

A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: PERMEABILIDADE E APROPRIAÇÃO*

Daniele Pimenta¹

RESUMO: Este trabalho aborda a evolução do circo no Brasil, considerando-se elementos que definam ou interfiram em sua estruturação física e estética, suas relações internas e externas, no período de conformação do circo-teatro brasileiro.

Palavras-Chave: circo-teatro, história, dramaturgia.

ABSTRACT: This work presents a study of the evolution of the circus in Brazil, considering factors that define or interfere in its physical and aesthetic structure, its internal and external relations, in the period of conformation of circus-theatre.

Keywords: circus-theater, history, dramaturgy.

Para começar a refletir sobre as origens do circo no Brasil é preciso evitar a armadilha de dissociar as idades do Brasil e do circo, isto é, a idéia de início do circo em nosso país não pode vir alijada da noção de maturidade das artes circenses em culturas mais antigas, bem como de todos os desdobramentos das inter-relações entre as linguagens artísticas ali presentes, como se nos deparássemos com uma manifestação autóctone e purista.

É fato que, assim como em outras regiões colonizadas, atividades circenses se fizeram presentes em nosso país desde as primeiras migrações, como malabarismo, acrobacias, pirofagia, contorcionismo, funambulismo, doma de animais e prestidigitação, sem, no entanto, a estruturação coletiva que viria, mais tarde, a caracterizar o circo. Tais atividades eram manifestas nas apresentações de artistas de rua, saltimbancos, ciganos, dançadores de ursos e até cantores-mágicos-vendedores de elixir, que se apresentavam isoladamente.

A estruturação coletiva se fez presente no Brasil apenas no século XIX, a partir de cerca de 1830, fruto da ousadia de artistas empreendedores que cruzaram o oceano em busca de um novo mercado.

Nos últimos anos do século XIX, o circo e seus artistas encontravam-se já bastante entranhados no panorama artístico e cultural brasileiro. Companhias estrangeiras continuavam a fazer incursões pelo país, cumprindo roteiros que se tornavam tradicionais e que as levavam dos principais portos brasileiros, como Salvador, Santos e Rio de Janeiro, às fronteiras com outros países da América do Sul. Esse trânsito, mantido tanto no sentido de entrada como de saída do país, fomentava a renovação das atividades e elencos circenses. As inovações técnicas de números e aparelhos, tendências de estilo na criação de figurinos e adereços, formas musicais e danças regionais, além de roteiros dramáticos, eram intercambiadas pelos circenses durante a permanência de tais companhias em nosso país. Dessa maneira, os elencos se reconfiguravam e os repertórios se

* Este artigo tem como base a tese A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações, desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro e defendida em 20/8/2009, no Instituto de Artes da Unicamp.

¹ Doutora em Artes - Unicamp, mestre pela ECA/USP, professora da graduação e pós-graduação das Faculdades Integradas Coração de Jesus (Fainc - Santo André/SP), atriz e diretora da Cia. Picnic de Teatro.



fundiam e se difundiam entre as companhias circenses que se formavam e se estabeleciam em nosso país.

Geralmente essas companhias eram compostas por famílias com atividades complementares e um dos critérios mais importantes para as sociedades era a posse de cavalos e animais exóticos.²

No entanto, a realidade das precárias condições de transporte e alimentação em nosso território, aliada ao calor excessivo, reduziu em muito a presença de animais nos circos. As companhias que quisessem mantê-los em boas condições restringiam-se às temporadas em cidades grandes. Aquelas que se aventuravam pelo interior, se não vendessem seus animais para outros circos, acabavam por perdê-los, mortos pela fome ou desidratação.

Os substitutos imediatos das atrações zoológicas foram os palhaços, impulsionando a rápida expansão e evolução da participação cômica nos circos, com entradas (cenas cômicas tradicionais, como *As lavadeiras* e *O idílio dos pássaros*, por exemplo), reprises (paródias dos números apresentados por outros artistas da companhia), números musicais e pantomimas.

Os palhaços eram responsáveis por ajustar o espetáculo, dosando suas participações de forma a compor um programa de duração adequada. Isto significa que quanto menores as companhias, maior a necessidade de participação dos palhaços.

Com a presença maciça de artistas estrangeiros, a pantomima foi o caminho natural para o desenvolvimento da cena circense em complemento à seleção de variedades, aliando técnicas de destreza corporal, como acrobacias e equilíbrio, ao uso da mímica, a forma mais eficiente de comunicação com o público nacional (os circenses brasileiros mais tradicionais empregam, até hoje, os termos *mímico* e *pilbérico* – apoiado no humor verbal – para distinguir o estilo de atuação dos palhaços). Mas é importante destacar que a pantomima já fazia parte do repertório circense internacional, pois, além da grande popularidade da pantomima e de sua presença em espetáculos de diversas origens, os artistas circenses europeus sempre conviveram com as mesmas questões referentes às necessidades de uma comunicação imediata em função do trânsito por países muito próximos, mas com idiomas completamente diferentes.

A essa altura já havia muitos circos e artistas brasileiros, tanto filhos de tradicionais famílias circenses migrantes quanto neófitos, os chamados aventureiros, além de artistas de outros gêneros “adotados” pelos circos.

