilidade social de indivíduos negros era de alguma maneira possível e que a profissão de músico ou artista popular podia oferecer prestígio aos grupos mais pobres.

Também é curioso notar que até o seu sucesso entre as mulheres é cantado como uma espécie de compensação logrado pelo seu talento musical de artista popular. O orgulho que esse artista tinha de suas composições e de sua voz fazia parte de um contexto, ou seja, das condições de produção da “música popular” em fins do século XIX e início do século XX<sup>1</sup>.

Nesse período, a “arte popular” não era valorizada no sentido amplo de uma obra de arte legitimada por instituições sociais e por parte da elite intelectual, mas era reconhecida pelo seu valor comercial e pelo lugar que seus artistas ocupavam no novo mercado da música urbana.

Sobre a questão, Sampaio (2011, p. 14) afirma que, “se por um lado a música popular era uma atividade desprezada, por outro lado, ela oferecia muitas recompensas sociais aos seus músicos”. Sem dúvida, o valor da “música popular” era ambíguo, pois, esta ocupava um lugar de desprestígio, mas ofertava a possibilidade de afirmação e construção de uma identidade social que a nova República buscava.

A ambivalência nesse processo de engendramento da “música popular urbana” é bem notável na musicalidade e, sobretudo, na versatilidade vocal de Eduardo das Neves. Ele parecia muito atento às tensões culturais de então, uma vez que os fonogramas apontavam para uma busca de equilíbrio próprio. “Dudu da Neves” negociava um repertório amplo, com temáticas diversas, trazendo vocalmente uma multivalência necessária para dar conta da popularidade que desejava alcançar.

---

1 Apesar de atualmente o conceito “música popular” ser controverso, para quem se dedica a investigar o período século XIX-século XX, ainda é um conceito útil, pois, ali, as expressões “cultura popular” ou “música popular” eram difundidas pelos folcloristas para a construção de uma “identidade cultural brasileira” como sendo sinônimo de nacional. Assim, o presente estudo faz uso do conceito “música popular” sem buscar uma perspectiva simplificada, ou seja, referindo-se à música que não era a de concerto, que não era ligada à elite intelectual e que, portanto, seguia os padrões da arte europeia. Aqui, a “música popular” é a música feita para dançar, para cantar, que estava no circuito de música de divertimento de entretenimento.

Ele registrou na Casa Edison um amplo repertório de 219 fonogramas: monólogos, diálogos cômicos, lundus<sup>2</sup>, modinhas, canções românticas, cômicas, pandegas e maxixes – acevo disponível no Instituto Moreira Salles – IMS (2022), sendo possível ouvir composições próprias, canções populares de domínio público, algumas parceiras e canções de outros compositores, tais como: João da Bahia, João Pernambuco, Otávio Dutra, Sinhô, João da Bahia, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga.

Vale destacar que no período a sedimentação das mídias sonoras e a crescente indústria fonográfica afetou a percepção do som de forma avassaladora, ao passo que Eduardo das Neves, na busca de perpetuar e ampliar o alcance de sua voz, percebeu estrategicamente que os aparelhos de reprodução musical alteravam sua *performance*, o modo de interação de sua voz e como o público o percebia.

A tal “máquina falante”, inaugurada pela Casa Edison, possibilitou a liberação do som no tempo e no espaço. Sobre a questão, Schafer (1997, p. 133) recorda que a invenção do equipamento eletroacústico alterou a transmissão do som e a estocagem do som separou o som de seu produtor, pois “no princípio, todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar... A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar”. Com as gravações e a entrada dos fonogramas no cotidiano das famílias, a música não dependia de um músico ou musicista para ser ouvida.

“Dudu das Neves” soube aproveitar a expansão da indústria fonográfica e criou, com sua arte, uma percepção coletiva, identitária, além da sedimentação de laços simbólicos junto aos seus apreciadores. O sucesso de suas gravações na Casa Edison, a venda das partituras e de seus livros possibilitaram o consumo de sua arte em larga escala e por vários segmentos sociais.

Mesmo vivendo em um quadro de grandes transformações tecnológicas na produção do som, a qualidade natural da voz humana era um veículo fundamental na comunicação, com papel importante na condição da cultura daquele período. Tecnicamente, a indústria fonográfica somente lograva gravar vozes conhecidas por serem especiais, poderosas e de grande projeção. Possivelmente, “Dudu das Neves” foi contratado pela Casa Edison por seus atributos vocais de sucesso e pela sua forte adesão ao público via *performance* cômica vocal nos circos e café cantantes.

Zumthor (1993) traz uma noção de vocalidade interessante, sendo um guia na escuta e análise dos fonogramas do artista em questão. Zumthor observa que a vocalidade é a capacidade de um *performer* criar um senso de comunidade social fazendo uso de sua voz poética. Tal habilidade foi possível com Eduardo das Neves pelo controle que exercia na sua *performance* vocal. Seus fonogramas registram a busca de um artista que investigava variações vocais

---

2 O lundu é um gênero cômico, satírico, formado com versos engraçados, com trocadilhos, como se fossem pequenos provérbios.

de tom, timbre, volume e melodia, intenção. Assim, sua musicalidade logrou mobilizar alguns temas, tais como: a diáspora africana, sua identidade de artista negro, as relações sociais da época, o processo de urbanização, o nacionalismo pungente, além das questões políticas ali vigentes.

Observar as habilidades e a versatilidade vocal do palhaço cantor Eduardo das Neves é importante para entender o alcance de sua obra. Ele tinha a fama de ter uma voz muito poderosa. Por isso, fazia-se sempre presente (SILVA; MELO FILHO, 2014). Ele conquistava os ouvintes, fazendo-os repensar as memórias próprias e a identidade popular urbana.

“Dudu das Neves” também parecia estar atento aos novos circuitos culturais e aos novos espaços destinados à diversão e ao lazer. Os periódicos entre os anos 1900 e 1920 exibem verbetes onde ele é anunciado como uma grande atração, o “cantor oficial da Casa Edison”, que percorre o Brasil inteiro em circos, teatros, casas de *show*, cantando um repertório bem diversificado.

