

DANIELE PIMENTA

A DRAMATURGIA CIRCENSE:
CONFORMAÇÃO, PERSISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÕES.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do título de
Doutora em Artes.

Orientadora: Profª Dra. Neyde de Castro
Veneziano Monteiro.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P649d	Pimenta, Daniele. A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações. / Daniele Pimenta. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Neyde de Castro Veneziano Monteiro. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Circo-teatro. 2. Dramaturgia. 3. Encenação. 4. Teatro brasileiro. I. Monteiro, Neyde Veneziano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “The dramaturgy of the Circus: conformation, persistence and transformations.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Circus-theater ; Dramaturgy ; Staging ; Brazilian theater.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro.

Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.

Prof^ª. Dra. Tânia Brandão da Silva

Prof^ª. Dra. Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Prof^ª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

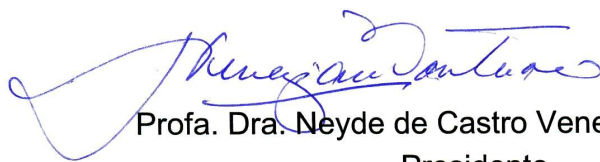
Prof^ª. Dra. Regina Polo Muller.

Data da Defesa: 20-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

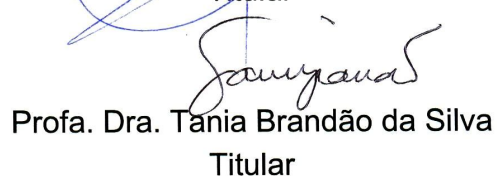
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Daniele Pimenta - RA 880231 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro
Presidente



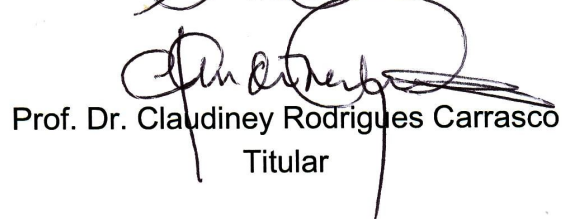
Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi
Titular



Profa. Dra. Tania Brandão da Silva
Titular



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Titular



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Titular

Aos meus pais, por tudo que sou.

Ao meu marido, por tudo que posso ser.

AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada, preciso agradecer às vovós Ge, Zuína e Tereza: sem elas, nem aulas, nem congressos, nem tese... Definitivamente as instituições de pesquisa deveriam premiar a categoria!

Agora, por ordem de chegada, meus agradecimentos vão para: meus pais, Ge e Tabajara, e meus irmãos, Tabinha e Pat, pelo amor, apoio, incentivo e por falarem de mim com orgulho, mesmo quando sei que eu poderia ter feito mais; meu marido, Edu, parceiro em tudo, por apoiar, provocar, incentivar e questionar sem dó, mas com amor, inteligência e bom humor; os Silva, que me acolheram com amor e com quem posso contar; Bia, por mudar meu foco de vez em quando com conversas fundamentais da adolescência, compartilhar descobertas e pela tão necessária alegria e, finalmente, Isadora, por me lembrar a todo o momento o que é mesmo prioridade e por me amar demaaaaais da conta.

E, saindo de casa, agradeço sinceramente:

A Neyde Veneziano, pela orientação cuidadosa, estímulo, generosidade e compreensão desde o princípio (e o princípio foi bem lá no princípio mesmo!).

A todos os brilhantes membros da banca examinadora (primeiro as damas), Tânia Brandão, Sara Lopes, Verônica Fabrini, Regina Muller, Mário Bolognesi, Ney Carrasco e Alexandre Mate, pela honra de aceitarem meu convite de forma tão receptiva.

Em particular a Sara Lopes, com quem tive o prazer de contar (e cantar) como professora, parceira de cena, professora de novo, banca na qualificação... e, acima de tudo, pela chave deste trabalho;

E a Mário Bolognesi porque, falando de palhaço, faz todo mundo levar o Circo a sério. Agradeço também pelos convites importantíssimos (!!!), pelas conversas e pela providencial carona na divertida (e enriquecedora) “caravana” pra BH.

A Cláudia Braga que, além da generosa apreciação na banca da qualificação, me recebeu com carinho desde meu primeiro congresso.