Cidades de médio e grande portes, situadas em pontos estratégicos de rotas comerciais, tinham um certo grau de autonomia artístico-cultural, sustentada por artistas locais nos intervalos entre as visitas de companhias de fora, fossem elas de outras cidades brasileiras ou estrangeiras.

Casas como os cafés-concerto, cafés cantantes, choques berrantes e demais estabelecimentos com sugestivos nomes duplos recebiam programas mesclados de gêneros ligeiros dramáticos-musicais-coreográficos e abriam-se como terrenos férteis para o desenvolvimento simbiótico de tais gêneros e seus artistas.

O público, numeroso e entusiasmado, era o mesmo nessas casas e nos teatros cuja programação trouxesse versões mais complexas estruturalmente, mas com o mesmo caráter ligeiro, como revistas, burletas, mágicas e operetas. E esse mesmo público freqüentava os circos, tanto em suas versões itinerantes quanto nas ocupações de teatros.

A multiplicidade de gêneros e estilos, se já era da tradição circense, potencializou-se nessa fase e os artistas, circenses ou urbanos,³ flexibilizaram sua “logística”: circenses apresentavam-se em números avulsos, mesclados às programações dos cafés, ao mesmo tempo em que cantores, instrumentistas, atores e dançarinos apresentavam-se em circos.

O uso da fala no picadeiro já se tornava um hábito, recebido com entusiasmo pelo público das capitais e difundido pelo interior. Palhaços brasileiros desenvolviam entradas faladas, palhaços estrangeiros divertiam com seu português precário, pantomimas dialogadas ganhavam espaço e, com elas, atores urbanos somavam-se aos elencos circenses e aventuravam-se pelo país.

No desenvolvimento arquitetônico circense, os *pavilhões* ganharam importância e coexistiram com todas as formas anteriores já descritas. Os pavilhões eram circos estruturados em madeira e folhas de zinco, com distribuição espacial interna muito próxima à de um teatro convencional. O picadeiro foi suprimido nas companhias sem números com animais em seu repertório e um palco retangular passou a ser utilizado para todas as atividades, dos números circenses tradicionais aos musicais e teatrais. Esse tipo de estrutura já era bastante

² Esse critério para sociedades durou até muito recentemente no Brasil, antes da proibição de apresentações de animais em muitas cidades importantes. Um artista que possuísse um elefante, por exemplo, sempre negociava grandes cotas de participação na renda, pois o custo de compra e manutenção do animal equivale ao custo do material de alguns circos.

³ Não adoto o termo urbano em oposição a rural, mas como contraponto ao nomadismo circense.

usado em outros países e, no caso dos pavilhões brasileiros desse período, o modelo mais próximo vinha da Argentina (CARREIRA, 2006, p. 27-34).

Os *pavilhões* eram estruturas pesadas e volumosas, o que restringia seu transporte às regiões atendidas por estradas de ferro. Como consequência, os altos custos com transporte impunham às companhias a realização de longas temporadas, o que restringia ainda mais o circuito, concentrando-o nas poucas cidades grandes. Os pavilhões conviviam com os circos de algodão, mas, com menor potencial de itinerância, ficavam armados por meses seguidos em um mesmo bairro.

A cidade de São Paulo, com o desenvolvimento socioeconômico gerado pelo ciclo cafeeiro, teve sua população quadruplicada em dez anos, chegando aos 240 mil habitantes em 1900. Uma das regiões de maior frequência entre os circenses, em São Paulo, foi a região do Brás, pois o bairro tornara-se muito populoso e, ao mesmo tempo, bastante acessível.

Dois importantes estações de trem foram ali instaladas, a da São Paulo Railway, que ligava Santos a Jundiaí, e a da Estrada de Ferro do Norte, que ligava São Paulo ao Rio de Janeiro; seus terrenos baratos (a região era suscetível a alagamentos) foram ocupados por construções de baixo custo e alta densidade populacional; a linha de bondes chegava ao bairro; a *Hospedaria dos Imigrantes* tornara-se referência para os recém-chegados, com o estímulo à imigração após a abolição da escravidão em 1888; o bairro tornou-se reduto de imigrantes italianos, levando à fundação de associações culturais e ao desenvolvimento do teatro amador, com os filodramáticos;⁴ empresários do ramo do entretenimento instalaram ali seus estabelecimentos, transformando o Brás em um pólo teatral e circense.

O circuito circense intensificou-se pelo estado de São Paulo, nos intervalos entre as temporadas paulistanas e no trajeto entre São Paulo e Rio de Janeiro, “a ponto do jornal *O Estado de São Paulo* criar a coluna *Palcos e Circos*. Informativa e crítica sobre os acontecimentos e espetáculos culturais, por meio dela era possível manter-se informado sobre os circos que percorriam várias cidades do estado, além dos que se apresentavam na capital federal” (SILVA, 2003, p. 177).

A presença dos circos em outros estados do país não diminuiu nesse período, o que houve foi um aumento no número de companhias e uma mudança no perfil

de algumas delas, as quais adquiriram um caráter semi-fixo, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, cumprindo temporadas extensas. E esse fenômeno foi determinante na configuração do circo-teatro brasileiro.

Das Simbioses

O intercâmbio entre artistas e estabelecimentos de espetáculos ligeiros foi propulsor do desenvolvimento de tais gêneros, bem como de sua difusão junto ao público. Empresários do ramo do entretenimento viram seus horizontes se alargarem com a evolução tecnológica da virada do século, como a ampliação da utilização da luz elétrica, a popularização da imprensa, da fotografia, das gravações sonoras e do cinematógrafo.

