

DO MOLEQUE BEIJO AO *MESTRE DE GERAÇÕES*

Daniel Marques da Silva¹

RESUMO: O artigo apresenta um perfil biográfico de Benjamim de Oliveira - palhaço, ator, autor teatral, cantor, ensaiador e diretor de companhia – desde sua infância no sertão de Minas Gerais, em meados do Século XIX até a consagração de sua carreira no Rio de Janeiro do início do século XX. Ainda destaca sua atuação para a consolidação do circo-teatro, prática artística híbrida composta por melodramas, comédias, mágicas, revistas e pantomimas executadas como segunda parte da função circense.

Palavras-chave: Circo teatro; teatralidade circense; circo brasileiro; palhaço

ABSTRACT: The article presents Benjamim de Oliveira's profile – as actor, clown, dramatic author, singer, metteur en scène and theater company director – from since his childhood in Minas Gerais countryside in the middle nineties until his success in Rio de Janeiro in early twenties. The work emphasize his attempt in order of consolidating circus-theater performance, an hybrid artistic language which encompasses melodrama, comedy, prestidigitation, music hall and pantomime, perfomed usually at the circus second part of show.

Keywords: Circus-theater; circus drama; Brazilian circus; clown

Tratar da carreira de Benjamim de Oliveira é esmiuçar um conceito e perceber seus desdobramentos. Falo da “teatralidade circense”, chave para entender o circo-teatro. Em primeiro lugar é necessário salientar que a teatralidade circense refere-se não somente ao que se convencionou chamar de circo-teatro – prática artística híbrida composta por melodramas, comédias, mágicas, revistas e pantomimas executadas como segunda parte da função circense – mas também, e talvez primordialmente, aos variados números ligados à arte circense



Figura 1 - Benjamim de Oliveira

tradicional, como as entradas e reprises de palhaços, funambulismo, equilíbrio, acrobacia, malabarismo, trapézio, contorcionismo².

O entendimento do largo espectro deste conceito auxilia a compreensão do alcance geográfico e da perpetuação cronológica do circo-teatro e também oferece indícios das razões da adoção de sua prática pelos circenses.

Durante certo tempo a criação desta forma híbrida de espetáculo foi atribuída exclusivamente a Benjamim de Oliveira. Contudo, a prática de utilizar gêneros variados como uma segunda parte nas apresentações remonta ao menos a meados do século XIX, como atestam

¹ Doutor em Teatro pela UNIRIO (2004), Professor-Adjunto da Escola de Teatro da UFBA.

² Sobre o conceito de circo-teatro ver SILVA, 2007. p. 19 e seguintes e SILVA, 2004. p. 160.



Regina Horta Duarte (DUARTE, 1995) e Paulo Merísio (MERISIO, 1999). No entanto, deve ser destacado que a consolidação desta prática no circo brasileiro deve-se à atuação do palhaço negro, pois este “particularizou e ampliou de tal maneira a teatralidade circense que não há como não reconhecê-lo como um dos importantes protagonistas deste processo.” (SILVA, 2007, p. 21)

Ser “de circo”: entrelaçamento entre vida e profissão



Figura 2 - Benjamin de Oliveira

Atuando como palhaço, ator, autor teatral, cantor, ensaiador e diretor de companhia durante mais de cinco décadas, Benjamin de Oliveira tornou-se figura quase lendária na história das artes cênicas no Brasil.

Nascido em 11 de junho de 1870, na atual cidade de Pará de Minas (Minas Gerais), Benjamin, filho de Malaquias Chaves e de Leandra de Jesus, nasceu forro como todos os seus irmãos, a despeito de seus pais serem escravos – o que se deve ao fato de Leandra de Jesus ser considerada escrava de estimação (SILVA, 2007, p. 90). Apesar de ter sido alforriado ao nascer, desde muito cedo o menino Beijo já trabalhava na fazenda, assumindo várias funções à medida que crescia.