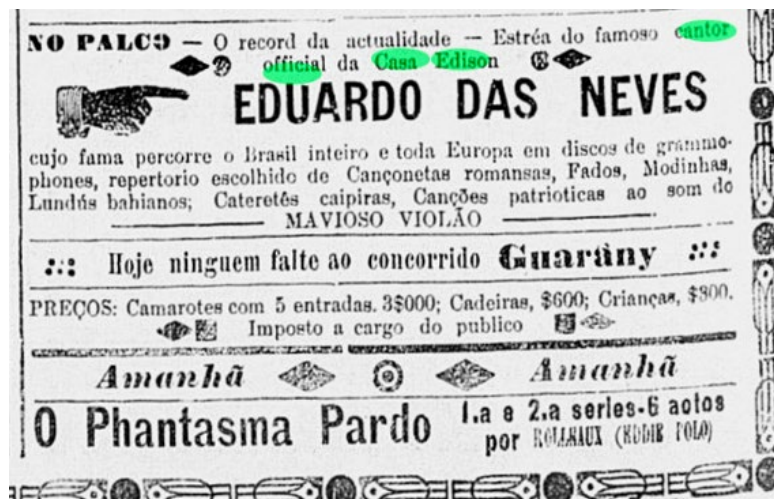


Figura 1: Anúncio dos livros pela Livraria Quaresma.  
Fonte: Correio Paulistano (1918, p. 10).

A partir da análise de sua canção de autoapresentação intitulada *O Crioulo* e dos anúncios de jornais, curiosamente, é de se pensar sob quais condições os artistas populares trabalhavam naquele período, valendo o seguinte questionamento: quais eram os circuitos culturais que os palhaços cantores – como Eduardo das Neves – percorriam?

Os periódicos apontam que Eduardo das Neves foi um palhaço cantor que conquistou um público diversificado. Ele era anunciado não somente para as classes mais baixas, para a “nata da ralé carioca” ou o “povo da lira”, com se dizia, mas também agradava muitas casas de família e salões aristocráticos.

O recorte de jornal a seguir divulga, um dia após a sua morte, a venda de três livros de “Dudu das Neves” com as letras de suas canções de sucesso. Tal anúncio, mais uma vez, menciona o seu amplo repertório e mostra sua popu-

laridade como “ilustre cantor brasileiro” e “gênio da poesia popular” (A NOITE, 1919, p. 5).

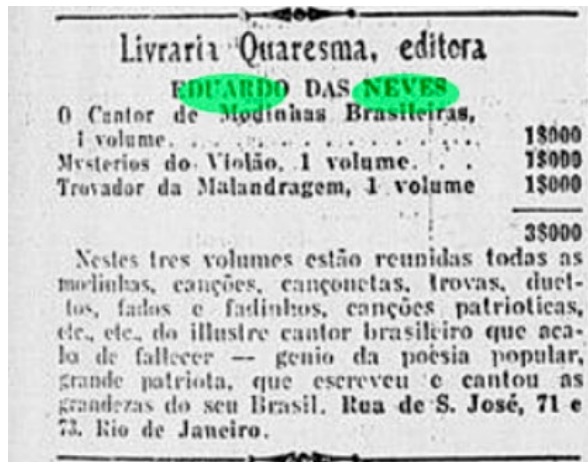


Figura 2: Anúncio dos livros pela Livraria Quaresma.  
Fonte: A Noite (1919, p. 5).

Além de seus trabalhos solos de voz e violão, Eduardo das Neves registrou algumas parceiras com Catulo de Paixão Cearense, com temas regionais e românticos, tais como: *Dois Caboclos Paulistas*, *Manhã na Roça* e *Luar do Sertão*. Na virada do século, ele foi no embalo da construção e da valorização da figura do “poeta-trovador-popular”, iniciada por Catulo da Paixão<sup>3</sup>.

Por isso, ele também cantava um repertório com canções de natureza sentimental ou “de amor” – as modinhas e outros gêneros da época. São canções como, por exemplo, *Amor Avacalhado/Favorito*, *Amor no Sertão*, *Confessa Meu Bem* e *Ela Partiu*, que revelam: “Eu adoro esse sofrer”, e diz que “chora até morrer” (IMS, 2022).

As músicas com temas de amor gravadas por Eduardo das Neves, em geral, descrevem uma perda amorosa, uma fossa, a nostalgia de um amor perdido. Mas, o palhaço cantor não seguia o estilo romântico e seriamente lamurioso de cantar e tocar como era de costume. Tais canções se davam em um tom exageradamente trágico, que trabalhavam com o excesso, a fim de produzir comichidade. Ele explorava os limites da tragédia e da comédia com os recursos de sua voz, carregadas de ironia. Assim, as canções românticas compunham um universo cômico melodramático de seu repertório.

A habilidade e o recurso cômico se devem porque “Dudu da Neves” fez parte de um contexto – fins do século XIX e início do século XX – onde os espetã-

3 Catulo da Paixão Cearense era um músico e poeta de muita influência em vários circuitos artísticos. Ele transitava na “música popular” e na “música de concerto”. Sendo próximo de Eduardo das Neves, escreveu o prefácio de uma das obras de Neves (1926), intitulada *Trovador da Malandragem*.



culos circenses sul-americanos, em especial, os brasileiros, começaram a desenvolver características diferentes das produções circenses europeias.

Sobre a questão, Melo Filho (2012) atenta que ter canções românticas no repertório dos palhaços musicais era uma singularidade dos palhaços da América Latina, uma vez que os *clowns* europeus trabalhavam exclusivamente com canções cômicas e com as paródias.

De fato, era crescente a presença de brasileiros entre os circenses. Outros artistas cantores de circo – Benjamim de Oliveira, Baiano, Polydoro, Antônio Correa e Mario Pinheiro, por exemplo – não restringiram suas *performances* apenas aos espaços dos circos, sendo contratados pela Casa Edison para gravarem canções predominantemente amorosas, cômicas, picantes e dramatizadas. Os palhaços brasileiros agradavam um público amplo por cantarem em português e por trazerem essa boa dose de ironia nas canções amorosas de sucesso.