O mais arrojado desses empresários, Paschoal Segreto, sempre atento às tendências (e mesmo formador delas), foi proprietário de muitos estabelecimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo, investindo nos formatos de maior sucesso junto ao público: casas de espetáculos, cafés, teatros, cinematógrafos e, o que é bastante significativo, um circo, o Teatro Circo do Parque Fluminense, no Rio de Janeiro.

Se as atrações circenses sempre fizeram parte dos programas das casas de espetáculos, como nos *music-halls*, o investimento de um empresário como Paschoal Segreto em um circo indica a importância deste como empreendimento, como espaço físico de entretenimento naquela época.

A mais significativa das interações artísticas entre o circo e outros gêneros manifestou-se na área musical e seus desdobramentos. Muitos dos mais importantes compositores e intérpretes de gêneros musicais populares apresentaram-se nos circos e tiveram seus trabalhos divulgados nos picadeiros por todo o país.

Artistas como Benjamim de Oliveira, Eduardo (Dudu) das Neves, Mário Pinheiro, Cadete, Bahiano, Santos, Serrano e Caetano apresentavam-se nos picadeiros difundindo ritmos como modinhas, lundus, maxixes, choros, em composições próprias ou divulgando sucessos de outros gêneros, como as revistas. O sucesso que alcançavam nos circos era repetido nos salões da alta roda, nos cafés e nas recentes gravações, em chapas, cilindros e discos.

Da mesma forma, maestros, compositores, letristas e arranjadores, como Irineu de Almeida, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Paulino Sacramento, trabalhavam junto aos elencos circenses em suas produções musicadas.

Destacam-se, nesse panorama, Benjamim de Oliveira e Dudu das Neves. Ambos artistas de ampla atuação, Benjamim de Oliveira e Dudu das Neves foram palha-

⁴ As associações filodramáticas espalharam-se por vários pontos da cidade de São Paulo, assim como os estabelecimentos de entretenimento, como cafés, cinematógrafos e teatros. Destaco a região do Brás por sua significativa importância na trajetória dos circos brasileiros, cuja frequência e permanência não tiveram a mesma intensidade em outros bairros paulistanos.



ços, músicos (compositores, cantores e instrumentistas), atores, diretores de cena e proprietários de circos. Entretanto, dos dois, apenas Oliveira dedicou-se ao circo ao longo de toda a sua vida.

Apesar do livre trânsito pelas rodas musicais cariocas, de ter gravado discos e feito cinema, Benjamim de Oliveira era essencialmente circense. Famoso como palhaço, cantor e ator, Benjamim assumiu todas as funções artísticas e administrativas circenses no auge de sua carreira, como artista e sócio da companhia de Affonso Spinelli, um importante empresário circense do final do século XIX e começo do século XX.

As relações entre circenses e artistas locais ampliaram as possibilidades técnicas e artísticas das concepções das pantomimas, transformando-as no ponto alto dos espetáculos circenses. No mesmo sentido, as referências estéticas e tecnológicas se cruzavam e geravam experimentações cênicas e publicitárias.

Na prática, com maior intensidade e velocidade no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também em cidades importantes como Recife, Salvador, Porto Alegre e algumas cidades mineiras, o circo tornava-se um campo de trabalho seriamente considerado pelos artistas locais e as transformações decorrentes dessa integração difundiram-se rapidamente pelo país.

A participação musical nos espetáculos circenses foi um reflexo direto da relação do circo com sua época e, muito rapidamente, operou mudanças significativas na conformação de seus espetáculos. Houve uma influência explícita das necessidades vocais sobre a relação espacial no espetáculo circense.

O trabalho no picadeiro impunha uma atitude cênica muito diferente da relação de frontalidade dos palcos. 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.

A convivência profissional com os cantores, tanto nos cafés quanto nos circos, abriu novas possibilidades de abordagem do uso da voz no circo. Os artistas circenses, a exemplo dos cantores, adotaram um recuo no posicionamento cênico, mesmo no picadeiro, criando uma perspectiva de frontalidade na referência espacial e permitindo a projeção vocal em registros mais sutis.

Assim, a intensa participação de cantores no meio circense foi decisiva na conformação espacial do circo-teatro, pois que os atores estavam muito habituados a encarar o circo como espaço natural para encenações mudas, e as principais transformações nas pantomimas se devem às experimentações vocais dos circenses.

A revista é um exemplo de apropriação do teatro musicado pelo circo. As canções que se popularizavam nos teatros revisteiros eram levadas para o circo, por todo o Brasil, pelos palhaços-cantores, e as mulheres circenses, se já brilhavam nas pantomimas, tiveram nos sucessos das revistas a oportunidade de “ganhar” sua voz.

Ao mesmo tempo, com o aportuguesamento verbal do elenco, ou seja, com a formação de elencos nacionais e muitos artistas estrangeiros já familiarizados com nosso idioma, e com a projeção vocal como nova referência de atuação, as pantomimas dialogadas foram se desenvolvendo e o espetáculo circense se transformou.

As vertentes técnicas, artísticas e estruturais se cruzaram. A frontalidade dos palcos teatrais, as condições técnicas dos pavilhões e a irresistível proximidade do picadeiro se somaram na conformação do circo-teatro que se desenvolveu nesse período.