A vida circense lhe é apresentada pelas trupes que passavam em seu arraial no sertão mineiro. Para aproximar-se deste universo, Benjamin passa a vender bolos que sua mãe fazia na entrada dos circos; o contato esporádico com os circenses desperta no jovem Benjamin o desejo de unir-se àquela vida. Assim, ainda é quase um menino quando decide fugir com um circo que passava por sua vila natal, o Sotero. Neste aprende suas primeiras lições artísticas, fazendo acrobacias, trabalhando

no arame e no trapézio, mas é também nele que toma conhecimento que a vida circense não se restringe aos números, tendo o artista do picadeiro tarefas distintas, além do trabalho propriamente artístico. Assim, assume também lides diárias ligadas aos cuidados com o material de cena, com a animália e tarefas domésticas, tendo em seu cotidiano estas outras ocupações, além do árduo treinamento diário.

No Sotero, seu mestre foi Severino de Oliveira, cujo sobrenome passa a empregar após novo registro. Desta maneira, pode-se pensar em uma espécie de adoção às avessas, tendo o jovem Benjamin Chaves optado por nomear-se como o seu mestre. Esta hipótese, levantada por Ermínia Silva (SILVA, 2007, p. 94), expõe mecanismos de pertencimento que se estabelecem por adesão e escolha – de opções de vida, de grupos, de preferências pessoais – e não por vínculos genéticos.

Devido a constantes surras que levava do dono do circo, o jovem Benjamin foge outra vez, juntando-se a um grupo de ciganos. Mas, ainda outra vez tem de fugir, posto que os líderes desta trupe cigana decidem vendê-lo. Nesta nova fuga é capturado por um dono de fazenda que o julga escravo escapado de alguma fazenda vizinha: “E tive de fazer acrobacias para provar que eu não era fugido e que era de ‘circo’...” (ABREU, 1963, p. 80) Vida e profissão, como tantas vezes ocorre entre os



Figura 3 - Benjamin de Oliveira



circenses, aqui se entrelaçam, tendo o jovem Benjamin de provar, por meio de seu acervo técnico e artístico, ser “de circo”; não de nenhum circo específico, mas tão somente “de circo”. Na falta de qualquer documento comprobatório da sua condição de alforriado, Benjamin de Oliveira apresenta provas de sua nova identidade, de sua nova “família”, por meio da exibição de suas destrezas e habilidades especiais, com este “documento” inscrito em seu próprio corpo.

Após a passagem por outros circos, Benjamin estréia como palhaço, substituindo o palhaço da companhia que adoecera, tarefa que somente aceita por força de seu contrato. O resultado de suas primeiras performances não é auspicioso: recebe vaias, assobios, ovos e legumes por-



Figura 4 - Benjamin de Oliveira em "Os Pescadores"

dres. Mesmo diante deste começo desanimador Benjamin é confirmado como palhaço e, após o retorno de Freitinhas, a quem substituíra, passa a fazer dupla com este como “escada”. (ABREU, 1963. p. 82)

Seguindo com a companhia do Comendador Caçamba, pitoresca figura do meio circense da virada do século XIX para o XX, agora já palhaço consagrado, Benjamin de Oliveira chega ao Rio de Janeiro. Na então capital da recém instaurada República, o moleque Beijo³, o menino fugido com o circo do sertão mineiro, se afirma como um dos maiores de sua profissão, alcançando extraordinário sucesso de público e recebendo elogios da crítica especializada e de outros artistas consagrados. Artur Azevedo registra assim a impressão que Benjamin lhe causara: “é um negro, mas um negro apolíneo, plástico; um negro que, metido nas suas bombachas de ‘clown’, me pareceu Otelo, que saltasse das páginas de Shakespeare para um circo, na Cidade Nova” (SILVA, 2007. p. 231); Procópio Ferreira o chama de “Mestre de gerações” (ABREU, 1963. p. 79).

O início de sua carreira no Rio de Janeiro é marcado por um fato insólito: no ano de 1893, após uma exibição rotineira no circo, armado no subúrbio carioca de Cascadura, o jovem palhaço recebe a visita de um admirador que, posteriormente, descobre ser o marechal Floriano Peixoto, então Presidente da República.