A Cristina Costa, não só pelo curso mais instigante que fiz, entre todas as ricas e estimulantes experiências como aluna de pós, desde o mestrado na ECA, mas pelo apoio, confiança e pela primeira porta aberta. Também agradeço pela disponibilização dos arquivos digitalizados do Arquivo Miroel Silveira para esta tese.

Aos novíssimos doutores:

Walter de Souza, que abraçou o Circo, por compartilhar descobertas e inquietações, pela disponibilidade e parceria (além da ajuda no “arquivo do Miroel”);

Clodoaldo Medina e Virgínia Namur, com quem dividi experiências, divertidas conversas e a quem recorri sem dó nem piedade sempre que precisei de socorro (ao Clodoaldo, até o último minuto!), como uma boa irmã caçula (calma, uma caçula acadêmica... afinal vocês estavam um semestre à frente!).

Aos artistas entrevistados, Tabajara Pimenta, Ge Pimenta, Ubirajara Reis Pimenta, Yara Rocha Ferraz, Marly Pimenta Vecchi, Helton Pimenta, Cecília Beraldo Rosa, Alípio Gomes Miguel e Antonio Santoro Júnior, pelo carinho e fundamental contribuição.

Aos funcionários da secretaria da pós-graduação, em especial a Vivien, Luciana e Ivaldo, pela paciente orientação em todas as etapas deste processo.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo da evolução do Circo-Teatro no Brasil, considerando-se elementos que definam ou interfiram em sua estruturação física e estética, suas relações internas e externas, no período compreendido entre as décadas de 1870 e 1970.

A partir desse levantamento e de sua apreciação crítica, tomamos como hipótese a função da dramaturgia, considerada em seu sentido textual, bem como no sentido de seu desdobramento na dramaturgia do *ensaiador*, como elemento definidor da conformação do Circo-Teatro, em suas várias fases.

ABSTRACT

This work shows a study of the evolution of Circus Theater in Brazil, considering the elements that define and interfere in its physical and aesthetical structure, its internal and external relations during the period from 1870 and 1970 decades.

From this survey and its critical appreciation, we proposed the hypothesis of the function of dramathurgy, here considered in its literally sense, as well as in its development into the active role of the *director in rehearsal*, as the key element in defining Circus Theater in its various phases.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. O CIRCO-TEATRO ANTES DO CIRCO-TEATRO.....	11
2. A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO.....	35
3. A ÉPOCA DE OURO DO CIRCO-TEATRO.....	57
4. DA PULVERIZAÇÃO – AS PEQUENAS COMPANHIAS.....	91
CONCLUSÃO.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	123
ANEXO I - ESPETÁCULOS E COMPANHIAS (1834 a 1912).....	131
ANEXO II - TEXTOS E COMPANHIAS (1930 a 1968).....	139
ANEXO III - IMAGENS.....	163

INTRODUÇÃO

O Circo-Teatro brasileiro tem sido objeto de estudo de pesquisadores e artistas interessados em sua preservação histórica, na reflexão crítica sobre o tema ou nas possibilidades de apropriação criativa a que o estudo da cena circense pode remeter.

Tais interesses bastariam para justificar minha escolha, como artista e pesquisadora envolvida com o teatro popular pela prática e pelo prazer. Mas, como circense de família tradicional, que cresceu no circo, meu interesse vai além do conhecimento: o processo de pesquisa e reflexão é, acima de tudo, um processo de (re)conhecimento.

Após meu trabalho de mestrado¹, sobre a dramaturgia de meu tio-avô Antenor Pimenta, autor do clássico circense *...E o céu uniu dois corações*, senti-me compelida a expandir minha perspectiva para o teatro popular em todas as suas manifestações, escolhendo a *direção* como aspecto passível de comparação entre essas manifestações.

Dei início às pesquisas para este trabalho pelo que considerei um óbvio primeiro passo: uma revisão do material pesquisado para o mestrado, já que o Circo-Teatro seria uma das tantas expressões deste teatro considerado popular.

Desde então, como a folha que, somente no momento da queda, consegue enxergar a árvore em sua verdadeira dimensão, encontro-me diante de inúmeras questões e outras tantas possibilidades de abordagem sobre meu assunto primeiro: o Circo-Teatro. Por isso, por meio deste trabalho, procurei aprofundar minhas perspectivas sobre o teatro popular a partir da pesquisa e reflexão sobre o Circo-Teatro, vasto terreno que traz novas descobertas a cada passo que damos em direção aos seus horizontes.

