

HISTÓRIAS DO AQUI E AGORA: CABARÉ E TEATRALIDADE CIRCENSE

Erminia Silva¹

RESUMO: Nos últimos dez anos, no Brasil, grupos de artistas circenses que não possuem ligação específica com os circos itinerantes ou de lona, em geral oriundos de escolas de circos, artistas circenses profissionalizados ou não, procedentes de diversas áreas das manifestações artísticas (teatro, dança, música, etc.), têm experimentado organizar espetáculos que são denominados de cabaré. A idéia que perpassa essas iniciativas é a de que as apresentações contenham uma diversidade de números artísticos, reunindo, além do próprio grupo ou escola, organizadores do evento, também convidados externos a eles. A partir de um curso de história do circo em uma escola de circo: Cefac – Centro de Formação Profissional em Artes Circenses, foi possível debater com os alunos em sala de aula sobre a história do conceito, dos espetáculos e das casas denominadas cabaré, relacionando-a com as artes circenses. Deste processo, produziu-se este texto descritivo e analítico no sentido de propor um olhar sobre o significado do que seja estudar e pesquisar a história do circo. Tal perspectiva tem como referência a idéia de que vivenciamos um período dessa história, somos herdeiros e protagonistas da mesma. Ou seja, pensar num curso de história não significa só o passado, mas o ir fazendo, aqui e agora.

Palavras-chave: circo; cabaré; café-concerto; music-hall; festival; espetáculo em benefício.

ABSTRACT: In Brazil, for the last ten years, circus artists who have no specific connection with itinerant or canvas circuses, who usually come from circus schools, either as professional circus artists or not, stemming from diverse areas of the arts (theater, dance, music, etc.), have organized shows known as cabaret. The concept within these initiatives is that presentations contain a diversity of numbers comprising not only the organizing groups or schools, but also a few external, visiting performers. By taking a Circus History course as a starting point at CEFAC, the Professional Circus Art Formation Center, it was possible to promote a classroom discussion on the history of such concept, shows and stages known as cabaret and its relation with circus as an art. The present paper stems from such process as a descriptive and analytical piece of work towards the proposal of an overview on the meaning of studying and researching the history of circus. Such view is referenced upon the idea that we have experienced a period of such history and that we are its heirs and protagonists. This implies that thinking in a history course does not mean the mere thinking of the past, but of the on going present, here and now.

Keywords: circus; cabaret; café-concert; music-hall; festival; benefit show.

¹ Doutora em História – UNICAMP. Pesquisadora e Coordenadora, junto com Marcelo Meniquelli, do portal www.circonteudo.com.br. Autora dos livros: *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007; e, junto com Luís Alberto de Abreu, *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

Introdução

No primeiro semestre de 2005, o grupo composto pelos professores/coordenadores do Cefac – Centro de Formação Profissional em Artes Circenses iniciou uma discussão sobre a organização de um espetáculo, produzido exclusivamente pelos alunos, com a intenção de torná-lo um dos instrumentos de avaliação do seu processo de formação.² Tal proposta partiu da observação do envolvimento dos alunos quando da realização de dois espetáculos organizados pelo Centro, denominados “cabaré”.

O primeiro ocorreu em agosto de 2004, no Galpão do Circo, onde se apresentaram grupos e

convidados especiais. As pessoas eram informadas de que, após o espetáculo, haveria uma festa, sendo que ambos – cabaré e festa – seriam beneficentes, ou seja, a arrecadação iria para o Cefac. Na festa teria: bebida, música e “as vitrolinhas pilotadas” pelo DJ Marcos “Trovão” Oliveira.

O segundo cabaré, em abril de 2005, não contaria mais com uma festa, apenas o espetáculo. Outra diferença em relação ao anterior era o fato de esse segundo ter sido produzido pelos alunos do Cefac, realizado pelos “amigos, alunos e professores do Galpão do Circo” e do próprio Centro. Essa produção foi denominada *Cabaré dos alunos*.

Após a realização deste cabaré, Marília Ciufe Bueno, profissional da Área de Orientação Pedagógica do Cefac, fez uma avaliação ampliada com os alunos sobre o curso. A análise que se seguiu permitiu um entendimento de que a elaboração/criação do cabaré havia sido um processo de motivação por parte dos alunos. Dessa forma, a direção da escola, junto com coordenadores, concretizou a proposta de incluir a produção de um espetáculo do tipo “cabaré” no currículo escolar. O mesmo seria realizado pelos alunos de todos os períodos, como uma forma e um exercício de experimentação do fazer circense em todos os seus momentos de aprendizagem, não só técnico ou artístico, mas, também, no âmbito da organização do espetáculo como um todo. Como já estava prevista a realização de espetáculos-cabaré no cronograma do Galpão e do Cefac, foi proposto que a coordenação dos mesmos ficaria sob a responsabilidade total dos alunos do Cefac.

A partir desses encaminhamentos, Alexandre Roit (coordenador/professor da Área de Manipulação e

Equilíbrio) tomou para si a tarefa de conversar com os alunos sobre a proposta, além de informar-lhes que, durante todo o processo de produção, uma avaliação de seus desempenhos seria feita desde o planejamento, passando pelo resultado artístico, até a prestação de contas. Posteriormente, ele foi convidado pelos alunos para ser o diretor.

Depois de todas essas decisões e conversas, deu-se início ao processo de ensino e orientação sobre o que significava a produção de um espetáculo. Uma das questões levantadas por Roit foi: qual era o objetivo do cabaré na visão deles, alunos? Quase que de modo consensual, todos entendiam como uma maneira de experimentar números e testar o que era aprendido nas aulas. Roit interveio propondo um outro olhar, o de que pudessem conceber o cabaré tendo a idéia do espetáculo como prioridade, acima das necessidades pessoais de apresentar um número individual ou mesmo do seu número coletivo.

Desde 2004, além de ter sido professora de História do Circo, também coordenei os cursos teóricos do Cefac. Na seqüência dessas questões que foram debatidas nas reuniões de coordenadores, com a finalidade de fazer parte das discussões e orientações sobre a produção e organização daqueles espetáculos, construí e agreguei uma nova proposta, a de desenvolver uma pesquisa e um curso, junto com os alunos, sobre a história do conceito, dos espetáculos e das casas denominadas cabaré, relacionando-a com as artes circenses.

Essa proposta veio ao encontro de um dos objetivos de por que ter um curso teórico de história em uma escola que pretende formar artistas circenses, que é o de que: ao se estudar e pesquisar a história do circo, ter sempre, como referência, que vivenciamos um período dessa história, somos herdeiros e protagonistas dela. Ou seja, pensar num curso de história não significa só o passado, mas o ir fazendo, aqui e agora; que nós estamos permanentemente dialogando com os saberes já produzidos e comprometidos com o que se está produzindo.

Nessa perspectiva, as perguntas que orientaram tanto a pesquisa quanto o programa da aula foram: Quais as histórias da produção dos espetáculos circenses e de cabaré? Quando e como elas se cruzaram? Esse modo de produzir, organizar e nomear um espetáculo circense como cabaré havia existido em algum período do processo de desenvolvimento histórico do circo? Se sim, como era feito dentro do contexto em que ocorreu? Quais as diferenças e semelhanças com o que se estava fazendo ali?

Como há uma visão de que o conteúdo do curso de história de circo deve ser produzido a partir do conjun-

² Construção coletiva da produção de espetáculos pelos alunos do Cefac. Professores: Alexandre Roit, Alex Marinho, Erminia Silva, Rodrigo Mateus. Orientadora pedagógica: Marília Ciufe Bueno. Alunos: André Schulle, Carlos Sugawara, Célia Borges, Kerson Formis e Marcella Vessichio.



to de saberes e ferramentas do professor junto com o dos alunos, perguntou-se aos mesmos: o que, para eles, significava a palavra cabaré?

Shows (vários), rendas, variedades, cinta-liga, sensualismo, maquiagem, canção, piano, francesa, drogas, lugarzinho/cortininha/pequenino, música ao vivo, caixa \$ – emprego, rua, alcazar, teatro, dançarinas, sexo, mulheres, performances, vermelho, apresentador, muitas pessoas, integração público/artista, rústico, espaço escuro, erótico, prostíbulo, jazz, orgasmos, bebida.