No acervo de Eduardo das Neves tem-se ainda alguma versatilidade em relação à sua formação musical, ou seja, fonogramas onde é acompanhado por piano, cavaquinho e violão, coro, pelo grupo da Casa Edison e pelo grupo Regionais de Choro. Mas, a grande parte de suas canções é executada apenas com sua voz e seu violão. E antes mesmo de gravar na Casa Edison, tem-se aí seu *modus operandi* de conhecimento de todos – ele se apresentava nos circos em todo Brasil unicamente com sua voz e seu violão.

Lopes e Silva (2015) comentam que, a partir de 1877 até o início do século XX, tinha-se uma enorme riqueza circense no Brasil, ao passo que os circos detinham algum protagonismo na produção cultural brasileira. Os circenses promoviam apresentações que uniam diversas linguagens cênicas e desenvolviam uma espécie de mostra cultural com as várias tendências no campo da arte.

A fusão ou a mistura de linguagens era um pensamento artístico dominante, sendo os espetáculos circenses a expressão artística que mais mobilizava o público durante o século XIX e meados do século XX. Nesse contexto, Eduardo das Neves fazia parte desse circuito de artistas polissêmicos. Os cômicos musicais eram os protagonistas principais das farsas que uniam sátiras, paródias, cantos e solos.

No período 1890-1910, Eduardo das Neves foi um dos artistas mais populares do Brasil, sendo que no período 1899-1902, ele esteve circulando mais intensamente com os circos por várias regiões do Brasil (SILVA; MELO FILHO, 2014)<sup>4</sup>

Nos periódicos do período 1900-1920, é possível observar os anúncios das apresentações daquele artista em circos nas cidades de Ouro Preto (Minas Gerais), Recife (Pernambuco) e Rio de Janeiro (então capital da República). Na Figura 3, por exemplo, o anúncio do Circo Spinelli, de 1915, situa-se ao lado das atrações no Teatro Municipal e no Teatro do Recreio.

---

4 Sobre sua atuação no circo, “Dudu das Neves” também trabalhou no Circo François, no Circo Pavilhão Internacional e no Circo Brasil – onde era também empresário. Ele morreu depois de fazer ali sua última apresentação no dia 11 de novembro de 1919.



Ainda sobre a questão, nos anúncios da apresentação de Eduardo das Neves apontados nas Figuras 3, 4 e 5, a seguir, ele é marcado como um célebre artista, como o “primeiro palhaço brasileiro”.

**THEATRO MUNICIPAL**  
 Concessionário: Walter Maciel Temporada oficial de 1915, sob a fiscalização da Prefeitura do Distrito Federal  
 Companhia Dramática Francesa  
**Mr. Felix Buguenet**  
**HOJE** Sexta-feira, 9 de Julho as 8 1/2 **HOJE**  
**MA TANTE D'HONFLEUR**  
 Comédia em 3 actos de Mr. Paul Gavault.  
 Mr. FELIX BUGUENET joga o rôle de Charles Berthier.  
 Mme. MADELEINE CARLIER joga o rôle de Mme. Raymond (la tante d'Honfleur).  
 Mme. SIMON-GIRARD joga o rôle de Mme. Raymond.  
 DISTRIBUICAO—Barraço: Mr. GILDES, Adolphe Deslamps, Mr. Victor Lantier; Cômico: Mr. Bistrac; Le Docteur Douce, Mr. Fremont; Justin, Mr. Barraço; Albertine, Mme. Vascon; Mme. Barraço, Mme. Alice Leblanc; Lucette, Mme. Cassano; Gabriel, Mme. Barraço.  
 SABBADO, 16 de Julho—Festa artistica de Mme. MADELEINE CARLIER  
**JALOUSE**  
 Curioso hilaridade. E' pedante para familia. Os Srs. assignantes terão preferencia ás suas localidades até hoje ás 5 horas da tarde.  
 Domingo. Ultima matinee  
**L'HOMME QUI ASSASSINA**  
 Os bilhetes acham-se a venda na casa Arthur Napoleão, Avenida Rio Branco 122, das 10 ás 17 horas. Preços do costume.  
 Os mobiliarios para esta peça são fornecidos pela acreditada casa Red Star, Gonçalves Dias 71 e Uruguaiana 21. Red Star, B. 2.437

**THEATRO RECREIO** EMPREZA JOSE LOUREIRO  
**HOJE** A revista de assombroso sucesso **HOJE**  
 A's 7 3/4 a maior das maravilhas theatraes A's 9 1/2  
**COLOSSAES ENCHENTES**  
**TODAS AS NOITES**  
 Poema de Bastos Tigro e Rego Barros  
**O RAPADURA**  
 Musica de Felipe Duarte e P. Sacramento  
 O maior apparatus de «mize-em scena».  
 O «recorde» do luxo e da riqueza! — Brilhantissimo despenho  
 Amanhã e sempre: **O RAPADURA**  
 Domingo — Matinee ás 2 1/2 — Distribuição de boletins ás cruzadas  
 Quinta-feira 15, recita dos autores. Grandes orçivãos, Bilhetes a venda. A's 7 3/4 — 2 sessões — (A 2.615)

**Circo Spinelli**  
 Propriedade do Cav. Afonso Spinelli  
**Incomparavel programma**  
**HOJE** 9 de Julho de 1915 **HOJE**  
 Espectaculo em beneficio das obras da capella de S. João Baptista (Erecto á rua Serpico, proximo á Praça da Bandeira)  
 Grande successo dos celebres artistas **Eduardo das Neves, Os Perys, Ozons e Anselmo, Nanola e Lalauza, Mendes, Marin Ruiz, Gaudinho, Parafuso e de outros artistas**  
 Finalizará o spectaculo com a peça de grande successo  
**Creado a patrão**  
 do laureado artista Adolpho Corrêa que tambem tomara parte  
 N. B. — O resto dos bilhetes acha-se a vendi na bilheteria.  
 Preços do costume (B 28-47)

Figura 3: Circo Spinelli. Fonte: Jornal do Brasil (1915, n. p.).