Sem a pretensão de esgotar o assunto acompanho, neste trabalho, a trajetória do Circo-Teatro no Brasil, considerando o desenvolvimento de seus aspectos estruturais, técnicos, artísticos e relacionais, investigando o elemento que considero o mais significativo na conformação e evolução do Circo-Teatro: a dramaturgia².

Como *aspectos estruturais*, enfoco a relação entre os tipos de espetáculos apresentados e as alterações na estrutura física dos circos; como *elementos técnicos*, sempre

¹ Minha dissertação foi **Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário**: uma história do Circo-Teatro no Brasil, sob orientação de Silvana Garcia, defendida em 2003, na ECA/USP.

² Tomo aqui a dramaturgia no sentido tradicional de texto dramático.

que possível, a estruturação cenográfica, iluminação e sonorização; como *aspectos artísticos*, considero concepção de cenários e figurinos, interpretação e dramaturgia; como *aspectos de relacionamento, internos e externos*, sua administração, a relação com o público, com outras expressões artísticas e com os meios de comunicação.

Tomo como foco, nesse processo, a importância da dramaturgia como fonte e, ao mesmo tempo, reflexo das muitas transformações pelas quais passou o Circo-Teatro brasileiro.

O espetáculo circense brasileiro sempre foi híbrido de elementos teatrais, tanto pela atuação dos palhaços quanto pela encenação de pantomimas dos mais variados portes, desde a presença das primeiras companhias em nosso país, no século XIX. No entanto, os próprios circenses só passam a considerar que “fazem teatro” a partir dos primeiros anos do século XX.

Essa mudança de perspectiva se dá, como espero comprovar, pela presença da fala apoiada no texto teatral, ou seja, na dramaturgia escrita e estruturada, mesmo quando transmitida oralmente.

Para tanto, trato: do papel do circense como adaptador de romances, folhetins, textos bíblicos, textos teatrais, operetas e filmes; das necessidades técnicas e estruturais surgidas em função dos gêneros adotados; do estabelecimento da dramaturgia circense, isto é, textos concebidos originalmente para elencos circenses e, em um rico desdobramento dramático³, da construção da cena circense pelo *ensaiador*.

³ Refiro-me aqui à dramaturgia como construção poética da cena.

O PERCURSO

Ao retomar a pesquisa sobre o Circo-Teatro, para a estruturação deste trabalho, fui surpreendida por um quadro bem diferente daquele encontrado durante o desenvolvimento de minha dissertação de mestrado. No curto espaço de tempo decorrido entre aquela pesquisa e a atual o Circo-Teatro ganhou terreno no campo acadêmico. Vários são, agora, os meus “pares”, fazendo desaparecer a impressão de que empreendia um trabalho solitário e, em contrapartida, fazendo brotar a sensação de que se tornou mais difícil fazer de minha abordagem algo especial ou original.

Por outro lado, a cada texto lido, novas informações ou diferenças de perspectiva provocaram-me a repensar meu trabalho, fazendo e desfazendo seus nós, sem que esta modesta Penélope tivesse, nem de longe, o ideal controle da situação.

De qualquer forma, até para que meus *novelos* se organizem, eis os pesquisadores que tanto contribuíram para minha pesquisa:

OS PIONEIROS

Por mais que novas abordagens e novos dados se apresentem, as pesquisas sobre o Circo e o Circo-Teatro no Brasil continuam partindo do trabalho de autores que se tornaram referências importantíssimas, tanto pela qualidade de suas obras quanto pela responsabilidade e mérito de terem aberto as portas acadêmicas para as pesquisas sobre o tema:

José Cláudio Barriguelli, autor de *O teatro popular rural: o Circo-Teatro* (1974);

Lourdes Cedran, coordenadora do trabalho *Circo: artes-plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, áudio-visual* (1978);

João Baptista Novelli Jr., autor de *Circo Paulistano: arquitetura nômade* (1980);

Antônio de Arruda Dantas, autor de *Piolin* (1980);

Carlos Alberto Soffredini, autor da matéria *De um trabalhador sobre seu trabalho* (1980);

Maria Thereza Vargas, autora de *Circo: espetáculo de periferia* (1981);

José Guilherme Cantor Magnani, autor de *Festa no Pedaço* (1984);

Roberto Ruiz, autor de *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil* (1987);

Jacqueline de Camargo, autora da tese *Humor e violência: uma abordagem antropológica do Circo-Teatro na periferia da cidade de São Paulo* (1988);

Regina Horta Duarte, autora de *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX* (1995).