³ O apelido Beijo é de origem familiar. Ermínia Silva esclarece que a alcunha está registrada no roteiro de um programa veiculado pela Rádio Nacional em 07 de agosto de 1942, no qual foi dramatizada a vida do artista. (SILVA, 2007. p. 92)

A admiração deste fã incomum e a ambição do Comendador Caçamba fazem com que o circo se mude para a Praça da República, em frente ao palácio do governo, com o transporte feito por soldados do exército: “E aqui este negro Benjamin já dançou a ‘chula’ ali na Praça de República, bem onde está a estátua de Benjamin Constant...” confidencia o palhaço ao jornalista Brício de Abreu. (ABREU, 1963. p. 84)

Em princípios do século XX o palhaço negro já é artista renomado, utilizado no material de divulgação do circo como chamariz de público; principal atração do Circo Spinelli, apresenta-se ao violão como palhaço-cantor⁵ (SILVA, 2007. p. 185-192). As constantes trocas estabelecidas entre os músicos e os circenses, comuns

desde o último quarto do século XIX, foram enriquecendo o cancionário popular e ampliando mutuamente o repertório destes artistas.

A “invenção” do Circo-Teatro: de *O Diabo e o Chico à Viúva Alegre*

Era comum durante todo o século XIX a utilização de pantomimas encerrando a função circense. Mas esta denominação engloba toda uma série de subgêneros, envolvendo, inclusive números musicais:



Figura 5 - Benjamin de Oliveira

⁴ A chula seria uma “dança ou canção brasileira de origem portuguesa (remonta ao século XVI). No Brasil do século XIX esteve relacionada ao lundu, em seu caráter lascivo e violenta coreografia (que incluía a *umbigada*).” In.: HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 76. Contudo José Ramos Tinhorão explica que são chamadas chulas de palhaço as cantigas recitativas e ritmadas com as quais os palhaços apresentam-se nos desfiles em que se anunciam a chegada do circo nas cidades. In.: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976. p. 142.

⁵ Outro exemplo significativo de palhaço-cantor é Eduardo das Neves, também um artista negro. Sobre as relações entre circo e música popular brasileira ver SILVA, 2004. p. 79 e TINHORÃO, 2000, 197-200.





Figura 6 - Benjamin de Oliveira

“O que se observa é que os circenses davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos, que se produziam no final do século XIX” (SILVA, 2007. p. 216);



Figura 7 - Benjamin de Oliveira

No Circo Spinelli, Benjamin de Oliveira chegou mesmo a adaptar, com trechos mimados, *O Guarani*, de Carlos Gomes, ópera com libreto inspirado no romance homônimo de José de Alencar. Nesta pantomima tem estréia aos cinco anos de idade, no palco do pavilhão do Spinelli, Oscar Lourenço Jacinto da Imaculada Con-

ceição Tereza Diaz, o artista que seria consagrado no Brasil como Oscarito⁶. Caracterizado como uma criança indígena, acompanha sua tia, Lily Cardona, circense espanhola que fazia o personagem da jovem portuguesa Cecília e o negro Benjamin de Oliveira no papel do índio Peri.

No depoimento ao jornalista Brício de Abreu, Benjamin de Oliveira assume a autoria exclusiva da criação do circo-teatro, introdução de peças teatrais dialogadas como uma segunda parte na função circense:

“No Spinelli é que lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupa de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi ali no Boliche da Praça Onze. E a primeira peça intitulava-se ‘O Diabo e o Chico’. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer ‘Otelo’. E assim nasceu a comédia e o drama no circo, coisa que nunca se vira antes.” (ABREU, 1963. p. 86)

⁶ Ver a este respeito ABREU, 1966. p. 288 e MARINHO, 2007. p. 45.