Depois de listadas as várias significações que de imediato vinham a suas mentes, quando perguntados sobre o que entendiam pela palavra cabaré, formulou-se outra pergunta: como lembravam o que sentiram ou pensaram quando ouviram pela primeira vez que um espetáculo circense do tipo cabaré iria ser apresentado?

Como algumas das concepções de cabaré que listaram incluíam as de este ser um espaço de prostituição, sensualidade e sexualidade, alguns disseram que, de fato, acharam muito estranho quando ouviram pela primeira vez sobre a existência de ou que iriam assistir a um espetáculo circense denominado cabaré. Um dos alunos chegou a mencionar o estranhamento que sua mãe teve quando soube que pessoas que faziam circo davam esse tipo de nome à apresentação.

Tendo entrado em contato com o meio circense, como alunos ou profissionais, começaram a achar normal essa designação e logo incorporaram também o conceito. Outra pergunta, então, foi colocada: sabiam algo sobre a história dos cabarés? O que se observou foi que não procuraram se aprofundar para além do que falaram sobre o que significava o termo, bem como não buscaram mais informações sobre a história do cabaré e quais eram as relações deste com a linguagem circense.

Uma das observações interessantes levantadas foi o fato de que, dentre os vários significados apontados do termo, uns diziam respeito a um gênero de espetáculo; outros a um tipo de casa ou de espaço nos quais se ofertavam apenas bebidas e música com prostituição; e outros, ainda, com tudo isso misturado com espetáculos artísticos em geral – números de músicas cantados, instrumentados e dançados, pequenas representações teatrais, etc.

É interessante listar todas as palavras, bem como algumas das discussões levantadas, pois o seu conjunto foi orientador do percurso a ser seguido, assumindo a perspectiva de que o curso tinha de tornar visível aos alunos a polissemia que o conceito encerrava. Iniciou-se, então, uma aula a partir de todos os conceitos levantados por eles, reforçando-se a importância de estudar e

entender toda aquela realização, não apenas no sentido técnico do fazer artístico.

Dois aspectos devem ser assinalados dentro dos objetivos de se dar um curso sobre a história do cabaré e sua relação com as artes circenses. O primeiro é que era importante que tivessem conhecimento de que faziam parte de um modo de produção circense quando organizassem e produzissem um espetáculo, ou seja, que eram ao mesmo tempo portadores de saberes acumulados e portadores de futuro. O segundo é que deveriam sempre se perguntar: em que os múltiplos sentidos que existiam e que existem para o termo cabaré dizem respeito ao momento histórico no qual nós – sujeitos implicados com as artes circenses – estamos inseridos? Além disso, também perguntar: o que significava ser aluno de uma escola de circo, o Cefac, no ano de 2005, produzindo um espetáculo circense chamado cabaré? E, por fim, qual a relação que a produção desse tipo de espetáculo tem com a história do circo, em particular no Brasil?

Contando e analisando as histórias

Nos últimos dez anos, no Brasil, grupos de artistas circenses que não possuem ligação específica com os circos itinerantes ou de lona, em geral oriundos de escolas de circos, artistas circenses profissionalizados ou não, procedentes de diversas áreas das manifestações artísticas (teatro, dança, música, etc.), têm experimentado organizar espetáculos que são denominados cabaré. A ideia que perpassa essas iniciativas é a de que contenham uma diversidade de números artísticos, reunindo, além do próprio grupo ou escola organizadores do evento, também convidados externos a eles. Na sua maioria, os números referem-se a atividades circenses de acrobacias (solo e aéreo), malabares, equilíbrios, palhaços e/ou cômicos, apresentações musicais (cantos e instrumentos), danças, pequenas representações teatrais, entre outros.

Foi feita uma pesquisa de como as palavras “cabaré” e “circo” apareciam em algumas fontes contemporâneas. Os resultados foram muitos, mas optou-se por descrever uma parte deles, particularmente nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Nesta última, será apresentada a produção da Central do Circo – uma associação formada naquela cidade, em 1999, por companhias e grupos artísticos, voltada para o treinamento e pesquisa em técnicas circenses –, pois alguns de seus componentes eram organizadores de espetáculos tipo cabaré e são, hoje, parte dos construtores do Cefac. No seu site, a Central fez constar o que entendia por um espetáculo de cabaré:



A idéia do Cabaré da Central do Circo nasceu com o intuito de exibir tudo o que estava sendo experimentado, criado e desenvolvido pelos grupos da Central do Circo. E por apresentar tantos números diferentes é que este espetáculo se tornou um Cabaré, um espetáculo de variedades, de revista.

O objetivo é difundir a linguagem do Circo Contemporâneo, oferecendo uma nova alternativa de diversão, reunindo números de alguns dos principais grupos de circo da cidade de São Paulo.

O Cabaré é uma oportunidade para o encontro do não convencional, utilizando o teatro e o circo como elos entre diversas linguagens. Seja com humor, drama, beleza ou virtuosismo. Sem dúvida, um dos principais trunfos deste espetáculo é que ele é um gênero atemporal. Seja pelo seu formato seja pela sua linguagem.³

Em outubro de 2000, a mesma Central anunciava já o seu III Cabaré, chamando atenção para a participação de vários grupos de “circo-teatro-dança”, comemorando a conquista de reunir, segundo seus dizeres, o que de novo havia no cenário do “circo contemporâneo”; a propaganda informava que a lista de amigos era extensa: Abacirco, Circo Mínimo, Eugenioslândia, Eureka, Fractons, Nau de Ícaros, Puls Teatro Coreográfico, entre outros.

Naquele mesmo ano, mas na cidade do Rio de Janeiro, era anunciado que, na Fundação Progresso,⁴ iria ser realizado o Evento Cabaré Circo Show. Ao lado do Circo Voador, uma antiga e desativada fundição de fogões e cofres estava sendo demolida. Em março de 1999, o então presidente eleito da ONG Fundação de Arte e Progresso, Perfeito Fortuna, teve como sua primeira iniciativa chamar grupos artísticos diversos – Intrépida Trupe, Teatro de Anônimo, Armazém Cia. de Teatro, Centro Interativo de Circo, etc. – para ocupar a fundição e desenvolver suas propostas. Esses grupos eram compostos por artistas formados pela Escola Nacional de Circo/Funarte Rio de Janeiro, que por ela passaram ou tiveram formação autônoma. De qualquer forma, na sua maioria, tinham contato estreito com as artes circenses.

O objetivo do Evento Cabaré foi arrecadar dinheiro para a campanha de reconstrução da Casa do Teatro de Anônimo,⁵ tendo em vista o fato de que havia sido

destruída por um incêndio. Na filipeta de propaganda constavam todos os grupos e pessoas que fariam parte do “espetáculo beneficente”: Teatro de Anônimo, Cia. do Público, Cordão do Boitató, Teatro Diadokai, Cia. Aérea de Dança, Cortejo Brincante Abayomi, Valéria Mona, Celso Pereira, Juliana Jardim e Eber Ignácio, ou seja, no espetáculo haveria números de diversas naturezas: circenses, musicais, danças, teatrais, cômicos, bem como profissionais convidados que trabalhavam nas áreas de direção artística, fotografia, cenário, etc.

Em 2001, na programação do I Festival Mundial do Circo,⁶ realizado na cidade de Belo Horizonte, informava-se que no dia seguinte à abertura do evento e no dia de seu encerramento, a partir das 22h, teria início o Cabaré Circense. Anunciava, ainda, que o primeiro espetáculo seria montado com artistas convidados, uma mistura dos vários que estavam presentes no festival; e que o último seria organizado e apresentado pela Spasso Escola Popular de Circo e Grupo Trampulim. Mesmo que mantivesse quase que a mesma estrutura de números apresentados nos outros cabarés da Central e do Anônimo, o modo de organização diferenciava-se dos demais, pois se tratava de uma festa, no decorrer da qual os artistas iriam se apresentando em horários diferenciados, não numa seqüência imediata uns aos outros, mas distribuídos em diversos pontos onde a festa se realizava: na recepção do público, em um trapézio armado no meio dos que estavam dançando, ou seja, não havia um espaço específico, como um palco/picadeiro. Uma diferença significativa entre os cabarés do festival e esses outros mencionados é que na festa eram servidas bebidas (alcoólicas ou não), comidas, além da ambientação com música ao vivo e eletrônica.