**CIRCO PERY**  
**PRAÇA DA REPUBLICA**  
**GRANDE COMPANHIA**  
 Equestre Brasileira, da Capital Federal, em excursão pelos Estados do Brasil  
 dos  
**Irmãos Pery**  
 Direcção de **ANCHISES PERY**  
**HOJE** descânço  
 Amanhã 26  
**ESPLENDIDA FUNCCAO**  
**NOITE DE NOVIDADES E ATTRACTIVOS**  
**MONUMENTAL ESPECTACULO!**  
 Depois que a esplanada fôr de madeira do Sr. Bruchini, será arreado uma linda estrutura de aço, neste momento, se fôr achado pelo primeiro vez nesta época  
**OS GRANDES VOOS**  
 Trepanos de Leothard  
 executado pelas melhores artizes  
**HOMEM DE FORÇA**  
**PANTOJO**  
 que tem alçapado os maiores esportistas, heróicos, e de grande valor pelo arreado  
**SALTO DE VIDA**  
 que toda a noite se vê  
 Nova estrutura de madeira e aço para a arte da arte  
**ANCHISES PERY e POLYDIO PERY**  
 Pelo programa  
**Nascimento**  
 Compostos e lanchas, pelo popular  
**Eduardo das Neves**  
**PREÇOS**  
 Colchete completo .....  
 Bateria completa .....  
 Bateria geral .....  
 G. Ferreira Barbosa  
 para a sua companhia Equestre, de 10 a 12, no meio da rua, para a sua bilheteria, que fica do Sr. José (Cruzadas), com a casa do Sr. José e do Sr. José e do Sr. José, 21 de Julho de 1915.  
**THEO JUST**  
 Agencias e comissões  
 48 RUA DO SOE JESUS 48

Figura 4: Circo Pery. Fonte: Jornal Pequeno (1901, n. p.).

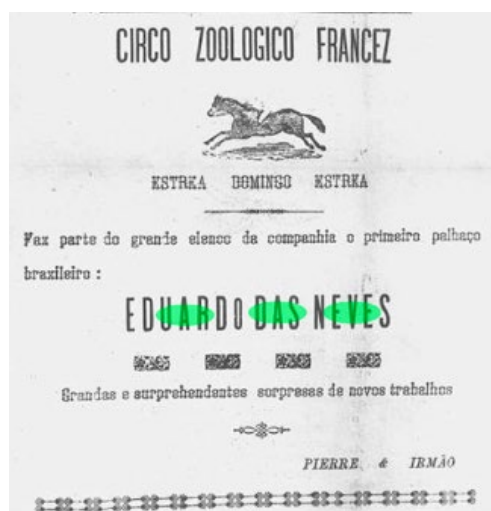


Figura 5: Circo Francez. Fonte: Ouro Preto (1900, n. p.).

Somente em 1902, depois de construir sua carreira nos circos, “Dudu das Neves” começou a gravar na Casa Edison, uma vez que o conceito de venda dos fonogramas era a contratação de vozes já conhecidas nos circuitos culturais. As gravações na Casa Edison se davam como uma aprovação da fama, consagrando uma popularidade que já tinha sido trilhada.

Aquele artista também empreendeu gravações de duplas cômicas com mulheres atrizes e cantoras, tais como: Julia Martins, Risoletta e Isaura Lopes. Em 1909, sua parceria na Casa Edison com Isaura Lopes, popularmente conhecida como Jupyra, registrava os sucessos da dupla nos circos no período 1908-1909<sup>5</sup>.

Têm-se ainda os registros de cenas em trios e duplas com outros palhaços, tais como: Bahiano, Nozinho e Mario Pinheiro, cujas gravações mesclam música e cenas cômicas satirizando situações cotidianas em meio ao diálogo de dois bêbados e a entrada disfarçada do trio de palhaços em uma festa.

Também vale destacar as cenas em que eles convocam a população para uma revolução com a seguinte repressão da polícia, a tentativa de uma serenata escondida do guarda noturno e o cantador de calçada que acaba com um banho de pinico.

Nessas essas áudio cenas é interessante notar que os fonogramas de Eduardo das Neves e sua *performance* vocal era o registro de um palhaço que levou sua comicidade musical para além do circo. Logo, ele trazia para as gravações da Casa Edison os recursos cômicos do picadeiro.

No fonograma *Serenata Interrompida*, por exemplo, tem-se uma cena que é estruturalmente muito semelhante à entrada clássica de circo *Aqui não Pode Tocar*, onde os palhaços tentam tocar uma música, mas são repreendidos por guardas policiais.

---

5 No periódico *O Fluminense* (1908) têm-se os registros de muitas apresentações da dupla. Nas chamadas ali veiculadas, as apresentações de ambos são anunciadas como “a verdadeira fábrica da gargalhada”.

Os palhaços cantores também faziam da Casa Edison uma extensão de carnaval de rua. O trio de palhaços Bahiano, Nozinho e Mario Pinheiro fez o primeiro registro de *Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, com o nome *Cordão Carnavalesco: flor do enxofre vermelho*, seguindo os moldes dos cortejos carnavalescos.

E ainda, é preciso atentar-se para a grande quantidade de canções com temas sociais e urbanos. “Dudu das Neves” assume o lugar de um poeta urbano, do cotidiano, da cidade, do processo de urbanização e nacionalização do país; contribuiu para tais transformações na busca da construção de uma identidade “popular urbana”.

Muitas composições de “Dudu das Neves” era uma espécie de crônica do cotidiano, fazendo uso de acontecimentos políticos, casos e eventos divulgados pela imprensa, como, por exemplo, nas músicas *Bombachata de Automóvel*, *Deixe desse Costume* e *O Bombeiro*.

Eduardo das Neves afirmava que suas composições e gravações obedeciam às circunstâncias do momento. Com bastante ironia, ele comentava sobre a modernidade urbana, o aumento das passagens, a quermesse, o bonde, o clube de regatas, a vacina obrigatória, os ratos, as eleições e os problemas da cidade.

Na obra intitulada *Trovador da Malandragem*, ele comenta sobre o sucesso de suas composições e sobre a sua preferência em tratar de temas da atualidade:

O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso fazem) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público). É o que se chama bater o malho, enquanto o ferro está quente... (NEVES, 1926, p. 4).