A estrutura física composta por palco e picadeiro, já sugerida em algumas companhias, como o Circo Irmãos Pery, pela implementação de um tablado ao fundo do picadeiro, desenvolveu-se e difundiu-se por todo o país, reconfigurando o espetáculo circense.

Novo Espetáculo, Nova Dramaturgia

Uma das maiores transformações nos espetáculos teatrais circenses, além do âmbito estrutural, foi dramaturgicamente. O público acompanhou a rápida transformação das grandes pantomimas, as quais mesclavam todos os elementos circenses para a representação muda dos episódios escolhidos e que, com a inclusão do canto e da fala, isto é, com a elaboração de diálogos como suporte para o desenvolvimento das tramas, exigiu que o trabalho dos artistas circenses se transformasse. A performance perdeu parte de seu apelo acrobático, corporal, e passou a apoiar-se também no desempenho vocal.

Outra vertente dramaturgicamente, fruto imediato das relações entre circo e música, se configurou em um novo gênero para os elencos circenses: as farsas cômicas musicais. As canções da moda eram transformadas em enredos para as representações teatrais circenses, o que, além de denotar a contemporaneidade das opções artísticas circenses, também impunha um novo ritmo de trabalho no que tange à elaboração dos espetáculos. Assim, além das grandes pantomimas tradicionais passarem a conter trechos declamados, dialogados e cantados, peças completamente novas eram elaboradas.

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais, e o circo se viu diante de uma nova realidade, de um novo trata-

mento teatral de seu espetáculo em uma temática popular brasileira.

A palavra se impôs e foi acolhida com entusiasmo pelo público e por grande parte dos artistas, que se viram diante de novos desafios e, conseqüentemente, de diferentes possibilidades de reconhecimento em cena. Sem o apoio exclusivo no repertório corporal, atores e circenses de todas as idades podiam ter destaque nas encenações, dependendo da adequação aos personagens. Ganhou-se em longevidade profissional e a maturidade e experiência fizeram muita diferença na qualidade da atuação, dentro e fora de cena.

O trabalho de dramaturgia circense, ainda pensando-se no âmbito da escrita do texto, recai, até hoje e de maneira geral, sobre o artista com maior grau de escolaridade ou com maior intimidade com a leitura e a escrita. Na maioria das vezes as funções de autor e de ensaiador são acumuladas pelo mesmo artista, o qual concebe o espetáculo integralmente.

No começo do século XX destaca-se a abertura do universo temático e referencial dos espetáculos teatrais circenses, gerada pela necessidade de uma nova linha dramatúrgica, apoiada prioritariamente na construção de diálogos e não mais na roteirização mimada e acrobática. Uma abertura gerada pela necessidade, mas, ao mesmo tempo, estimulada pela percepção da potência criativa e comunicativa que se apresentava naquele período.

A fala abriu perspectivas de comunicação e de investigação estética e, se os jornais da época e os registros históricos publicados esclarecem como tal evolução se deu nos circos dos grandes centros, foi o interior do país que fomentou a transformação da maioria das companhias circenses brasileiras, como reforçam memorialistas e depoentes.

Uma das primeiras fontes temáticas a ter sua aplicação expandida foi “a vida de Cristo”. A possibilidade de colocar em cena versões faladas de passagens bíblicas foi um grande estímulo para os circenses e uma inovação recebida com emoção pelo público, especialmente o público das vilas e cidades pouco acessíveis a formas de entretenimento desvinculadas da vida religiosa.

Em locais onde as maiores festividades são aquelas promovidas pela Igreja, o circo que trouxesse a palavra de Cristo presentificada deixava de ser visto como uma ameaça ao equilíbrio social e familiar para tornar-se um apoio, uma ilustração dos discursos virtuosos a corroborar com a manutenção das referências sociais daquela comunidade.

Espectáculos baseados em passagens bíblicas não eram, obviamente, terrenos fecundos para as exibições corporais, fossem elas acrobáticas ou plásticas, e o res-

peito impresso pelos atores na condução de suas atuações e composição de suas caracterizações, por mais rudimentares que fossem, alterou consideravelmente a relação entre o circo e as populações interioranas.

Essa mesma carência de acesso ao entretenimento, encontrada por todo o vasto interior do país, indicava um mercado aberto para encenações baseadas em romances e folhetins. O circense passou a investir no novo veio de comunicação descoberto, o qual passava pela emoção da recepção e não pelo impacto visual.

Suspiros românticos aliavam-se aos preceitos morais e o melodrama invadiu a cena circense, em companhias de todos os portes: se as grandes companhias já tinham o referencial melodramático espetacular dos hipodramas e das grandes pantomimas históricas, as pequenas companhias, que não tinham condições estruturais e financeiras e mantinham um elenco reduzido, tinham finalmente condições de expandir seu espetáculo para a adoção de uma segunda parte puramente teatral, com montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra, com o referencial melodramático não espetacular, mas temático.

A dramaturgia circense, nessas companhias, estabeleceu-se prioritariamente a partir de adaptações de romances e folhetins. O público do interior recebia com entusiasmo as companhias circenses que lhe trouxessem versões encenadas das histórias até então acompanhadas, muitas vezes, à mercê de viajantes, portadores das novidades das capitais. Era a oportunidade para divulgar suas companhias, por menores que fossem, sob a mesma denominação das grandes empresas.