Em uma entrevista com Rogério Sette Câmara, dono da Spasso Escola Popular de Circo,⁷ sobre como surgiu a idéia de montar um espetáculo com esse formato de organização, chamado de cabaré, ele nos disse que já tinham informações sobre casas noturnas européias que apresentavam espetáculos de variedades, com diversos números circenses.

de pesquisa cultural e artística. No campo de educação para o desenvolvimento, volta-se para ações sociais e formação de jovens, com suas oficinas de circo, teatro, comicidade popular e produção. Hoje o grupo ocupa dois espaços na Fundação Progresso, o escritório de produção no quarto andar e o Espaço Teatro de Anônimo, galpão que abriga todas as atividades do grupo: oficinas, espetáculos, seminários, eventos e intercâmbios. Este espaço foi reformado com patrocínio da Brasil Telecom e se transformou em um teatro-cabaré com capacidade para 150 pessoas e pronto para abrigar não somente todo o repertório de oficinas e espetáculos do grupo, como de outros grupos interessados em estabelecer parceria com o Teatro de Anônimo.

⁶ Pesquisa: <http://www.festivalmundialdecirco.com.br/>.

⁷ Ver histórico da escola em <http://circospasso.wordpress.com/historico/>, pesquisa realizada em 5/4/2010.

³ As companhias artísticas que faziam parte da Central eram: Circo Mínimo, La Mínima e Linhas Aéreas; os grupos eram: Circodélico, Circo Amarello, Circo Zé Brazil, Oz Academia, além de profissionais associados que utilizavam o espaço para treinamentos e ensaios.

⁴ Para conhecimento do histórico da Fundação Progresso, ver: <http://www.fundicaoprogresso.com.br/index.php?page=Internas.MemoriaFundicao>, pesquisa realizada em 5/4/2010.

⁵ Grupo teatral carioca, formado desde 1986, que desenvolve um trabalho



Em maio de 2004, por iniciativa dos grupos constituintes da Central do Circo, foi realizado um cabaré, cuja renda reverteu-se em benefício de Fernando Sampaio, que, junto com Domingos Montagner, formam o grupo La Mínima. Tal ação se deveu ao fato dele apresentar um problema de saúde que o impediu de trabalhar por algum tempo. Participaram os artistas da Central do Circo, os Fractons, Matheus Bonasa e Dani Wolf, Albert (Espanha) e Nanou (França), Os Parlapiões, entre outros.

No levantamento realizado sobre as ofertas de espetáculos denominados cabaré, foram localizados, também, alguns que não tinham, necessariamente, relação com grupos ou escolas de circos. Foi o caso, por exemplo, de uma casa noturna paulistana – *clubaret* – que anunciava “um conceito inédito que mistura as atrações de um club com a estrutura e o conforto de um cabaré”.⁸ A casa oferecia diversos ambientes com sons modernos e ecléticos, “do rock ao electro, do house ao hip hop”, enquanto que, pelo lado do cabaré, apontava o “conforto dos camarotes, no pequeno palco e nas bandas e atrações da casa, que criam certo clima burlesco e decadente. De forma sutil, a decoração traz elementos da estética sadomasoquista, como ferro, borracha, vinil, velas e veludo”. Para além das músicas, a casa oferecia o que havia “de novo em artes cênicas, plásticas, dança, teatro, com dançarinas, cômicos, mágicos, atrações bizarras, além de pocket shows, leituras de textos, poesia, que fazem parte dos projetos especiais da casa”. Nesse caso, havia uma tentativa de fornecer todas as ofertas conhecidas do que representaria uma casa tipo cabaré, autodenominando-se como uma iniciativa de “vanguarda e inédita”.

Um dos tipos de lugares abordados na lista acima, mas cujo estudo não foi aprofundado nesse levantamento, diz respeito àqueles que se destinam, exclusivamente, à prostituição. É importante mencioná-los, uma vez que se trata de uma das abordagens de referência ao termo cabaré. São recintos que levam diversas denominações – como bordéis, prostíbulos, puteiros, randevus, pocilgas –, mas aos quais uma parte considerável da população brasileira se refere simplesmente como cabarés. Na região Nordeste do Brasil, é comum toldos serem armados, como circos itinerantes, mas seus espetáculos se resumem a exibições de mulheres realizando strip-tease, por exemplo, sendo denominados cabarés.

⁸ Cheguei até a informação desta casa através de pesquisa pela internet. Por esse motivo não será mencionado o nome, nem seu endereço eletrônico, pois se trata de uma casa comercial, não havendo interesse, para o presente texto, esse tipo de divulgação. Entretanto, possuo todas as referências da fonte e estarão à disposição para quem possa se interessar.

Essa pesquisa, que não pretendeu ser exaustiva, teve como objetivo mostrar algumas das diversas formas como o termo cabaré tem sido usado, nos seus diferentes modos de se constituir enquanto espetáculo (gênero), espaço e motivos. Entre as muitas questões que foram observadas, uma em particular é importante que seja assinalada e que será objeto dos textos, debates e diálogos que se seguirão: não havia ou há, por parte dos organizadores dos cabarés circenses, conhecimento sobre a história do circo em geral, e da brasileira em particular, tampouco de sua relação com as distintas formas de organização de um espetáculo denominado cabaré. Nos outros casos, como o *clubaret*, não foi feito contato direto com os produtores, entretanto, o que se vê é uma proposta de um espetáculo eclético, sempre acompanhado por autoconsiderações sobre as iniciativas serem vanguardistas, inovadoras ou mesmo nunca realizadas, inclusive como estratégias de mercado.

Após essa descrição dos resultados da pesquisa, na dinâmica com os alunos, voltou-se à lista inicial dos diversos significados do termo, observando-se que muitas das menções feitas por eles estavam contempladas nas propagandas dos eventos mencionados.

Procurou-se, então, analisar o que significava cabaré, tendo em vista que ele pressupõe uma multiplicidade e uma diversidade de ações. Uma das primeiras sugestões dos alunos foi a de consultar um dicionário e ver o que se definia no verbete.

Datação

1936 Fon-Fon XXX n° 8 p.62

Aceções

■ substantivo masculino

Estabelecimento comercial onde ger. são apresentados números de música, dança e variedades e onde os clientes podem beber, dançar e consumir refeições
Etimologia

fr. cabaret (sXIII) 'loja modesta de bebidas, onde se pode, às vezes, comprar refeições'; f.hist. 1936 cabaret, 1938 cabaré

Originado dos cafés-concerto, tornou-se uma forma mais “politizada” destes, onde canções e esquetes teatrais são mais críticos, apesar de manter o riso e o entretenimento como essência. (HOUAISS, 2001)

O conteúdo do verbete auxiliou ou contemplou, em parte, as diversas formas de significações demonstradas até aqui. Entretanto, como todo verbete, as informações criam outras dúvidas, como, por exemplo, quando se refere a um estabelecimento comercial, onde beber e comer são a tônica. Isso nos remete ao *clubaret* paulistano. Mas e os cabarés circenses, em particular os produzidos por escolas de circo, como o Cefac, seriam

casas comercializando bebidas e comidas, ofertando espetáculo eclético?

Além disso, o verbete trouxe conceitos mais ou menos novos para alguns, até mesmo desconhecidos para outros, como quando diz: “Originado dos cafés-concerto, tornou-se uma forma mais ‘politizada’ destes”. Em primeiro lugar, o que significa café-concerto? Por essa explicação, pode-se entender que cabaré foi um lugar ou um gênero artístico? Qualquer que seja a resposta – lugar ou gênero, ou ambos ao mesmo tempo –, o que significa ter sido uma forma politizada?