“Bater no malho, enquanto o ferro está quente” foi, de fato, uma excelente estratégia para garantir que sua música estivesse na boca do povo. Talvez por conta desse sucesso, sua *performance* era constantemente comentada por alguns críticos literários e intelectuais da época (SAMPAIO, 2011).

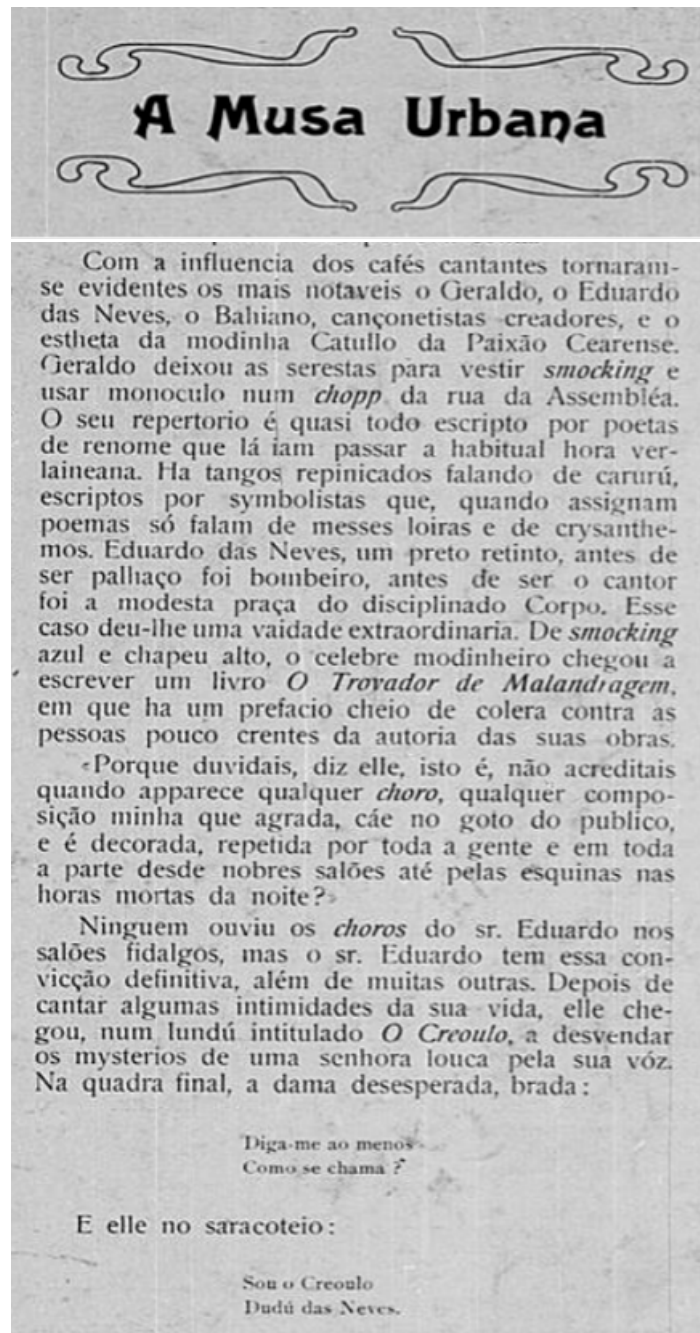
O caso do intelectual João do Rio, por exemplo, foi bem polêmico. Em 1905, este publicou, no periódico *Kosmos*, um artigo intitulado *A Musa Urbana*, onde criticava o novo mercado editorial – que era bem representado pela editora Quaresma<sup>6</sup>. Ele era um jovem escritor, afinado com as tendências europeias e que foi consagrado com um dos principais escritores do período pela Academia Brasileira de Letras – ABL (SAMPAIO, 2011).

João do Rio criticava a preferência do povo pelos “poetas das calçadas”, que produziam versos para “toda gente” em detrimento do “grandes poetas” e “poetas impecáveis”. Aquele intelectual atribuiu o sucesso de Eduardo das Neves à “vitória da calçada”, “do zê povinho”, e não ao talento e aos esforços específicos do artista.

---

6 A editora Quaresma publicou parte da obra literária de Eduardo das Neves. Ela publicava livros de caráter popular, de fácil leitura, em formato reduzido, com preço acessível. Era conhecida como uma editora de coisas pitoresca e folclóricas, que fomentava o circuito dos artistas de rua, de menos prestígio.

De fato, nota-se que o intelectual João do Rio não reconhecia os méritos próprios de “Dudu das Neves”: um artista popular sensível às questões de seu tempo, que soube dinamizar, de maneira habilidosa, as tensões racistas e as oportunidades de trabalho que surgiam nos novos circuitos artísticos. Na crítica exposta na Figura 6, a seguir, João do Rio trata da “ vaidade extraordinária” – referindo-se claramente à canção autobiográfica *O Crioulo* (vide Quadro 1).



**Figura 6:** Crítica do intelectual João do Rio à canção autobiográfica *O Crioulo*, de Eduardo das Neves. Fonte: Kosmos (1905, n. p.).

É sabido que Eduardo das Neves buscava o reconhecimento de suas composições, de sua performance, de sua musicalidade e de sua identidade de artista negro popular. No prefácio de sua obra intitulada *Trovador da Malandragem*, tem-se assim o comentário de seus sucessos, com a lamentação de que muitos não lhe davam os devidos créditos:

E, no entanto, apesar das minhas pobres composições nada prestarem, há por aí uns tipos ainda mais ignorantes do que eu, que se intitulam pais de meus filhos, autores de minhas obras, como se dá como o “Aumento das passagens”, “O 5 de novembro”, “A gargalhada do Biela”. Como, porém, não entendem do riscado, estropiam tudo horrorosamente. Faço essa declaração... para evitar dúvidas... O seu, ao seu dono. Sinto muito ter que passar-vos esse sabonete, mas... chorar não posso. Não quero que se diga por aí que sou um idiota, um trovador que escreve e canto coisas sem sentido, modinhas sem pé nem cabeça (NEVES, 1926, p. 4).