Alguns exemplos de como os grandes circos eram chamados, no século XIX e nos primeiros anos do século XX, são: Grande Companhia Equestre Ginástica Luso-Brasileira Manoel Pery; Companhia de Acrobacias, Danças, Ginástica e Tauromaquia de Jerônimo Miramontes; Companhia Sampaio, Equestre, Ginástica, Mímica e Japonesa.

Assim, a adoção do termo *circo-teatro* se difundiu rapidamente, promovendo uma espécie de democratização de um indicativo de qualidade, impossível até então, quando as denominações dos circos compunham-se de referências ao seu repertório e, portanto, tornavam as companhias passíveis de comparação já a partir do próprio nome.

No mesmo passo em que os circenses desenvolviam seu potencial como autores e adaptadores, textos teatrais de autores não circenses eram por eles encenados, servindo como referência para o aprendizado das técnicas de dramaturgia. *O mártir do calvário*, escrito em 1901 ou 1902 por Eduardo Garrido (1842-1912), é forte referência quando se trata de circo-teatro. Um dos



maiores sucessos nos palcos circenses, o texto atravessa décadas e gerações, sendo representado até hoje.

Ao longo das primeiras duas décadas de desenvolvimento do circo-teatro brasileiro, a dinâmica de relações com o teatro urbano foi muito intensa. Os textos encenados pelas companhias teatrais eram levados para os circos, por atores contratados ou por iniciativa dos ensaiadores, que se mantinham atualizados assistindo a produções das capitais sempre que possível.

A presença de textos teatrais em espetáculos circenses era significativa a ponto de as publicações da coleção Biblioteca Dramática Popular, lançadas a partir de 1922 por Vieira Pontes, proprietário da Livraria Teixeira, de São Paulo, conterem dizeres que definiam a editora como “a primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil”.

Nesse sentido, é preciso atentar para uma questão fundamental no norteamento deste trabalho: acompanhamos o início da evolução do espetáculo teatral circense e de sua dramaturgia a partir do apoio na fala, mas, como podemos considerar a fala como ponto de mudança, se os palhaços já faziam uso da palavra em suas performances?

O circo brasileiro, nos moldes do circo europeu, já continha em seu espetáculo uma fortíssima teatralidade, fundamentada em seu referencial de origem por encenações mudas, como todo o teatro não oficial francês, nas feiras ou em recintos fechados. E, um aspecto tanto ou mais importante, a atuação dos palhaços já se fazia pelo uso da fala em entradas cômicas e comédias de picadeiro largamente difundidas pelo país.

O que fará diferença entre os circenses, na sua perspectiva do que seja considerado “teatro” e, portanto, passível de uma classificação diferenciadora, é a presença do texto teatral, de uma encenação concebida a partir da palavra escrita e não mais a partir de roteiros de ações, como os das pantomimas, ou de roteiros para improvisações, como as atuações dos palhaços. Essa relação de diferenciação de gêneros que vincula o teatro ao texto e o coloca como manifestação artística em um patamar dissociado do circo é reflexo da mentalidade imposta pela crítica e pela intelectualidade da época, que segregava os gêneros ligeiros do dito “teatro sério”. Em BERTHOLD (2004, p. 242), há um trecho que nos lembra que essa mentalidade não é novidade nem exclusividade de nossa cultura:

Na corte do rei espanhol Alfonso X de Castela (1252-1284), o trovador Giraut Riquier pediu ao rei para estabelecer, com a força da sua autoridade real, uma nomenclatura precisa para os menestres, de modo

que os artistas “nobres” e “vulgares” pudessem ser diferenciados uns dos outros. Não era justo, ele argumentava, tratar os mais altos representantes da arte recitativa, cujos versos bem torneados e canções divertiam a corte, da mesma forma que toda a hoste de palhaços, bufões, comediantes, charlatães e domadores de animais que desempenhavam seu ofício na praça aberta do mercado, diante de qualquer um do poviléu”. (grifo meu)

A referência circense do que seria “teatro” passa, portanto, pelos elementos que diferiam suas formas de atuação, até então, do trabalho dos elencos teatrais, entre os quais o mais significativo e recorrente em todos os depoimentos foi o uso do texto escrito.

Permeabilidade

A mudança no perfil do repertório circense confluiu para a intensificação na abertura de outras inter-relações artísticas. A presença de atores urbanos nos circos aumentou, tanto pela possibilidade de um novo mercado de trabalho quanto pela necessidade circense de aprendizado das técnicas teatrais.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, quase que imediatamente, o circo se abriu, para além da contribuição dos atores, ao trabalho de cenógrafos, dramaturgos e ensaiadores. Nesse sentido, as duas cidades apresentavam situações diferentes quanto ao respaldo artístico e técnico disponível aos elencos e produtores circenses: um ambiente profissional habituado ao livre trânsito e intercâmbio entre seus artistas dos gêneros ligeiros, no Rio, e, em São Paulo, um crescente número de associações culturais as quais davam suporte e fomento ao desenvolvimento de grupos de teatro amador, sobretudo entre imigrantes italianos.

A permeabilidade circense prescinde de lentos processos evolutivos quando a aceitação do público channela mudanças estéticas e administrativas. Assim, o contato com aqueles artistas, mesmo que temporários, modificaram os meios de produção circenses no que tange à estruturação de seus espetáculos.