Figura 8 - Benjamin de Oliveira

mágica – algumas vezes classificada como farsa - é de 12 de junho de 1906. (SILVA, 2007. p. 226) O espetáculo faz tamanho sucesso que Benjamim começa a escrever novos textos para serem levados em seu espaço híbrido. Em uma pequena nota de um anúncio do Circo Spinelli, publicado no *Jornal do Brasil* de 25 de agosto de 1906, lê-se:

A companhia tem no seu repertório a pantomima *Os Guaranis*, aumentada com o riquíssimo quadro A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL e as seguintes farsas: *Um sargento em apuros*, *O filho assassino*, *O Diabo e o Chico*, *Os irmãos jogadores*, *As duas matutas na cidade*, *Em casa de dançarina*, *O negro do frade*, *A filha do campo*. Todas estas farsas são produção de Benjamim de Oliveira. (*Jornal do Brasil*, 25 ago. 1906. p.6)



Figura 9 - Benjamin de Oliveira

deste) considerado quase um sinônimo deste gênero híbrido. Contudo, mesmo na produção de Benjamim de Oliveira encontram-se diversas outras categorias. Em minha tese de doutorado (SILVA, 2004) analisei nove textos teatrais de autoria de Benjamin de Oliveira localizados em dois acervos: o da Biblioteca da FUNARTE, e o da Segunda Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio

de Janeiro, localizado no Arquivo Nacional – acervo este que reúne textos teatrais, cenas e letras de músicas de espetáculos, abrangendo a produção de espetáculos submetidos à Censura Teatral entre 1917 e 1940. As peças localizadas foram: *O negro do frade*, *O punhal de ouro*, *A escrava Marta*, *A Ilha das Maravilhas*, *Os bandidos da Rocha Negra*, *A mancha na Corte*, *O grito nacional ou A história de um voluntário*, *Sai Despacho!* e *Olho Grande!*. Dentro deste universo, escrito provavelmente entre 1905 e 1921, tem-se como gênero nomeado em suas folhas de rosto: peça dramática, peça de costumes, farsa fantástica, burleta, fantasia, revista, melodrama policial. (SILVA, 2004. p. 81-146) Claro que não caberia ao autor designar sua produção com rigor acadêmico, podendo ter deslocado, de modo proposital ou não, os gêneros de sua produção. Todavia a significativa variedade formal empregada pelo autor atesta a multiplicidade de subgêneros empregados no circo-teatro.

O primeiro registro de representação de *O Diabo e o Chico*,

de Janeiro, localizado no Arquivo Nacional – acervo este que reúne textos teatrais, cenas e letras de músicas de espetáculos, abrangendo a produção de espetáculos submetidos à Censura Teatral entre 1917 e 1940. As peças localizadas foram: *O negro do frade*, *O punhal de ouro*, *A escrava Marta*, *A Ilha das Maravilhas*, *Os bandidos da Rocha Negra*, *A mancha na Corte*, *O grito nacional ou A história de um voluntário*, *Sai Despacho!* e *Olho Grande!*. Dentro deste universo, escrito provavelmente entre 1905 e 1921, tem-se como gênero nomeado em suas folhas de rosto: peça dramática, peça de costumes, farsa fantástica, burleta, fantasia, revista, melodrama policial. (SILVA, 2004. p. 81-146) Claro que não caberia ao autor designar sua produção com rigor acadêmico, podendo ter deslocado, de modo proposital ou não, os gêneros de sua produção. Todavia a significativa variedade formal empregada pelo autor atesta a multiplicidade de subgêneros empregados no circo-teatro.

Após o sucesso desta empreitada Benjamim de Oliveira passa a adotar padrões de produção para seus espetáculos cada vez mais sofisticados, tendo inclusive no repertório da Companhia do Circo Spinelli a montagem da opereta *A Viúva Alegre* de Franz Lehar com músicas arranjadas especialmente para a banda do circo pelo maestro Paulino Sacramento. Com estréia em 18 de março de 1910,



Figura 10 - Benjamin de Oliveira

tem em seu elenco os palhaços negros Benjamim de Oliveira e Baiano com os rostos pintados de branco. A transposição da famosa opereta para o circo, bem como os arranjos musicais, recebe elogios até mesmo do compositor austríaco, sendo a suntuosidade da montagem motivo de destaque na imprensa da época⁷. Ainda pode ser destacado, como um eloqüente atestado do arrojo das montagens de Benjamim de Oliveira no Circo Spinelli, a revista *Sai despacho!*, de 1921, escrita por Benjamim de Oliveira. Apresentando diversas convenções do gênero – como números musicais, apoteoses, alegorias –, a revista demanda uma produção esmerada, o que, conclui-se, denota a expectativa de uma boa bilheteria por parte de seus produtores.