Considerando que o Circo é matéria viva e que, portanto, as pesquisas na área não partem de pressupostos encerrados em um passado distante, sinto-me estranhamente enredada por estes trabalhos, pois, se considerarmos que sua elaboração se deu bem antes de sua publicação, muitos desses pesquisadores dedicaram-se a estudar o tema enquanto eu ainda brincava pelo terreno do circo ou arriscava minhas primeiras incursões no picadeiro.

NOS ÚLTIMOS DEZ ANOS

Os autores de trabalhos mais recentes, que também muito me ajudaram com informações e provocações, tanto pela leitura quanto pelo diálogo vivo e intenso, são:

Ermínia Silva, também de origem circense⁴, autora de *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX* (1996) e *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), além de artigos publicados em anais e revistas especializadas;

Lourival Andrade Jr., autor de *Mascates de sonhos: as experiências dos artistas de Circo-Teatro em Santa-Catarina – Circo-Teatro Nh'Ana* (2000);

⁴ Passei minha infância no circo de Charles Barry (Imagem 31 dos anexos), pai de Ermínia, mas ela já não morava no circo. Só a conheci pessoalmente em Florianópolis, no III Congresso da ABRACE, literalmente pelas mãos de Mário Bolognesi.

Mário Fernando Bolognesi, autor de *Palhaços* (2003) e de vários artigos publicados em Anais e revistas especializadas⁵;

Cristina Costa, organizadora do livro *Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970* (2006), no qual, além do capítulo escrito pela organizadora e de um capítulo escrito por mim⁶, estão capítulos escritos pelos pesquisadores Mayra Rodrigues Gomes, Roseli Fígaro e Walter de Sousa.

Os autores André Carreira, Berenice Raulino, Daniel Marques, Paulo Merísio, Renato Ferracini, Rubens Brito e Vera Lourdes Pestana da Rocha, os quais, além dos autores já citados, foram importantes interlocutores nos encontros acadêmicos (em congressos, palestras e mesas de debates) e que denotam o crescimento das pesquisas na área com a publicação de seus artigos sobre o tema.

Neyde Veneziano⁷, autora de *Entre Lágrimas e Carnaval: dramaturgia das cenas revisteira e melodramática* (2006), baseia as reflexões de sua pesquisa sobre a interpretação melodramática para o público contemporâneo e a montagem de *...E o céu uniu dois corações*, dirigida por ela e produzida pela companhia catarinense *Teatro sim... por que não?*.

Os trabalhos destes pesquisadores foram confrontados com entrevistas e com livros de memorialistas circenses:

O Circo, de Antolím Garcia, *Minha vida no circo*, de Tito Neto, *Respeitável Público*, de Ruy Bartholo, *O circo viverá*, de Alberto Orfei e *Picadeiro*, de Dirce Militello, narram a trajetória destes artistas de circo, de suas famílias e dos circos pelos quais passaram.

⁵ A Bolognesi devo a honra de integrar o importante Dossiê Circo e Teatro, publicado na revista Sala Preta, em 2006.

⁶ Além do convite para integrar esse livro, Cristina Costa foi responsável por minha primeira oportunidade de publicação, na revista Arte e Cultura da América Latina (PIMENTA, 2000).

⁷ A Neyde Veneziano devo desde o aprendizado na graduação, a experiências como atriz, sob sua direção, convites para participações em congressos e para publicações, até a cuidadosa orientação neste trabalho.

Incluo nesta categoria o livro *Circo Nerino*, de Roger Avanzi⁸ e Verônica Tamaoki, pois, apesar da pesquisadora Tamaoki não ser circense de origem, seu projeto está totalmente pautado pelas memórias de Avanzi, circense de família tradicionalíssima.

DEPOIMENTOS

Para o desenvolvimento deste trabalho, além do estudo histórico bibliográfico sobre o tema, tomo como base entrevistas a artistas circenses de gerações que viveram diversas fases do Circo-Teatro no Brasil.