Em uma época em que as políticas de direitos autorais eram flutuantes, “Dudu das Neves” reivindica sua autoria, ou seja, o reconhecimento de sua vocação artística, sua identidade. Para ele, não bastava atribuir o sucesso de suas canções ao mérito da “musa urbana” – conforme predisposto na crítica do intelectual João do Rio –, como se ele fosse um poeta anônimo, ou um oportunista.

Tal clima de disputa evidencia uma discrepância social entre os distintos circuitos artísticos. Mas, João do Rio, como um jovem intelectual aos moldes europeus, não era o único artista da elite que comentava com desdém sobre a *performance* dos artistas populares.

Do mesmo modo, Arthur de Azevedo se posicionava em relação ao circo-teatro, ao circo. Em sua coluna do jornal, esse crítico indignado escreveu sobre a preferência do “zé povinho” pelas “pelotices” dos espetáculos circenses em detrimento do teatro considerado sério – os espetáculos circenses disputavam o mesmo público que ia ao teatro (teatro ligeiro – gênero de preferência de escrita de Arthur de Azevedo) e que frequentava o “teatro sério” (SILVA, 2003).

No período em questão, a tensão entre o erudito e o popular era tão marcante que Eduardo das Neves não deixou de satirizar tal panorama nos seus fonogramas. Na cena cômica musical *Em um Café Concerto*, Isaura Lopes, Mário Pinheiro, Nozinho e ele simulam a apresentação de dois barítonos e uma prima dona em um Café Concerto<sup>7</sup>. Ali, os palhaços representam comicamente artistas estrangeiros eruditos e, no decorrer da *performance*, são criticados e vaiados pelos palhaços que também representam a plateia. Eles encenam as

---

7 Há outras músicas gravadas com esse trio, como: *Uma Quermesse*, *Uma cena de Três Gagos*, *Um Metting*, *Uma Serenata Interrompida*, *Ai Joaninha*, *Casa de Pasto*, *Chegadinho* – todas de 1909, com exceção de *Balancê*, de 1908; *Cabocla de Caxangá*, de 1913; e, *Em uma Escola* (um professor de Araraquara), de 1910.



tensões entre os artistas estrangeiros ligados à arte nobre aprovada pela elite intelectual e os artistas brasileiros da cultura popular ao qual pertenciam.

Isaura Lopes, Mario Pinheiro e Nozinhos se reconheciam como os “cantores da calçada” ou o “povo da lira”. Na cena, os dois diferentes segmentos de artistas disputavam espaço nos circuitos artísticos e nas novas casa de *shows*, nos café-berrantes, nas casas de Chopps e Café Cantantes que emergiam.

A oposição entre a “música popular” e a “música de concerto” também foi um quadro de disputas pintado no conto intitulado *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis. Ali, o dilema do personagem Pestana evidencia que a “música popular” podia despertar a simpatia de muitos, mas não satisfazia o sonho de um músico com pretensões profissionais para a viver a “música de concerto” e que desejava ser reconhecido por sua “verdadeira obra de arte” (ASSIS, 1883, n. p.).

O conto de Machado de Assis e a cena cômica musical *Em um Café Concerto*, bem retratam a configuração social onde Eduardo das Neves performava. A disputa parecia ainda mais acirrada quando, no início do século XX, em contraponto à elite intelectual mais conservadora, crescia entre os folcloristas e alguns intelectuais, o anseio por consolidar uma arte nacional equiparada à arte europeia. A “cultura popular nacional” era a tentativa de valorizar simbolicamente o brasileiro nas constantes interações com os estrangeiros (SAMPAIO, 2011).

Eduardo das Neves percebendo esse movimento nacional e com base no “bater no malho, enquanto o ferro está quente”, as suas composições patrióticas foram aquelas que lhe renderam mais popularidade, consagrando-o como artista popular – o “primeiro palhaço brasileiro”. No hino em homenagem a Santos Dumont, por exemplo, “Dudu das Neves” asseverou: “A Europa curva-se a Brasil” – frase forte, que foi impactante em 1903, apontando o sentido e as dimensões de seu patriotismo artístico.

Em suas composições patrióticas, Eduardo das Neves claramente empreendia uma campanha republicana, exaltando os líderes militares e seus grandes feitos. Ele gravou músicas para o Marechal Floriano Peixoto – o Marechal de Ferro –, para os heróis da Guerra do Paraguai, para o Marques de Herval, para o Barão do Rio Branco e até para Rui Barbosa. Ele narrou a Guerra do Paraguai, pintando o momento como um grande palco de heróis da nação. Ele cantava e referenciava tal embate com sentimentos patrióticos e esboçando uma identidade nacional.

De fato, as canções patrióticas fizeram bastante sucesso e venderam nos modais livro, disco e partitura. Tinha-se aí um repertório que agradava a ala de heróis e exaltados e também os jovens soldados, os marinheiros e os mocinhos patriotas<sup>8</sup>.

---

8 O hino em homenagem a Santos Dumont foi editado em partitura para piano pela Quaresma, em 1902. Vendeu bastante, apesar de ali sobressair um patriotismo visto, por vezes, com desdém pela elite intelectual, segundo João no Rio em sua crítica no periódico Kosmos (1905).

Em 1910, “Dudu das Neves” também gravou sobre a Revolta da Chibata (em *O Reclamante*) quando protestou contra os castigos corporais feitos aos marinheiros. Ele também se envolvia em debates políticos e sobre a questão, Abreu (2021) aponta que “Dudu das Neves” se apresentava para trabalhadores de movimentos sociais, em greves e comícios.

Há também registros da presença constante de Eduardo da Neves nos numerosos clubes dançantes dos primeiros anos do século XX. Eram sociedades recreativas onde vários grupos negros se reuniam para promover bailes animados pelas novas danças que começavam a se afirmar como o maxixe. E, também espaços de diversão e articulação política para os grupos negros da cidade do Rio de Janeiro, onde eles articulavam laços de solidariedade e marcavam suas diferenças. (PEREIRA, 2020, p.282)

Parece que suas interações de base nas ruas foram importantes para consolidar e desenvolver o seu perfil de músico e compositor popular. Foi de conhecimento a notável versatilidade de Eduardo das Neves, uma vez que mesmo referenciando toda a ala de chefes oficiais, era assim conhecido nos jornais que divulgavam suas *performances*: “músico negro das ruas”, “músico popular nacional” e “homem da lira”. Tem-se aí um circuito comercial do mercado editorial fortalecido por Neves e que fez parte do lançamento dos primeiros artistas “nacionais”.