⁷ Sobre o alcance do sucesso desta montagem ver ABREU, 1963, 173-176 e SILVA, 2007. P. 262-281.

Ainda na “estrada”: a herança possível de um saltimbanco

Apesar de todo sucesso e popularidades alcançados, o palhaço negro Benjamim de Oliveira necessitou trabalhar até a velhice. No Dossiê Benjamim de Oliveira alocado na Biblioteca da Funarte encontra-se um documento, datado de 1941, no qual o artista, agora em seu próprio circo, tendo atuado nos circos Democrata e Dorby após sua saída do Spinelli, solicita auxílio para viagens ao antigo Serviço Nacional de Teatro. Aos setenta e um anos o circense Benjamim ainda precisa “pegar a estrada”, reafirmando seu ofício e sua arte, uma arte que congrega profissão e modo de viver, organização empresarial e vida doméstica, tradição e adaptação ao público, im-

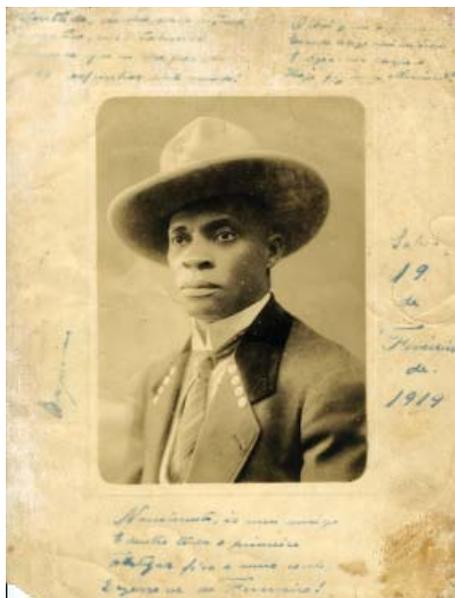


Figura 11 - Benjamin de Oliveira

provisação e rigor artístico. No entanto, este pedido de subsídio é negado.

Alguns anos após esta frustrada solicitação de auxílio, Benjamim de Oliveira passa a receber uma pensão especial do Governo Federal, obtida depois de intensa campanha movida por jornalistas junto aos deputados federais. Contudo, o artista pouca goza deste benefício, falecendo aos oitenta e quatro anos, no dia 03 de maio de 1954.

O sucesso e a popularidade do palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro foi de fundamental importância para a consolidação da linguagem do circo-teatro. Sua atuação, adequando a tradição de teatralidade circense a uma nova configuração, dando um maior suporte empresarial a um repertório e um estratagema já firmados entre os circenses, possibilitou aos artistas da lona e do picadeiro a conquista de novos espectadores e a admiração de outros artistas da cena. Devido a isto sua figura, hoje de maneira quase lendária, ainda causa curiosidade, admiração e respeito.

Referências

- ABREU, Brício. *Estes populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- _____. *Palhaços. O Percevejo*. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 8, no. 8, 2000. pp. 65-72.
- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Catedra, 1982. 4 v.
- HORTA, Luiz Paulo. (edit.) *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- HORTA, Regina Duarte. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- MERISIO, Paulo Ricardo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1999.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- REIS, Angela de Castro. *Guia de fontes para a pesquisa: circo*. Série Arte e Documento. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- SILVA, Daniel Marques. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Teatro, Unirio, 2004.
- _____. O tipo cômico: construção dramatúrgica, atorial e cênica. In: *Repertório*, Salvador, UFBA, PPGAC, n.8, p. 28-33, 2005.1.
- _____. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro*. In: Sala Preta, USP, ECA, n. 6, p. 55-63, 2006.
- SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. São Paulo: Altana, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.
- _____. *Circo Brasileiro: o local no universal*. In LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. pp. 193-214.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. Ciudad del México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