Uma outra pergunta tornou-se, também, muito importante a partir desse verbete: e a arte circense, qual a sua relação com casas/estabelecimentos comerciais ou gênero cabaré? Existe alguma? O verbete dá alguma pista sobre circo e cabaré?

Ficou claro que a pesquisa do verbete de um dicionário poderia auxiliar momentaneamente, entretanto, todas as informações históricas que tratam do tema e suas relações com as artes em geral, e as circenses em particular, necessitam ser investigadas e estudadas. A partir deste ponto, iniciou-se uma aula mais expositiva sobre as pesquisas históricas pela autora deste texto, quando do seu mestrado e doutorado, bem como para esse curso.

O espetáculo cabaré e a história do circo

A partir de meados do século XIX, as críticas literária, jornalística e dramaturgica, com intenção de diferenciar o que consideravam “teatro sério”, criaram a expressão teatro alegre ou ligeiro (ou gênero ligeiro) para denominar tudo o que era produzido pelo teatro, mas que, para eles, estava fora dos padrões que entendiam como “cultos”.

Como muitos utilizaram e utilizam esses conceitos de “teatro sério” *versus* “teatro alegre ou ligeiro”, em sociedades diversas e durante um longo período de tempo, é necessário que – se quisermos nos aprofundar sobre eles e as produções que assim eram definidas – realizemos pesquisas localizando e entendendo quem, onde, quando e como tais concepções foram construídas. Não se pode achar que um conceito é sempre o mesmo durante cem anos.

Entretanto, para efeito desse texto, que não se pretende exaustivo sobre o tema, pode-se dizer que esses conceitos se referiam aos espetáculos, segundo suas opiniões, como formas teatrais simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos ou educativos mais elevados. Em geral, misturavam representação teatral, música, expressões corporais diversas, como danças, acrobacias, etc. O espetácu-

lo circense, mesmo que tenha desenvolvido toda uma teatralidade própria, com representações desde a pantomima até o teatro propriamente dito, no sentido de texto e fala, não foi exatamente definido como “teatro leve ou ligeiro”, pois, para a maior parte dos críticos, os circenses nunca fizeram teatro que merecesse ao menos essa crítica. Contudo, os autores, atores e empresários culturais que resolvessem incorporar temas, artistas, formas de produção dos espetáculos, entre outros, que trouxessem alguma referência a circo, aí sim, eram considerados “ligeiros ou alegres”.

Além do gênero da representação e do texto, essa definição tinha a ver, também, com o tipo de público que freqüentava ou assistia aos espetáculos. No entender daqueles críticos, eram gêneros do teatro popular que surgiram paralelamente ao desenvolvimento acelerado das grandes capitais européias, como Londres e Paris, e que pretendiam, principalmente, divertir o espectador em teatros, onde o público era formado por uma mistura de grupos sociais: burgueses, operários, comerciantes, camponeses, desocupados, mendigos; no caso do Brasil, por exemplo, até por escravos. Gente que se trasladava para as cidades, dando origem a uma sociedade em transformação, ávida por novas formas de expressão e de lazer.

Entretanto, por mais que aqueles letrados e intelectuais tentassem dizer que a partir de um determinado público, que freqüentava esse ou aquele tipo de teatro, ou que assistisse a esse ou aquele espetáculo, era possível definir o gênero artístico como sério ou alegre, na prática, essa foi uma empreitada muito difícil. Pois era muito comum que os letrados, intelectuais e os aristocratas, além de compor parte do próprio público que assistia aos espetáculos, também alguns deles tornaram-se produtores e organizadores dos mesmos, ligeiros ou alegres.

Em geral, os gêneros teatrais que levavam essa denominação eram: revista ou revista do ano, mágicas, vaudevilles, burletas, canções, café-concerto, cabaré, teatro de variedades e operetas, entre outros. Existem inúmeras definições do que seja cada um. Pretende-se descrevê-las brevemente, mas, antes, é preciso que sejam reforçadas duas questões.

A primeira delas é que, no dia-a-dia dos homens e mulheres artistas que trabalharam naquele período, não havia, necessariamente, uma divisão rígida dos modos de agir ou representar um ou outro. Isso quer dizer que um grupo que representasse mágica podia desenvolver outro gênero ao mesmo tempo.

A segunda é que alguns autores ou historiadores da cultura, ao definirem o gênero, o fazem vinculando-o ao lugar e ao público. Entretanto, acredita-se que este



tipo de explicação perde totalmente a multiplicidade e a diversidade das experiências vivenciadas tanto pelos artistas quanto pelo público. Ou seja, não há como afirmar que um “aristocrata” de dentro dos muros monárquicos, a partir do século XVIII, não estivesse, também, nas ruas assistindo a espetáculos dos herdeiros da comédia *dell'arte*, das exposições em feiras, festejos, comemorações e eventos nos espaços públicos.

Apesar dos problemas que a mistura de artistas e gêneros provocava na época entre intelectuais e letrados, era sucesso total de público. E se dava tanto nos palcos pensados para serem usados por artistas de “gabarito” e para públicos “civilizados” quanto nos palcos nos quais as apresentações não eram consideradas tão “honestas”, como o caso do café-concerto Alcazar Lírico, inaugurado no final da década de 1850 pelo empresário francês Monsieur Arnaud, em cujos espetáculos o público, na sua maioria homens, encontrava desde “números de orquestras, representações de paródias, bailados, operetas e números de cantos, até pequenas representações de ginástica, interpretados por um belo elenco de atrizes francesas”, a um preço único de 1\$000 réis, “com direito a fumar e beber cerveja durante as representações”. (SOUZA, 2002, p. 112)

Não é de estranhar que vários dos artistas identificados por uma parte da bibliografia apenas como atores e autores teatrais acabavam por realizar uma multiplicidade de atuações nos palcos de então, como foi o caso, entre muitos do período, de Francisco Correa Vasques, que teria sido “um destes atores que conheceu intimamente a arte de comunicar-se com o público”. Iniciando a carreira na companhia de João Caetano, apesar de não haver referência direta sobre sua participação em companhias circenses, a descrição de suas atividades artísticas, assim como de Teles e outros, acaba por confirmar que havia um convívio e intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros. Como analisa Silvia Cristina Martins de Souza, Vasques teria herdado uma dupla tradição dos seus tempos do Teles, “a de representar para um público heterogêneo, e a de estar preparado para atuar em diferentes gêneros”, pois fazia “desde peças de Martins Pena até cantorias, mágicas, imitações, números de ginástica, dançados e teatrinho de bonecos”.

A presença (ou influência?) circense nas suas atividades não pressupunha só saber fazer exercícios acrobáticos, engolir espadas ou comer fogo (o que já não era pouco), mas também a forma de combinar e unir tudo isto em espetáculos capazes de atender a “plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras”. (SOUZA, 2002, p. 234-242) Os circenses, no seu nomadismo, ocupavam, então, diversos espaços, desde praças até variados palcos teatrais, e o

público que os assistia era a demonstração da heterogeneidade de todos aqueles espaços: teatros de todos os gêneros, tipos de festas religiosas ou não, folclóricas, entre muitas outras.

As pessoas que freqüentavam esses espaços pertenciam a grupos heterogêneos e complexos. Há muitos exemplos na história das representações teatrais em que, num mesmo espetáculo ou numa mesma peça, é possível identificar dois ou três desses gêneros misturados, representados na rua, em tabladros, palcos teatrais considerados tradicionais, clássicos ou sérios – como os palcos do tipo italiano –, e em palcos/picadeiros circenses, mesmo que a “história oficial” do teatro não leve isso em consideração.

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas dos circos era compatível com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense se constituía como uma produção que encarnava a própria idéia dos espetáculos de variedades, de cabaré, music-hall e, como diziam os circenses em suas propagandas: etc., etc. e etc.

Abaixo, apresento algumas das muitas definições dos gêneros mencionados, mas antes de tudo é preciso ter claro que é uma tentativa “didática” de apresentá-las, pois, dependendo do período histórico, do lugar de quem define, os significados adquirem sentidos diferenciados (SILVA, 2007, p. 103-104; MENCARELLI, 1999, p. 33 e 123-124; VENEZIANO, 1996):

Teatro de revista – mesmo considerando as várias formas desenvolvidas em diversas épocas e países, pode ser definido como uma sucessão de quadros bem distintos, a atualidade, a espetacularidade, o tom cômico satírico, a tendência a ter um fio condutor e o ritmo veloz.