“Dudu das Neves” também esteve antenado aos movimentos abolicionistas. Em seu repertório existem canções de protesto sobre a escravidão e as condições dos negros. Sobre a questão, tem-se notícia dele na programação de maio de 1909, em comemoração à abolição da escravidão, juntamente como jurista negro Monteiro Lopes (ABREU, 2021).

A partir de 1870 até meados do século XX, vivia-se um período marcado por lutas e disputas em torno da abolição da escravidão. Paradoxalmente, as canções e danças afro-brasileiras eram bem presentes no mercado cultural – teatro, partitura e indústria fonográfica. As músicas dos negros escravizados eram um bom negócio para a crescente indústria fonográfica em todo o mundo.

Abreu (2021), por exemplo, observa que o cakewalks dos Estados Unidos da América – EUA, os lundus, os maxixes do Brasil e os tangos na Argentina lograram sucesso internacional em Paris, New York, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Tal fenômeno emergiu das profundas relações desiguais entre brancos e negros, pois, a aceitação de vários segmentos sociais pela arte dos pretos foi gerada, em parte, por uma espécie de fascinação racista pelo exótico.

Sem deixar de reconhecer a luta de artistas negros – Eduardo das Neves, por exemplo – que investiram pelo acesso à cidadania, a busca pelo exotismo acendeu a arte dos negros escravizados. O humor, o risível, o grotesco, o caricatural, já tinham relação junto aos artistas negros – caminho trilhado para legitimar a pretensa superioridade branca e a ridicularização dos negros.

O fenômeno em questão ajuda na compreensão de como a “música popular”, que era tida como coisa de pobre e preto e que foi, por algum tempo, des-



prezada pela elite cultural, alcançou rapidamente um lugar de *status* social e símbolo de brasilidade.

Frequentemente, a arte produzida pelos descendentes africanos era levada para o palco pelos brancos como uma cultura atraente, cômica, primitiva, infantil e demasiadamente sensual. Tal prática inferiorizava a população negra e divulgava estereótipos sobre seus corpos e comportamentos. A caricatura dos *blackfases* nos EUA, por exemplo, era uma prática estereotipada, que reforçava características biológicas e culturais com cunhos racistas (ABREU, 2021).

Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira estavam plenamente conectados ao contrafluxo do exotismo taxado aos artistas negros e seus bens culturais. Ambos pintavam o rosto de branco para representar certos personagens (ABREU; DANTAS, 2020). Eles encenavam peças sobre a escravidão com a participação de artistas negros no centro do picadeiro. Pintavam o rosto de branco fazendo referências aos *blackfaces* estadunidenses de modo invertido e ironizando, manipulando as máscaras e estruturas de poder.

Criavam paródias subvertendo as desigualdades raciais, pois, se os brancos ridicularizaram os negros, os negros também assumiam ironicamente as posições dos brancos. Eles claramente tiraram o lugar da caricatura dos *blackfaces* e conferiram outros significados às representações das populações negras. Deram um novo sentido à arte dos menestréis negros, ocupando seus espaços e invertendo os estereótipos que lhes eram atribuídos.

“Dudu das Neves” dialogava frequentemente com os estereótipos atribuídos aos negros. Fez isso não somente no circo e no teatro, mas também nos fonogramas. Gravou lundus cômicos com a figura emblemática do pai João e do pai Francisco. As músicas *Pé de Ganso*, *O Negro Mina*, *Negro Forro*, *Preto Forro Alegre* e *Pai Sebastião/Negros Velhos*, por exemplo, são canções que descrevem as memórias dos cativeiros e como a população negra escravizada lograva subverter a dominação social rindo dos senhores, conquistando as sinhas e festejando as conquistas de liberdade.

A música *Canoa Virada*, de 1907, se tornou um verdadeiro hino popular da abolição, exaltando a conquista da liberdade, mesmo que ainda sem a igualdade de direitos (ABREU; DANTAS, 2020). Ela apontava como era a vida dos negros antes e depois do fim da escravidão: “As crioulas que só comiam o puro angu com feijão, agora comem tainha. Apertam o nariz então” (IMS, 2022, n. p.).

Ali se tinha a nitidez da busca pela igualdade social por Eduardo das Neves, que o fazia através de sua musicalidade e comicidade. Ainda na época da escravidão, sua música permitiu conhecer quais eram os vocabulários, as expressões das ruas – a “língua de preto”. As canções de protesto abolicionistas recriavam os caminhos de revalorização dos gêneros musicais, dos artistas negros e de seus talentos.

Comparando a *performance* vocal de “Dudu das Neves” nas canções de abolicionistas de protestos com as canções patrióticas, sua trajetória marca uma transição no modo de cantar. Conforme o tema ou o repertório cantado, têm-se

muitas diferenças. As canções de protesto detêm um modo mais sincopado de cantar, mais próximo da fala, com mais liberdade rítmica para interpretar as melodias, deixando de prolongar a última sílaba dos versos, evidenciando as ironias – o que distingue completamente do modo mais impostado, mais formal, com a intenção de evidenciar sua voz potente, como, por exemplo, nas canções políticas nacionais, cantando solenemente, onde fazia uso de um tom mais formal.

Parece que ao mesmo tempo em que “Dudu das Neves” buscava uma legitimidade social, a ironia e a comicidade foram vias encontradas para criticar as desigualdades sociais. A música *Preto Forro Alegre*, de 1912/1913, por exemplo, é uma situação interessante onde tal ambiguidade parece marcante. Tem-se aí uma canção de protesto sobre a situação e a escravidão dos negros, onde Eduardo das Neves canta explorando os recursos vocais para assumir diferentes máscaras e funções.

Nos momentos em que a voz é dos negros, ele apresenta um modo de cantar mais livre, com mais aproximação do improviso, mais sincopada – o que provavelmente marcava sua *performance* no picadeiro. E já nos momentos em que ele assume a voz sinhô, ele canta solenemente. Ele brinca com esse recurso explorando a comicidade musical, conforme observado na canção descrita no Quadro 2, a seguir.