Saindo das capitais, atores teatrais carregaram consigo sua experiência e seu repertório, repassando técnicas para os *ensaiadores* circenses ou assumindo eles próprios essa função. Foi o começo, extremamente catalisado pelo panorama artístico e social do período, de uma nova fase na história do circo no Brasil. E o circo-teatro se desenvolveu e se consolidou no que consideramos sua primeira fase, até o final da década de 1920.

A consolidação do espetáculo teatral como elemento constitutivo do circo levou a uma reconfiguração também de âmbito social no meio circense. A necessi-



dade da leitura se impôs e houve um movimento crescente de alfabetização entre os circenses.

Esse movimento se deu em duas frentes: a primeira, perceptível logo de início, mas de caráter bastante precário, foi a introdução à leitura a partir dos próprios textos teatrais, ou seja, ao receberem seus papéis,⁵ os atores circenses tomavam contato com as palavras e, mesmo que decorassem suas falas pela repetição da leitura dos ensaiadores, passavam a associar os sons às letras e, com o passar do tempo, decifravam por si próprios o texto escrito; a segunda frente de alfabetização instalou-se no espaço de uma das maiores tradições circenses: o treinamento das crianças.

Os circenses são formados, até hoje, desde muito pequenos, como artistas e técnicos capacitados para uma atuação bastante ampla. O processo de formação do circense passa por uma disciplina rígida, na qual inserem-se, além do treinamento físico para desenvolvimento das habilidades técnicas corporais, noções de sociabilização, respeito, hierarquia, segurança, cuidados pessoais, além da montagem do circo e manutenção dos equipamentos.

As crianças são treinadas coletivamente. Recebem treinamento acrobático básico de um adulto, que não é necessariamente um parente, sendo capacitadas para, posteriormente, desenvolverem seus próprios números, junto a suas famílias ou em atividades-solo.

Com a adoção do padrão de circo-teatro, muitos circenses passaram a incluir a alfabetização no programa de formação de suas crianças, deixando a tarefa a cargo de um adulto do próprio circo ou, em muitos casos, contratando um professor. E esse hábito permaneceu por décadas nos circos brasileiros.

Das Encenações

Para tratar das encenações e sua evolução nessa fase de conformação do circo-teatro brasileiro, adoto as referências a montagens encenadas por Benjamim de Oliveira (1870-1954) no Circo Spinelli.⁶

Um dos maiores personagens da história do circo no Brasil, Benjamim de Oliveira é objeto de estudos acadêmicos, sua biografia foi registrada e publicada, ele próprio concedeu entrevistas disponíveis para pesquisa

e há considerável material de registro sobre sua produção, o que é bastante raro se considerarmos a realidade circense, tanto em sua época e, talvez ainda em pior situação, atualmente.

Benjamim de Oliveira é uma figura importantíssima para o universo circense e que se tornou mítica para apreciadores de fora do meio, em sua época e na posteridade, assim como aconteceria com Piolin, poucos anos depois, reverenciado pelos modernistas.

Sua história é inspiradora e emblemática de um período rico de transformações sociais: o menino negro, filho forro de mãe escrava, que foge com o circo e torna-se um artista famoso e querido até pelo presidente da República.⁷ Benjamim gravou discos, fez filmes, frequentou a alta roda intelectual da capital federal. Muita história em tão poucas palavras.

Mas história pressupõe registro e, nesse sentido, Benjamim de Oliveira é, até então, a maior fonte de registros entre os circenses do início do século XX e, portanto, cientificamente, uma opção confiável.

Considerado por muitos como o criador do circo-teatro no Brasil, Benjamim de Oliveira foi, realmente, um importante agente de implementação e difusão, principalmente pelo destaque que seus espetáculos receberam nos jornais da época. No entanto, é importante destacar que a evolução circense se dá numa dinâmica própria, abrangente, rápida e intensa e que não é possível conferir a qualquer circense, por mais importante que seja, a exclusividade autoral por transformações de qualquer ordem, seja artística ou administrativa.

Em 1902, o Circo Spinelli estréia no Brás, em São Paulo, D. *Antonio e os guaranis* (*Episódio da História do Brasil*), com Benjamim de Oliveira como Peri. A encenação, uma adaptação de *O guarani*, de José de Alencar, escrita para a companhia pelo escritor mineiro Manoel Braga, também trazia a adaptação da ópera de Carlos Gomes para a banda do circo feita pelo maestro da companhia, João dos Santos.

Dirigida por Benjamim e seu parceiro de picadeiro, o *clown* Cruzet, a encenação contava com 70 pessoas, 22 quadros e 22 números musicais, com guarda-roupa “a caráter, conforme a época”. O espetáculo seria divulgado, posteriormente, apenas como *Os guaranis*.⁸ Mantendo-se por vários anos no repertório da companhia, essa pantomima foi filmada em 1908, no Rio de Janeiro.

⁵ Como no teatro urbano da época, os atores recebiam apenas suas falas precedidas pelas deixas.

⁶ O proprietário do circo, Affonso Spinelli, deu suporte financeiro e liberdade de ação para que Benjamim de Oliveira desenvolvesse seu trabalho como ensaiador e autor. O sucesso dos espetáculos e a popularidade de Benjamim justificavam o investimento, a ponto de Benjamim tornar-se sócio de Spinelli.