Mágica – representação teatral que se dava em vários espaços, como na rua, nos tabladros de feiras, nos palcos teatrais, nos palcos/picadeiros circenses, ou onde mais os artistas produzissem suas apresentações. Seus recursos fundamentais eram os efeitos, a colocação do maravilhoso em cena, tendo grande importância a cenografia empregada mais do que a própria história contada. A teatralidade circense explorou abundantemente esta variedade (não só nas pantomimas, como em outras representações teatrais), durante todo o final do século XIX e início do XX. Seguindo ainda em parte a herança européia, dava ênfase para os temas heróicos, grandes batalhas e combates entre tropas e quadrilhas de bandidos.

Vaudeville – comédia entremeadada de canções, de enredo simples, dividido em cenas, diálogos intercalados por canções, tipos populares inspirados na vida cotidiana, tom picante e espontâneo. A combinação de texto,

mímica e música apresentava um enredo brejeiro com uma seqüência de equívocos e situações imprevistas.

Burleta – um dos gêneros preferidos dos autores nacionais no início do século XX, trabalhava com uma situação de burla, ludíbrio ou fraude preconcebida, ou seja, com um verdadeiro “conto do vigário”. Seu enredo é brejeiro, desenvolvendo-se numa linha de situações imprevistas, até a solução da situação em final feliz e moralístico. Seu andamento é rápido e as falas entremeadas por pequenas canções.

Opereta – diminutivo de ópera, em italiano; designa gênero teatral musicado surgido no século XIX e que se constitui por pequena obra lírica com um ato e poucos atores. Criada pelo músico alemão Offenbach (1819-1880), teve vários seguidores importantes. Foi a primeira forma de teatro ligeiro a chegar ao Brasil; as demais só viriam na segunda metade do século XIX. Chega ao Rio de Janeiro em 1846 e seu sucesso é estrondoso.

Music-hall – herdeiro direto dos espetáculos das feiras e ruas dos saltimbancos, com números circenses em quadros dramáticos, piegas, comoventes, combinados a números de música e dança, acrobacias e apoteoses cívicas ou mitológicas, tendo um enredo composto por diversos elementos espetaculares tomados de empréstimo ao circo, às exposições de feira, ao teatro mambembe, à pantomima, à fantasia, e mesmo ao bailado operístico.

Com relação a café-concerto ou café-cantante e cabaré, estes serão tratados mais detalhadamente. Neyde Veneziano, uma das autoras pesquisadas, é categórica na sua definição sobre esses conceitos. Na tentativa de ressaltar que ambos não podem ser confundidos com o gênero teatro de revista, ela afirma que cabaré “é sinônimo de consumo de bebidas desde o final da idade média, e seu sentido atual vem do século XIX. Entre os franceses, foi sempre chamado de café-concerto”. Tanto o cabaré quanto o café-concerto, para a autora, eram lugares de distrações popularizadas proporcionadas aos consumidores de bebidas. Esse café-concerto teve sua modesta origem em diversos lugares, nos quais alguns cantores e comédicos começaram a se apresentar pontualmente para admiração de um pequeno público. “Em seu início, fora chamado de café-cantante, para depois passar a usar o nome que certamente deve ter causado horror aos membros dos conservatórios musicais: café-concerto”. (VENEZIANO, 1996, p. 24-25).

Eram ambientes onde o público bebia e conversava, em meio a cantores, atores cômicos e canções que falavam dos acontecimentos cotidianos e das últimas novidades. Apesar de a idéia remontar ao século XVIII, é apenas no século XIX que ela se estabelece na França. (VENEZIANO, 1996) Esse gênero de espetáculo, que

era exclusivo a um local apropriado que levava o mesmo nome, acabou por mesclar-se a outros e, no final do século XIX, os estabelecimentos de café-concerto já sediavam operetas e outros tipos de divertimentos.

Os ingleses batizaram-no *music-hall*, sala de música, banindo do seu nome o café, como também o baniram, em todos os outros países, ao suprimirem o bar do café-concerto. O título, no qual bebida e música se misturavam, dava uma idéia de teatro relativo e então ele passou a se chamar, apropriadamente, teatro de variedades. Todos os números do café-concerto, do *music-hall* e do teatro de variedades são considerados atrações.

Há um certo senso comum de definir cabaré como um espetáculo que inclui canções e cenas cômicas, apresentado por um mestre-de-cerimônias, que se desenvolve, geralmente, em um local de dimensões reduzidas, como um clube ou um café, no qual durante a representação se janta ou se bebem bebidas alcoólicas. Ao realizar-se em um local reduzido, permitia-se um contato muito íntimo entre o público e o cantante ou cômico, com o que, nesse gênero, fazia-se um tipo de sátira mais corrosiva e uma atuação mais atrevida, além de ter sido conhecido como um lugar para apresentar forte crítica política e social. Por isso era freqüente que grupos de teatro independentes ou os movimentos sociais e artísticos mais comprometidos usassem a fórmula do cabaré. A palavra “cabaré” provém do termo francês *cabaret* – taberna. Em sua definição mais atual, abarca uma variedade de estilos que vão desde a sátira política ao espetáculo ligeiro.

É interessante observar que essas descrições se assemelham muito aos espetáculos que os circenses irão produzir a partir do final do século XVIII e durante todo o século XIX. Não só com relação ao tipo de espetáculo, temáticas e artistas, como também quanto à questão arquitetônica. Para alguns autores, na definição do que seriam os antecedentes artísticos do cabaré, entre muitos, estariam os bufões da corte, os atores ambulantes, os músicos e os artistas de taberna, composição essa que também encontramos na maioria dos grupos teatrais diversos: italianos, elisabetanos, arenas, feiras, praças, assim como nas “origens” do circo. Não é por acaso que as ditas “origens” desses vários artistas, que ocupavam o que estivesse disponível para se apresentarem, confundem-se, é porque eles de fato se cruzavam e intercambiavam saberes, práticas e espaços.

Alguns autores, como Eufrasio Lucena Muñoz – *Artes cênicas – formas teatrais*,⁹ analisam que a mistura de canções, variedades e números de humor, que se asso-

⁹ Encontrado no site: <http://escena.ya.com/eufrasio/art.htm>



cia com sua forma atual, desenvolveu-se na Europa no final do século XIX, de onde se adotaram estilos diferentes em países como França, Alemanha e Rússia. Segundo Muñoz, o termo cabaret artístico, em Paris, denominou as representações e exposições que organizavam pintores e poetas jovens em clubes e cafés que utilizavam como salas para mostrar sua obra. Um dos mais conhecidos era o Chat Noir, fundado em 1881, em Montmartre, pelo pintor Rudolph Salis. Com 60 assentos, tipificava um estilo de representação original e íntima e nele começaram a surgir novas estrelas especializadas nesse tipo de representações. Era o cabaré mais representativo onde a boêmia se reunia; um lugar que tinha noites literárias e que publicava seu próprio jornal. Qualquer um podia entrar e os jovens artistas podiam discutir, rir e beber sem se preocupar em impressionar ou ofender alguém. Na virada do século, cafés como o Chat Noir brotavam em cada quadra de Paris. Não foi coincidência que o movimento dadaísta, com seu trabalho parcialmente humorístico, tenha sido gerado nesse mundo altamente espiritualizado.

Para Eufrazio Lucena Muñoz, em 1891 houve o registro do encontro de Claude Debussy com Erik Satie no cabaré Chat Noir. Os primeiros círculos poéticos, *Club des Hydropathes* e o *Chat Noir*, transformaram-se em salas de espetáculos populares onde surgem as canções de Aristide Bruant, os poemas eternos de poetas eternos, os desenhos de Caran d'Ache e de André Gill, este último tendo realizado um cartaz para o então chamado Cabaret des Assassins. De 1908 a 1914, escritores e artistas debutantes freqüentavam o cabaré. Entre eles, Francis Carco e Picasso. O conhecido e elegante Moulin de la Galette, famoso por seus bailes populares, muito em voga no final do século XIX, inspirou Renoir, Van Gogh, Willette e muitos outros pintores.