Esse levantamento permitiu analisar aspectos práticos relevantes à configuração do Circo-Teatro, presentes nas transformações da estrutura física dos circos, em seus sistemas de ensaios, preparação dos atores, escolha de textos, adaptações e interferências dramáticas, produção, relação com o público, com outras expressões artísticas e outros meios de comunicação.⁹

Estes são os circenses que entrevistei durante as pesquisas para os trabalhos de mestrado e de doutorado:

Tabajara Pimenta¹⁰, meu pai, sobrinho e afilhado de Antenor Pimenta¹¹, foi proprietário, artista de circo e sócio de Antenor no Gran Rosário Circus. Desempenhou inúmeras atividades circenses ao longo de sua carreira, sendo mais conhecido como equilibrista e malabarista. É o único dos entrevistados a continuar viajando, tendo trabalhado como gerente de várias empresas circenses e parques de diversão nos últimos vinte anos. (Entrevistado por mim em 2001, 2007, 2008 e 2009)

⁸ O palhaço Picolino, imagem 32 dos anexos.

⁹ O processo de pesquisa se completou com a leitura de textos teatrais do repertório circense, com o intuito de enfocar a importância da dramaturgia na evolução do Circo-Teatro. O levantamento desses textos tem como fontes: o acervo pessoal dos circenses entrevistados, o acervo da Sociedade Gastão Tojeiro (associação artística que promoveu, entre outros tantos, um ciclo de leituras dramáticas de textos de Circo-Teatro) e o acervo do Arquivo Miroel Silveira, que contém textos integrais, acompanhados dos pareceres dos censores aos pedidos de liberação, no período de 1930 a 1970.

¹⁰ Imagens 41 e 42 dos anexos.

¹¹ Imagens 35 e 36 dos anexos.

Jerônima Justino Pimenta (Ge Pimenta)¹², minha mãe, ingressou no meio circense como musicista. Ge, seus pais e seus dez irmãos menores compunham a *Orquestra de Crianças*, de Jaboticabal e, contratados por Tabajara Pimenta, excursionaram por quatro anos pelo Brasil e países vizinhos. Após seu casamento com Tabajara, Ge Pimenta trabalhou em vários circos com um número de pombos amestrados. (Entrevistada por mim em 2001, 2007, 2008 e 2009)

Ubirajara Reis Pimenta e Yara Rocha Ferraz, meus tios, irmãos de Tabajara e também residentes em Ribeirão Preto, foram artistas das companhias de Antenor e de outros circos. Seus depoimentos abordam principalmente a atuação de Antenor como ensaiador e sua relação com os atores de sua companhia. Ubirajara, considerado o melhor ator entre seus irmãos e um dos melhores da companhia de Antenor, enriqueceu seus depoimentos com declamações de poemas de Antenor e trechos de espetáculos que guarda na memória. Yara é ligada, por casamento, às famílias Rocha e Ferraz, também circenses tradicionais. (Entrevistados por mim, Ubirajara em 2001 e 2007, Yara em 2001)

Cecília Beraldo Rosa, minha tia-avó, foi para o circo ainda muito pequena, quando sua irmã Graciana, minha avó, casou-se com meu avô Arlindo da Silva Pimenta. Além de inúmeras atividades de picadeiro teve muito destaque como atriz desde muito jovem, começando por papéis infantis até assumir todos os principais papéis femininos em substituição a Jacyra Pimenta¹³, esposa de Antenor Pimenta. Atriz disputada por outras companhias, um dos aspectos de seus depoimentos que mais contribuiu para este trabalho, além das referências sobre outras empresas, foi exatamente sua experiência com os *ensaiadores* desses circos como atriz e “espiã”, como ela diz, por ter transcrito textos que Antenor criara e incluía em suas montagens, personalizando peças de outros autores. (Entrevistada por mim em 2001 e 2007)

Alípio Gomes Miguel, marido de Cecília, começou a trabalhar ainda garoto na armação do Gran Rosário Circus. Incentivado e orientado por Antenor, foi para o picadeiro como palhaço e, fora do espetáculo, aprendeu a cortar e costurar lonas de circo segundo um método criado por Antenor. Alípio estabeleceu-se em São Paulo com sua esposa e tem, até

¹² Imagens 40, 42 e 43 dos anexos.