⁷ Floriano Peixoto encantou-se com a atuação de Benjamim de Oliveira, quando este trabalhava como palhaço no Circo do Comendador Caçamba (Manoel Gomes), convidou-o para um encontro em seu gabinete, a partir do qual teriam se tornado amigos.

⁸ Oscarito, aos 5 anos de idade, participava da encenação, vestido de índio.



O Chico e o Diabo, primeira peça integralmente escrita por Benjamim, incluindo diálogos e letras das canções, cujo gênero era anunciado como mágica⁹ ou farsa fantástica. A peça estreou em 1906 e permaneceu no repertório da companhia até a década de 1920 e, apesar de não encontrar a descrição da encenação, SILVA (2003, p. 223-4) destaca que os artistas queixaram-se da dificuldade de atuar com um texto extenso sem auxílio do ponto.¹⁰ A queixa dos artistas indica que eles estavam habituados a contar com o apoio do ponto e que, portanto, o uso da fala já se disseminara entre os circenses nas representações teatrais.

O negro do frade, farsa fantástica (encenada em outros circos com o título *O filho do padre*), *A filha do campo*, farsa fantástico-dramática, e *O colar perdido*, anunciada como farsa fantástica, ou burleta, ou mágica, são outras peças escritas por Benjamim de Oliveira. Nas duas últimas contou com a parceria do maestro Irineu de Almeida, no Rio de Janeiro, para as composições musicais.

De *A princesa de cristal*, farsa dramática-fantástica, adaptação de um conto francês traduzido por Crispim do Amaral (também cenógrafo e caricaturista) para Benjamim, temos a descrição dos cenários,¹¹ os quais ocupavam simultaneamente palco e picadeiro, compondo os diferentes espaços de cada quadro:

1º quadro: No picadeiro, floresta. No palco, gruta de aspecto lúgubre, habitada pelas fadas e espíritos. 2º quadro: No picadeiro, praça. No palco, fantástico palácio habitado pela Princesa Cristal e Sylphides. 3º quadro: No picadeiro, botequim do tio Mathias. 4º quadro: No palco, o Palácio Cristal, no picadeiro, salão pertencente ao mesmo palácio.

A partir dessa referência pode-se compreender por que Benjamim de Oliveira aboliu o ponto em suas produções. A distribuição das cenas pelos diferentes espaços de palco e picadeiro inviabiliza a ação do ponto, pelo que supomos que poderia ser a dinâmica das marcações entre os espaços, não havendo um local ideal para a localização do ponto, nem à beira do picadeiro, distante demais do palco para ser ouvido, nem à frente

⁹ Refiro-me à mágica como gênero dramático musical e não ao número de magia, atividade tradicional no circo.

¹⁰ Os registros de encenações circenses sem o auxílio do ponto são recorrentes. Assim como ocorria no teatro de revista, o teatro circense abriu mão do ponto muito antes do teatro dito sério. Quando *O Chico e o Diabo* estreou, sem ponto, em 1906, Paschoal Carlos Magno, reconhecido pela abolição do ponto no teatro brasileiro, ainda não completara 1 ano de idade.

¹¹ A produção de *A princesa de cristal*, “um conto de fadas dialogado” nas palavras de Arthur Azevedo (*O Paiz*, coluna Palestra, 2/7/1908), custou 12:000\$000, mais do que uma casa no mesmo bairro em que o circo se apresentava.

do palco, onde ficaria de costas para os atores no picadeiro.

A mesma distribuição de cenas entre palco e picadeiro é observada na peça *Tudo pega...*, uma revista de costumes nacionais, produzida em 1909, escrita por Benjamim (na qual era o *compère*), com músicas de Paulino Sacramento.¹²

As produções de Benjamim de Oliveira, no Circo Spinelli, agradavam público e crítica, sendo comentadas e enaltecidas pelo fato de manterem um certo padrão de qualidade e originalidade, sem deixar o espaço do circo. Entretanto, nenhuma delas foi tão significativa para a posteridade quanto sua versão da opereta *A viúva alegre*.

As Viúvas

O Rio de Janeiro foi palco de uma verdadeira disputa entre produções da opereta *A viúva alegre*, de Franz Léhar, entre os anos de 1908 e 1910.

Várias companhias estrangeiras fizeram temporadas ali, algumas simultaneamente, e tantas eram as diferenças entre elas, desde o idioma até o estilo de interpretação das protagonistas, que público e crítica manifestavam-se com entusiasmo.

As “viúvas” eram assunto em todos os jornais, os quais criavam estratégias para manter o interesse do público, e mesmo como reflexo desse interesse, como listas com levantamentos estatísticos e até um plebiscito para eleição da melhor encenação.

Na divulgação dos resultados dessa eleição, a companhia de Benjamim de Oliveira e Afonso Spinelli figurou entre as outras produções, sem condescendências ou ressalvas, indicada como a primeira companhia nacional a encenar a opereta. Lily Cardona,¹³ artista do circo e intérprete do papel-título, ficou em quinto lugar, à frente de outras seis intérpretes de produções internacionais na eleição da “melhor viúva”.

A adaptação de Benjamim, feita a partir da tradução portuguesa de Henrique de Carvalho, estreou em 18 de março de 1910 e contou com adaptação musical para a banda do circo feita pelo maestro Paulino Sacramento.