O Chat Noir teve muitos imitadores, tanto na França como em outros países. Na Rússia, o Chauve-Souris (o morcego), de Nikita Balieff, oferecia um tipo de cabaré que incorporava canções populares e baladas junto com peças teatrais breves, mimo e variedades.

O cabaré de Balieff, fundado em 1908, fez muitas giras e foi aclamado em Paris e Londres. Em Moscou estava estritamente associado aos teatros, como o Teatro de Arte de Moscou. Frequentemente havia um em uma sala pequena na parte de cima de um teatro, de onde se satirizava a obra que seria representada na parte de baixo, e foram centros de experimentação de grupos artísticos. Por exemplo, o cabaré futurista El Perro Callejero funcionou de 1913 até 1915, e El Reposo de los Cómicos, de Meyerhold, de 1916 até 1919. Esta relação entre o cabaré e a chamada “atividade artística de vanguarda” foi geral na Europa. Em Zurique, por exemplo, o movi-

mento Dadá surgiu das representações de Tristan Tzara e seus amigos surrealistas no Cabaré Voltaire.

A idéia popularizada do cabaré alemão se acha influenciada pela versão do escritor inglês Christopher Isherwood em *Adeus a Berlim* (1939). Seu relato sobre uma jovem inglesa, Sally Bowles, que atua em um sórdido clube noturno, com a ascensão do nazismo como pano de fundo, transformou-se em uma obra de teatro e a versão musical no cinema, de 1972, com Liza Minnelli no papel de Sally Bowles. Na realidade, o cabaré alemão das primeiras décadas do século XX foi a plataforma para grande quantidade de escritores, artistas e atores que teriam uma profunda influência na cultura daquele século. Na I Guerra Mundial, em Berlim, o cabaré adquiriu um forte tom político com a contribuição de escritores, tais como o jovem Bertolt Brecht, com canções, poemas e peças teatrais breves de tipo satírico. Em 1935, o cabaré foi proibido pelos nazistas em resposta à popularidade subversiva alcançada pelos espetáculos, como as *Catacumbas* antinazistas, produção de Werner Finck, em 1929.

Até a década de 1960, o cabaré, na Inglaterra, adotou um estilo menos duro que seu equivalente na Europa continental. Em Londres, locais como Green Room do Café Royal apresentavam espetáculos sofisticados para um público rico, enquanto nos clubes do Soho o cabaré estava associado a aspectos mais sórdidos de espetáculos eróticos. Em princípios da década de 1960, apareceu um novo espetáculo satírico com a abertura do Establishment Club, de Peter Cook, que burlava os aspectos mais tradicionais da sociedade inglesa.

Na década de 1980, começou a surgir uma nova forma de cabaré. Uma nova geração de comediantes alternativos começou a difundir sua obra frente a um público reduzido, mas participante. Na década de 1990, o cabaré serviu de plataforma a grupos de artistas jovens cujo trabalho (a meio caminho entre o cabaré e a revista) envolveu uma participação entusiasta do público.

Nos parágrafos anteriores há descrições de diversas formas de constituir um espetáculo de cabaré, com variedade de tipos e gêneros artísticos. O circo brasileiro constituiu-se como espaço privilegiado de produção e divulgação desses gêneros de espetáculos, com um leque muito ampliado de artistas de todas as frentes. Em meu livro sobre o circo-teatro e a teatralidade circense no Brasil, durante todo o século XIX até o início do XX, mostro como a maioria dos artistas presentes em todas as produções culturais artísticas do período passou pelos palcos/picadeiros circenses. (SILVA, 2007) Quem conhece minimamente a história da música brasileira, das tias Ciata, dos cenógrafos, iluministas, dos poetas, dos músicos, dos atores e autores de todos os gêneros

artísticos, saberá reconhecer que, primeiro, a maioria trabalhava nos palcos/picadeiros circenses ao mesmo tempo em que freqüentava cabarés artísticos e políticos, particularmente da cidade do Rio de Janeiro; e, segundo, nosso arsenal de artistas não perde em qualidade para a maioria dos artistas europeus e russos citados acima.

A idéia que está presente em um espetáculo de cabaré durante aquele século também esteve presente nos espetáculos de benefício ou festivais teatrais e circenses, assim como está presente nos atuais apresentados por grupos circenses que não nasceram nos circos de lonas, escolas de circo ou oriundos delas.

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas dos circenses e do teatro era

compatível com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense, em si, constituía-se como uma produção que encarnava a própria idéia dos espetáculos de variedades. Quando observamos as diversas propagandas apresentadas na primeira parte, os espetáculos de benefícios ou festivais, e comparamos com a estrutura e/ou produção de um espetáculo cabaré, temos a similaridade de propostas de um conjunto de apresentações artísticas: teatral, dança, música cantada e tocada, números acrobáticos de solo ou aéreos, mágica, declamação de poesia, cenas cômicas, entre outras. Estava e está presente a idéia de que o espetáculo contenha as principais representações das linguagens artísticas – teatro, literatura, música, dança, circo.

Os espetáculos de “benefícios” ou “festivais” circenses no século XIX e início do XX e os atuais cabarés

O “benefício” ou “festival a favor” eram espetáculos cuja renda destinava-se a artistas escolhidos pelos donos das próprias companhias circenses ou teatrais, entidades beneficentes, militares, civis, entre outras. Como já se afirmou, o modo de produção destes espetáculos era herdeiro dos já denominados espetáculos de cabarés, assim como do *music-ball*, café-concerto, etc., ou seja, era a reunião da maior diversidade artística contemporânea possível e disponível. Quando os teatros e circos anunciavam a produção de um espetáculo em benefício ou festival a favor, esperava-se encontrar mistura, variedade.

Eram práticas comuns realizadas pelos teatros e circos, que usavam deste recurso como uma das formas de aumentar a renda da bilheteria, sendo revertida tanto para o proprietário como para o beneficiado. De qualquer forma, a população que conhecia esse método em geral comparecia aos espetáculos para contribuir. Além disso, era um momento de medida do quanto o circo ou teatro tinha agradado, ou quanto o artista beneficiado era reconhecido. É claro que os empresários sempre escolhiam aqueles artistas, adultos ou crianças, que tinham maior prestígio ou sucesso junto ao público. Alguns dos cartazes publicitários circenses nos dão a idéia da importância de um espetáculo em benefício:

Jornal do Commercio (RJ)

Circo Olímpico

Em Niteroi

Quarta-feira, 22 de setembro de 1847 às 7 ½ horas da noite

Benefício do jovem Thomaz

O beneficiado, certo da filantropia do respeitável público desta cidade, que atendendo à sua pouca idade, aos seus trabalhos e ao divertimento que escolhem para apresentar em seu benefício, espera merecer a coadjuvação do mesmo, concorrendo a este seu primeiro benefício, do que ficará eternamente grato.

1. Entrada brilhante de cinco senhoras e cinco homens
2. Saltos no chão, nos quais o beneficiado mostrará a sua grande habilidade
3. O Sr. Romão fará sobre o seu cavalo a arriscada queda quitadora.
4. Tranca espanhola executada com a planta dos pés, pelo Sr. Cruz.
5. O Sr. João Nobre, sobre o seu ligeiro cavalo, dará uma cena intitulado O caipira perdido
6. A Sra. D. Suzana aparecerá em seu cavalo Beija-Flor e dará uma linda cena.
7. Pirâmides do Egito executadas pelo Sr. Alexandre, nas quais mostrará o beneficiado em lindas posições.
8. Os três Hércules mostrando várias posições acadêmicas.
9. Uma apreciável cena a cavalo pelo Sr. Archer e o beneficiado.
10. Terminará o divertimento com uma pantomima intitulada: O Arlequim Enamorado



O diretor da companhia, grato ao respeitável público desta cidade, de quem tem recebido generoso acolhimento, resolveu demorar-se mais uma semana na mesma, apresentando os brilhantes divertimentos que lhe for possível.