¹³ Imagem 37 dos anexos.

hoje, uma fábrica de lonas de circo que fornece material para todo o país e exterior. Seus depoimentos foram de grande ajuda para a compreensão da evolução estrutural do circo. (Entrevistado por mim em 2001 e 2007)

Helton Pimenta e Marly Pimenta Vecchi, filhos de Antenor Pimenta que, além de seus depoimentos cederam matérias de jornais e revistas, fotografias, manuscritos e seus textos para análise. (Entrevistados por mim, Marly em 2001 e 2007, Helton em 2001)

Antonio Santoro Júnior, artista plástico, crítico de arte, professor da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, pertence a uma das mais tradicionais famílias circenses, tendo crescido e trabalhado como ator no Circo-Teatro Pavilhão Arethúza, companhia que passou por todas as fases do Circo-Teatro. Sua contribuição foi de vital importância para esclarecermos, compararmos ou confirmarmos aspectos levantados em outros depoimentos e pesquisas, tanto sobre a evolução do Circo-Teatro - pontos em comum e aspectos originais das companhias da época - quanto pelas referências externas sobre o Circo-Teatro Rosário e a dramaturgia de Antenor Pimenta. (Entrevistado por mim em 2001, também teve depoimento extraído do debate realizado no Clã Estúdio das Artes, em 2008)

Também aproveitei, para este trabalho, depoimentos de circenses, extraídos de outras fontes:

Verônica Tamaoki, pesquisadora, co-autora do livro *Circo Nerino*, em parceria com Roger Avanzi, estudou na Academia Piolin de Artes Circenses e tornou-se circense por opção e não por tradição familiar. (Seu depoimento foi extraído da gravação do debate realizado no Clã Estúdio das Artes, em 2008)

Eulo de Almeida e Maria Tereza de Almeida, filho e nora de Hilário de Almeida, fundador do Pavilhão François. (Depoimentos extraídos de entrevista feita por Cristina Costa e disponível, na íntegra, em COSTA 2006).

Chiquinho, Mariovaldo Benelli, Chico Biruta, Lourdes Leal, Fátima Carvalho, Roberto de Carvalho e Marco Antonio Martini, artistas dos Circos-Teatros visitados pela equipe de pesquisa coordenada por Maria T. Vargas. (Depoimentos extraídos de VARGAS, 1981)

Os circenses escrevem suas memórias ou fazem seus depoimentos de forma envolvida, apaixonada e, portanto, pouco objetiva. Seus relatos são, entretanto, inevitavelmente mais reveladores de detalhes importantíssimos, dos quais podemos extrair dados para formar um panorama da vida no circo, as relações de trabalho, transmissão de conhecimentos, processos de montagem, ensaios e produção das peças, tipos de administração, relação com o público e tantos outros pontos pertinentes a este trabalho.

Fruto da combinação entre o legado teórico dos pesquisadores e a vivência dos circenses, este trabalho é, de certa forma, um reflexo da minha vida.

Intermediar a reflexão teórica e a experiência concreta é um desafio constante. Se eu não tivesse nascido no circo, não teria acesso tão franco e íntimo às pessoas entrevistadas, se eu não tivesse ido para a universidade, não teria o distanciamento crítico para refletir sobre a importância do Circo no Brasil, nem ferramentas para sistematizar minhas pesquisas.

Escrever este trabalho é uma forma de retribuir um pouco da dedicação com que fui criada e, por outro lado (espero!) uma maneira de contribuir com as pesquisas que ainda levarão o Circo a terrenos nunca antes conquistados.

CAPÍTULO 1

O CIRCO-TEATRO ANTES DO CIRCO-TEATRO

O conflito é o pai de todas as coisas.

Heráclito

EVOLUÇÃO ESTRUTURAL

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, contorsionismo, funambolismo, 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 fará 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 mercado¹⁴.

Portadores de fortes tradições e organizados em células familiares, nossos primeiros grupamentos circenses, entretanto, tampouco reproduziram fielmente a estrutura

¹⁴ Duas leituras foram fundamentais para o embasamento deste capítulo: SILVA (1996), cujas informações extraídas dos depoimentos por ela colhidos serviram de parâmetro para confirmação das informações colhidas nos depoimentos de minhas pesquisas e TORRES (1998), que traz informações objetivas sobre as primeiras famílias circenses a se estabelecerem no Brasil.

do espetáculo concebido por Phillip Astley, considerado o responsável pela criação do chamado Circo Moderno, difundido na Europa desde as últimas décadas do século XVIII¹⁵.

Os primeiros obstáculos para a conformação do espetáculo circense no Brasil foram estruturais. Os artistas migraram como células familiares e não empresariais, ou seja, o país recebeu, na maioria dos casos, as pessoas e seus instrumentos particulares de trabalho, sem a estrutura física dos circos. Assim, os circenses se organizavam coletivamente, agregando suas diferentes atividades para compor um espetáculo circense, mas tinham que procurar formas de adaptação estrutural para a realização de suas apresentações.