Foi feito um grande investimento na produção. Os figurinos foram confeccionados seguindo os modelos da versão original (a partir de imagens do jornal *Le The-*

¹² Paulino Sacramento foi compositor e arranjador de revistas, operetas e burletas. Colaborou com Arthur Azevedo, Bastos Tigre, Raul Pederneiras, João Foca e Catulo da Paixão Cearense.

¹³ Lily Cardona, esposa de Juan Cardona (excêntrico musical), era filha de Marcelino Teresa e Lizzie Stuart Teresa. Sua família veio da Espanha no começo do século passado. Sua irmã, Oni, era mãe de Walter Stuart e seu irmão, Oscar, pai de Oscarito (TORRES, 1998).

atré), que estreou em 1905, em Viena, e os cenários ficaram a cargo do importante cenógrafo teatral Ângelo Lazary.¹⁴

No programa da opereta constam “bailados com projeções elétricas”,¹⁵ além de considerações acerca do difícil trabalho de adaptação musical para os instrumentos da banda do circo e sobre os demais investimentos feitos para trazer ao público aquela “palpitante novidade”.

Benjamim de Oliveira e Affonso Spinelli demonstraram aí, mais uma vez, o arrojo e o senso de oportunidade dos circenses. E a cidade do Rio de Janeiro presenciou o fenômeno que caracterizou a estratégia de mercado das companhias de circo-teatro por todo o país: produzir espetáculos que atendiam ao desejo de um público ávido pelas novidades a que apenas uma parcela da população tinha acesso.

Consolidação

O que o Circo Spinelli fez, ao levar *A viúva alegre* para a periferia da capital nacional, foi o mesmo que inúmeras outras companhias, dos mais diversos portes, fizeram por todo o território nacional, ao levar peças teatrais originais e adaptações literárias (ou, anos depois, cinematográficas) ao interior do país.

O circo-teatro brasileiro passou, nessa fase e até atingir seu auge entre as décadas de 1930 e 1950, por um processo irreversível de desenvolvimento, apropriação de técnicas e criação de inovações, abrindo perspectivas para o aprimoramento de uma nova teatralidade, tanto em seus aspectos cênicos quanto dramaturgicos.

Ao longo daquele período, o circo-teatro brasileiro foi palco da persistência da dramaturgia circense e de seus desdobramentos para além da literatura dramática, vendo florescer o que lhe é inerentemente anterior, a dramaturgia do *ensaiador*.

O *ensaiador* é responsável por tudo, ao seu encargo estão os fatores mais importantes e determinantes do circo-teatro brasileiro, da seleção do repertório à distribuição dos papéis, passando pela liberdade de apropriação e interferência no texto teatral e culminando na concepção da encenação. Investimentos em equipamentos e até questões administrativas, como definição das rotas e estratégias de divulgação, dependem de critérios definidos pelo *ensaiador*.

A formação do ator circense, desde os primeiros papéis na infância até a preparação para os desafios de novas montagens, é um trabalho constante. O aprendizado passa pela aquisição de técnicas, pela compreensão dos gêneros, pela experimentação e definição dos papéis, com suas devidas construções vocais e corporais. Esse processo depende de método e o *ensaiador* faz de seu método uma assinatura.

Se a presença da dramaturgia textual como suporte da fala definiu o gênero artístico e impulsionou a difusão do circo-teatro em nosso país, principalmente pela democratização da forma de espetáculo e de sua extrema comunicabilidade com o público, essa presença foi escolha e ação de ensaiadores, os criadores, em todos os sentidos, da cena circense brasileira.

A comunicabilidade circense estabelece-se como fator imprescindível para sua evolução. Levar ao público aquilo que ele quer ver e, ao mesmo tempo, fazer com que o público queira ver o que o circo traz; tornar-se porta-voz desse público ao satirizar a realidade ou presenteá-lo com arroubos heróicos, suspiros românticos e demonstrações do mais sublime amor materno: eis a estratégia do circo-teatro no Brasil e, no mesmo passo, eis sua meta.

Essa comunicabilidade, inerente ao circo, desenvolve-se e aprimora-se ao longo de toda a sua trajetória e alimenta-se de sua permeabilidade artística e empresarial. Os espetáculos circenses, frutos dessa permeabilidade, incorporam tendências difundidas rapidamente e lançam mão de diferentes gêneros e formatos, em um movimento constante e, por vezes, cíclico, que reafirma constantemente que o “novo” é tradição no circo.

Referências

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CARREIRA, A. Circo e teatro: a construção da cena nacional argentina. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da ECA-USP*, São Paulo, nº 6, 2006.
- DUARTE, Regina H. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2006.
- MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da ECA-USP*, São Paulo, n. 6, 2006.

¹⁴ A equipe de criação da versão circense da *Viúva*, como as de outras produções do Circo Spinelli, demonstra não só o investimento na qualidade da encenação, mas o quanto Benjamim estava atento à cena contemporânea e ligado a seus criadores.

¹⁵ Projeção de imagens com equipamento de cinematógrafo.



PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Profa. Orientadora: Neyde Veneziano.

_____. *Antenor Pimenta – Circo e poesia: a vida do autor de “... E o céu uniu dois corações”*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. O que comunica fica: comunicação e sociabilidade circenses. In: COSTA, Cristina (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.

_____. *O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Fumarte, 1998.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar – Teatro de revista brasileiro*, Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.