**Quadro 2:** Canção *Preto Forro Alegre* de Eduardo das Neves.

1	2
<p><i>Ironicamente solene.</i> Quando minha sinhô mim disse, – Pai Francisco venha cá! Vai buscar papel e tinta, Que você vai se forrar!</p>	<p><i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x</p>
<p><i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x</p>	<p><i>Fala e Ri:</i> Nega! Olha a negra como tá pra assoviando pra mim, meu Deus!</p>
<p>Uiaúia, uiaúia, uiaúá! Minha crioula venha, venha, venha cá!</p>	<p><i>Ironicamente solene.</i> Brango disse que negro fruta Negro fruta com rezão Mas o brango também fruta Com unha de gavião</p>
<p><i>Fala e Ri:</i> “Negra! Nossa senhora, olha a crioula como tá assanhada!”</p>	<p><i>Refrão (Lundu)</i> Quando iô vim da minha terra ô comia bom peru Chega na terra de branco</p>
<p><i>Ironicamente solene.</i> Quando minha sinhô me disse,</p>	

<p>– Pai Francisco venha cá! Vai buscar tua roupa branca Que você vai se casar! <i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x</p> <p><i>Piano</i> <i>Refrão (Lundu)</i> Quando iô vim da minha terra Iô comia bom peru Chega na terra de branco Carne seca com angu! Carne seca com angu!</p> <p><i>Refrão (Lundu)</i> Uiaúia, uiaúia, uiauá Minha crioula, crioula vem cá! 2x <i>Ironicamente solene.</i> Branco risse que não bebe Nem vinho, nem bebe cana;</p>	<p><i>Refrão (Lundu)</i> Quando iô vim da minha terra Iô comia bom peru Chega na terra de branco Carne seca com angu!</p> <p><i>Refrão (Lundu)</i> Iô ficou Tudo sarapantaro Como um gambá, Quando cai no melado! 2x Uiaúia, uiaúia, uiauá! Minha crioula venha, venha, venha cá! 2x</p> <p><i>Refrão (Lundu)</i> Uiaúia, uiaúia, uiauá Minha crioula, crioula vem cá! 2x</p> <p><i>Fala e Ri:</i> “A crioula sem vregonha tá olhando pra mim, hein? Tá com o olho fiaco-fiaco, iararaco ...jararaco... hein, negra?”</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Transcrição da gravação da música “Preto forro alegre” disponível no acervo do Instituto Moreira Salles – IMS (2022).

## Conclusão

A intensa *performance* polifônica do palhaço cantor Eduardo das Neves foi uma habilidade desenvolvido por ele para subverter as funções e viabilizar a sua subsistência e garantir sua identidade de artista negro. Sobre a questão, Abreu (2010, p. 150) comenta: “O repertório e composições de Eduardo das Neves pertencem a marcos estéticos e políticos compartilhados pelas populações urbanas e pelos produtores do campo musical do final do século XIX e início do XX”.

É que a ambivalência e a versatilidade presentes na vocalidade de Eduardo das Neves traduz bem a cultura brasileira naquele período. Ele era um artista popular que buscava uma afirmação nacional com sua negritude, que necessitava dialogar com os padrões e as referências vigentes. Tinha-se nele uma *performance* polissêmica. Ele pôs em cena diferentes papéis. Fez do seu palco um canal de vivência política, de busca de direitos, liberdade e identidade.

## Referências

A MUSA Urbana. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ed. 00008, 1905. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=146420&pagfis=1062>. Acesso em: 20 nov. 2021.

A NOITE, Rio de Janeiro, ed. 02845, p. 5, 12 nov. 1919. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970\\_01&pagfis=16015](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_01&pagfis=16015). Acesso em: 20 nov. 2021.

ABREU, M. *O crioulo Dudu: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor, 1890-1920*. Rio de Janeiro, Ed.Topoi, 2010.

\_\_\_\_\_, M. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2017.

\_\_\_\_\_; DANTAS, C. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república*. Niterói, RJ: EdUFF, 2020.

ASSIS, J. M. M. *Um homem célebre*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1883.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ed 19643, p. 10, 15 mar. 1918. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972\\_06&pagfis=45893](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pagfis=45893). Acesso em: 20 nov. 2021.

INSTITUTO MOREIRA SALES – IMS. *Discografia brasileira: Eduardo das Neves*. 2022. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-sones>. Acesso em: 07 mar. 2022.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, ed. 00190, 9 jul. 1915. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03&pagfis=30515](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pagfis=30515). Acesso em: 20 nov. 2021.

JORNAL PEQUENO, Pernambuco, ed. 00217, 1901. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=800643&pagfis=3815>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MARQUES; SILVA. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina.2015

MELO FILHO, C. A. *A musicalidade na arte de palhaços: considerações históricas acerca dos Clowns Musicais e sua poética na obra de três grupos da atualidade*. In: VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias

e mutações, Porto Alegre, out. 2012. *Anais...* Porto Alegre, out. 2012. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Celsoamancio\\_musicalidade-de-palhacos.pdf](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Celsoamancio_musicalidade-de-palhacos.pdf). Acesso em: 07 mar. 2022.

NEVES, E. *Trovador da malandragem*. Rio de Janeiro: Bibliotheca da Livraria Quaresma, 1926.

O FLUMINENSE, Nictheroy, RJ, a. 31<sup>o</sup>, n. 7159, 20 out. 1908. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100439\\_04&pagfis=11479](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100439_04&pagfis=11479). Acesso em: 20 nov. 2021.

OURO PRETO, Ouro Preto, MG, ed. 00019, n. 19, supl., 1990. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=767107&pagfis=65>. Acesso em: 20 nov. 2021.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros do Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas – SP: Editora da Unicamp: Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020.

SAMPAIO, L. A. *Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15122011-112705/publico/2011\\_LilianAlvesSampaio.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15122011-112705/publico/2011_LilianAlvesSampaio.pdf). Acesso em: 07 mar. 2022.

SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

SILVA, E. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. Tese (Doutorado e História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

\_\_\_\_\_; MELO FILHO, C. A. *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.