Há fontes que informam que os espetáculos de “benefícios” ou “festivais” faziam parte do contrato de trabalho entre o empresário e o artista. Ou seja, além do valor do salário contratado, era acordado que a renda obtida com estes espetáculos também fazia parte do ganho salarial.

Nesses espetáculos, geralmente se alterava a programação, outras companhias eram convidadas para chamar a atenção do público. Quando estas apresentações eram realizadas por companhias teatrais, os circenses que estivessem se apresentando na cidade eram convidados para compor o espetáculo, tendo em vista que a maioria da população ia ou conhecia o circo e principalmente seus artistas.

Nessa propaganda abaixo, do Teatro Recreio Dramático, a maioria dos artistas que trabalharam no benefício do ator França também fazia parte de muitos espetáculos de circos presentes no Rio de Janeiro na época, como o próprio Peixoto e Brandão. Entretanto, alguns deles, como “as aplaudidas jovens Alzira e Euclides”, eram artistas do Circo de Frank Brown que, em maio de 1894, ocupava o Teatro São Pedro de Alcântara (atual João Caetano). (SILVA, 2007, p. 146)

Jornal O Paiz (RJ)
Teatro Recreio Dramático
Benefício do ator França em 18 de maio de 1894

Neste benefício será apresentada a opereta A Prima da Cidade, tradução de Assis Vieira e música do maestro Cavalier Darbilly.

Participam do espetáculo nos intermédios:

– Peixoto, Colas, Pepita Anglada do Sant'Anna; "o aplaudido artista" Brandão do Apollo e "o distinto artista José Ferraz"; e as aplaudidas jovens Alzira e Euclides.

INTERMÉDIO DE SENSACÃO, entre outros – inclusive O Jogo novo, pelo impagabilíssimo Brandão e o grande sucesso A chuva dos paraguas em que Colas, Pepita, Peixoto cantam simultaneamente em espanhol, em português e em parodias o famoso Duo DE Los Paráguas

Ainda no Intermédio de Sensação, tem-se Jogos Icarianos pelo aplaudido artista José Ferraz e os interessantes meninos Alzira e Euclides.

Os espetáculos de “benefício” ou “festival” não eram apenas em favor dos empresários ou artistas. Muitos eram feitos com caráter beneficente, ou seja, a renda era revertida em favor de entidades religiosas, civis, de órfãos, viúvas, etc. Ainda alguns “benefícios” eram revertidos para escolas, clubes carnavalescos e academias de ginásticas. Os circos realizavam estes espetáculos, além de representar uma forma de estabelecer vínculo com as populações locais e atrair o público, também porque eram produtores culturais e integrados à rede social e cultural brasileira.

Jornal O Paiz (RJ)
Teatro São Pedro de Alcântara
Empresa Emílio Fernandes

Companhia eqüestre

HOJE sábado, 22 de maio de 1894 **HOJE**

Grandiosa e Variada Função! Novos Trabalhos! Novo Programa!

Espectáculo em Benefício da Viúva e Filho do falecido distinto clown BOUZAN

A companhia é composta por 50 artistas, 25 cavalos, cachorros, porcos, e cobras amestradas.

Grande concerto musical pelo célebre Tony Genázio

Desafio de saltadores em que tomam parte 12 cavalos dos mais amestrados da companhia

O transformista francês Mr. Castor que representa instantaneamente os retratos de altos personagens, tanto estrangeiros como brasileiros, inclusive o "inlyto" Marechal Floriano Peixoto, Tiradentes e outros.

Os barristas Décio e Castanhera

O voador Eug. Francisco que pela primeira vez dará duplo salto mortal de trapézio em trapézio

O cavalo Blondin em espetacular apresentação

A menina Alzia estréia trapézio ambulante em toda altura do teatro.



Jornal Diário de Minas (BH)
Circo Zoológico Brasileiro
HOJE 17 de agosto de 1889 HOJE

Espectáculo em Benefício da Capela de Santa Efigênia
Trabalhos novos e ensaiados especialmente para esta função.

O domador Deolindo exporá o Tigre, exibindo diversos trabalhados com este feroz animal.
O PALHAÇO BENJAMIM DE OLIVEIRA reserva para esta noite um lundu baiano de fazer cócegas à platéia,
além de xistasas pilhérias com que vai deleitar o Zé Povo desta Capital
Além da banda de música da Companhia, tocará a do 1º Batalhão de Polícia.
Às horas de costume.

Jornal O Paiz (RJ)
Circo Spinelli

Companhia eqüestre nacional da Capital Federal
Boulevard S. Cristovão

Diretor e proprietário Affonso Spinelli
HOJE 26 de junho de 1908 HOJE

Noite Maravilhosa! Assombroso espetáculo! Grandioso sucesso!

Majestosa função em benefício do invicto Clube Carnavalesco LUZ DO POVO, da Cidade Nova

Nesse espetáculo se fará representar na segunda parte, A INÚMEROS PEDIDDOS, a emocionante farsa em um prólogo e três quadros: *Filha do Campo*, produção de **Benjamim de Oliveira e Francisco Guimarães (o Vagalume)** ornada com lindos números de música, a qual terminará com uma esplêndida **APOTEOSE**.
A diretoria do clube, gentilmente agradece desde já aos seus dignos sócios e ao público em geral desta localidade, que concorrerem para o brilhantismo de sua festa.

O resto de bilhetes acha-se à venda na bilheteria do circo, das 6 horas da tarde em diante.

Jornal O Paiz (RJ)
Circo Spinelli

Companhia eqüestre nacional da Capital Federal
Boulevard S. Cristovão

Diretor e proprietário Affonso Spinelli
15 de julho de 1908

Grande Festival dedicado ao eminente escritor brasileiro Arthur Azevedo e cujo produto é destinado à filha do saudoso escritor Martins Penna – Da. Julieta Penna e à restauração do jazigo do ator João Caetano

Nesse espetáculo se fará representar na segunda parte, A PEDIDOS, a querida farsa fantástica em dois quadros:
O Negro do Frade, a qual terminará com uma linda **APOTEOSE**.

Jornal O Paiz (RJ)
Circo Spinelli

Companhia eqüestre nacional da Capital Federal
Boulevard S. Cristovão

Diretor e proprietário Affonso Spinelli
18 de novembro de 1908

Grande Festival em benefício dos filhos do saudoso escritor Arthur Azevedo

Nesse espetáculo se fará representar na segunda parte, a emocionante farsa fantástica em quatro atos: *O Punhal de Outro ou O Diabo Negro*, ornada com esplêndidos números de música.

Antes de começar o espetáculo o ilustre jornalista Agenor de Carvoliva, do Jornal do Brasil, falará ao público sobre a obra do pranteado comediógrafo.

Terminará esta farsa com grandiosa **APOTEOSE**.

Uma excelente banda militar tocará das 7 horas em diante



Tomam parte deste espetáculo toda a companhia inclusive os aplaudidos Cardona e a célebre família japonesa D. Frank Olimecha.

Aviso – as cadeiras acham-se a venda por especial favor na charutaria A Cubana da Rua Uruguaiana esquina com Ouvidor.

Jornal O Paiz (RJ)

Coluna: Artes e Artistas - 21 de novembro de 1980

Arthur Azevedo – O espetáculo levado a efeito no Circo Spinelli, no dia 18 do corrente, por espontânea iniciativa do diretor do mesmo circo, Sr. Affonso Spinelli, em benefício da viúva e dos filhos do pranteado escritor Arthur Azevedo, rendeu a quantia líquida e o de 791\$, importância essa que foi, no dia seguinte ao do espetáculo, entregue pelo Sr. J. F. Nunes, secretário naquela casa de diversões, ao nosso colega de imprensa major Bernardo de Oliveira, que a passou às mãos da viúva do ilustre comediógrafo.

Da renda total do espetáculo foram descontados unicamente, pelo Sr. Affonso Spinelli, umas pequenas despesas, que não puderam ser evitadas.

Do benefício realizado no teatro Lucinda, não foram recebidas ainda as importâncias de 105 cadeiras e 10 camarotes, que ficaram a cargo de diversos membros da comissão, não sendo possível, por isso, determinar qual a receita total.

Alguns “benefícios” ou “festivais”, em favor de pessoas não artistas, deixavam claro o vínculo político, como, por exemplo, em 1840, na cidade do Rio de Janeiro, o espetáculo realizado por uma companhia ginástica e eqüestre, dirigida pelo Sr. Bernabó, no Anfiteatro no Campo de São Cristóvão, foi em favor da libertação do escravo Florentino. O cartaz de propaganda do espetáculo foi feito como se segue:

Domingo, 14 de junho, terá lugar o **benefício** para a liberdade de Florentino, homem de cor, escravo do capitão J. M. de Menezes, promovida por F. G. Maigre Restier.

Depois de uma bela sinfonia, começará o Sr. Bernabó, diretor da companhia ginástica e eqüestre, os seguintes trabalhos:

1º A sempre aplaudida passagem dos arcos, pelo diretor, em um cavalo em pêlo.

2º Novos exercícios eqüestres, pelo jovem Francisco, seu discípulo.

3º Cena do Cossaco guerreiro, executando manobras de lança, seguindo o estilo russo [sic].

4º Forças musculares, tanto no chão como na coluna perpendicular, pelo Hércules Brasileiro.

5º Os dois gladiadores, lutando sobre dois cavalos em pêlo; trabalho do diretor e seu discípulo.

6º Novos volteios aéreos, pelo palhaço, precedidos de algumas passagens jocosas.

7º Terminação do espetáculo; grandes pulos de Trampolim por cima de vários objetos; trabalho de Luiz Pinheiro, digno de toda atenção.

O infeliz, cuja liberdade depende da proteção do Público, no presente benefício, espera que este seja o dia de sua felicidade; e não perderá ocasião de louvar a generosidade de tantas pessoas distintas, que por ele se interessam, compadecidas de sua infeliz sorte. (ABREU, 1999, p. 232).

Outro exemplo daquele vínculo político refere-se ao espetáculo em “benefício” a João Cândido, o “Almirante Negro”, marinheiro que liderou a primeira revolta da República chamada de “Revolta da Chibata”. O anúncio do evento foi veiculado pelo jornal em 1913:

Jornal O Paiz (RJ)
Circo Spinelli
Companhia eqüestre nacional da Capital Federal
Boulevard S. Cristovão
Diretor e proprietário Affonso Spinelli
HOJE sexta-feira, 24 de janeiro de 1913 **HOJE**
Grande função em benefício do ex-marinheiro nacional
JOÃO CÂNDIDO
Com um programa cheio de novidades e atrações:
Brown and Kennedy
Originais bailarinos e cançonetistas
In luzes
Los Rosales
Extraordinários "extraordinários sugestionadores [sic], hipnotistas [sic] e ilusionistas modernos
Pery and Pery
Acrobatas e saltadores brasileiros
Termina a segunda parte do programa com o drama
O LOBO DA FAZENDA
De autoria de Benjamim de Oliveira

Então... um pouco de conclusão

Como se pode observar, não é possível desconhecer o que muitas das propostas de construções dos espetáculos de cabaré significavam na sua diversidade, do final do século XX ao início do XXI, dialogando constantemente com as produzidas durante os séculos XIX e XX. Ao realizar uma proposta de curso tomando como fio condutor os temas: espetáculos de cabaré, festivais, benefícios e circo, houve uma compreensão de que não se podia ou pode estudar a história do teatro, dos gêneros teatrais, dos artistas de uma forma geral, da dança, da música, sem falar dos homens, mulheres e crianças circenses.

Uma das possíveis respostas à pergunta do que significava ser aluno de uma escola de circo, no ano de 2005, produzindo um espetáculo circense chamado cabaré, é a do quanto fazemos parte de um momento da produção da história do circo, somos herdeiros de saberes produzidos, ao mesmo tempo protagonistas "inovadores" dos mesmos. Nesse sentido, o conjunto que representa a linguagem circense deve ser entendido como resultante de uma relação entre continuidade e transformação.

É interessante que parte dos alunos formados em escolas de circo, no Brasil, a partir do início da década de 1980, portadores de outras formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre ou-

tros, mesmo não recebendo uma formação metodológica global do artista do circo-família, acabou por si, em suas próprias misturas, constituindo grupos que retomaram a linguagem circense no seu modo rizomático, múltiplo, polissêmico e polifônico.

A entrada dessas escolas recuperou, de certo modo, as metodologias de ensino do circo-família: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança; além da necessidade de aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista, etc. Mas não é apenas um retorno ao passado. Com as escolas há de fato novos profissionais utilizando-se da linguagem circense, demonstrando o quanto ela dá e permite a possibilidade de criar, inovar e transformar os espaços culturais.

O advento das escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, é o fato realmente novo na história dessa arte: antes, os saberes do circo eram passados dentro do circo, nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona; hoje, cada vez mais artistas se fixam em determinada cidade e passam seu conhecimento em troca de remuneração.

Mas se, por um lado, há o novo com relação aos sujeitos históricos que não nasceram ou nascem mais sob o toldo ou no interior de uma "família tradicional circense", com relação ao espetáculo vemos que histori-



camente há uma característica marcante da teatralidade circense: a produção do espetáculo sempre esteve em sintonia, desde o final do século XVII até hoje, com o que de mais contemporâneo vivenciavam e vivenciam, explorando e incorporando o que havia e há de mais recente em termos artísticos e de invenções técnicas. Isso vale para a incorporação de todos os gêneros teatrais, musicais, da dança, arquitetura, figurino, cenografia, entre muitos outros. A teatralidade circense foi herdeira de toda produção artística produzida até o final da década de 1760, continuando-a e transformando-a até os dias atuais.

Nessa perspectiva, as perguntas que orientaram tanto a pesquisa quanto o programa das aulas foram: Quais as histórias da produção dos espetáculos circenses e de cabaré? Quando e como elas se cruzaram? Esse modo de produzir, organizar e nomear um espetáculo circense como cabaré havia existido em algum período do processo de desenvolvimento histórico do circo? Se sim, como era feito dentro do contexto em que ocorreu? Quais as diferenças e semelhanças com o que se estava fazendo ali?

A partir dessas análises e baseando-se nas pesquisas realizadas por mim sobre a história do circo, pode-se afirmar que durante todo o século XIX até pelo menos a década de 1950 os limites entre os espaços e as atividades artísticas não eram tão definidos. O que alguns autores e pesquisadores da história do teatro não têm como foco é que muitas das apresentações nos teatros, que se queria fossem de elite ou naquelas que apresentavam os gêneros de *music-hall*, os cafês-concertos e os cabarés, exibiam espetáculos de variedades que continham, também, números circenses. Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público; não havia como negar a contemporaneidade entre espetáculo circense e as outras produções artísticas, em particular as teatrais e musicais, e o quanto o linguajar e a prática circense estavam presentes nas atividades de outros artistas "não circenses".

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas circenses e do teatro era compatível com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense, em si, constituía-se como uma produção que encarnava a própria idéia dos espetáculos de variedades, entre eles o cabaré em todas as suas propostas e transformações vivenciadas em vários períodos históricos. Quando observamos as diversas propagandas apresentadas na primeira parte, os espetáculos de benefícios ou festivais, e comparamos com a estrutura de produção de um espetáculo cabaré, temos a similaridade de propostas de um conjunto de apresentações artísticas: teatral, dança, música cantada e tocada, números acrobáticos de solo e aéreos, mágica, declamação de poesia, cenas cômicas, entre outras. Estava e está presente a idéia de que os espetáculos contêm as principais representações das linguagens artísticas – teatro, literatura, música, dança, circo.

Referências

- ABREU, Martha – *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fapesp, 1999.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª edição.
- MENCARELLI, Fernando Antônio – *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999, p. 33, pp. 123-124.
- SILVA, Erminia – *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de – *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1831-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- VENEZIANO, Neyde – *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro ...Oba!*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.