A apresentação ao ar livre, se era a forma tradicionalmente adotada aqui pelos artistas em suas performances isoladas, dificilmente possibilitava a arrecadação de dinheiro suficiente para a manutenção de uma companhia. Somavam-se ao aspecto financeiro da impossibilidade de controle do público pagante as dificuldades de aceitação em algumas localidades, geradas por inúmeros acidentes envolvendo os animais circenses e o público.

Para o estabelecimento e manutenção do Circo no Brasil tornou-se, portanto, imprescindível a busca por soluções que permitissem a realização dos espetáculos em espaços fechados ou, ao menos, reservados.

Como trupes organizadas e com material de trabalho e *guarda-roupa*¹⁶ de maior qualidade, era possível, para esses artistas, realizar apresentações em recintos fechados, de acordo com o porte de suas atrações. Tais recintos eram alugados ou pagos por meio de participação na bilheteria.

Poucas de nossas cidades, entretanto, possuíam casas de espetáculos¹⁷ nas quais os artistas circenses pudessem se apresentar e, para que pudessem circular pelo país com

¹⁵ Vários autores abordam a criação do Circo moderno por Astley, como BOLOGNESI (2003), SILVA (2003), PIMENTA (2005), TORRES (1998).

¹⁶ Os circenses referem-se aos seus figurinos genericamente como *guarda-roupa*.

¹⁷ As Casas de Ópera e Casas da Comédia, construídas no século XVIII, inicialmente nos Estados MG, BA, RJ, RS, SP e MT, apesar de estruturalmente bastante precárias, reservavam-se às representações teatrais e musicais, não havendo, entre os dados levantados nesta pesquisa, registro de apresentações de artistas circenses em suas programações. Apenas na segunda metade do XIX, com a presença de companhias estruturadas, os espetáculos circenses passaram a compor a agenda dos edifícios teatrais.

Sobre as Casas de Ópera, ler **O teatro no Brasil**, (SOUSA, 1960) e **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos, (GUINSBURG et al, 2006).

suas companhias, uma das primeiras soluções adotadas pelos circenses foi o estabelecimento do *circo de beco* ou *circo de tapa-beco*.

O *circo de tapa-beco* era uma estrutura bastante rudimentar que consistia no fechamento de um beco, na metade de sua profundidade, por um pano esticado. Os artistas aguardavam no fundo do beco e apresentavam seus números à frente do pano.

A descrição das apresentações circenses nessa estrutura nos dá uma noção das condições de trabalho dos artistas populares no período, lembrando em muito a precariedade, por exemplo, das performances dos artistas de teatro de bonecos de então, com seus títeres de porta e de capote¹⁸.

Companhias maiores, ou cujos números incluíam animais ou números aéreos, ampliaram esse modelo para reproduzir minimamente as condições estruturais de um circo: usavam um terreno desocupado, entre dois casarões, cujas dimensões permitissem a delimitação de uma área circular para o picadeiro¹⁹, o fechamento por duas cortinas de algodão, ao fundo do terreno e atrás do picadeiro, e a fixação de um mastro para suporte das atividades aéreas. A delimitação do picadeiro era feita por uma corda presa a estacas de madeiras, chamada de *corda-de-bacalhau* e o mastro para as atividades aéreas era chamado de *escandalosa*²⁰.

De acordo com o perfil das cidades, vilas ou povoados nos quais esses artistas se apresentavam, os espetáculos poderiam ser pagos espontaneamente ou com cobrança de

¹⁸ A estrutura dos títeres de porta consistia em esticar um pano vedando, da metade para baixo, uma porta aberta. O artista mantinha-se oculto pelo pano ao manipular seus bonecos e o público assistia de pé, na rua, em frente à porta. No caso do títere de capote um artista, de pé, ocultava com um grande casaco, confeccionado ou adaptado para tal fim, um garoto ou outro adulto postado de joelhos. O artista que portava o casaco fazia as vozes dos bonecos manipulados pelo artista oculto e o público assistia de pé. Tais apresentações podiam ocorrer em qualquer ponto a cidade. Sobre os títeres de porta e de capote, ler **O teatro no Brasil** (SOUSA, 1960).

¹⁹ Segundo a tradição circense, um picadeiro deve ter 13 metros de diâmetro. Obviamente as dimensões deveriam ser adaptadas de acordo com os terrenos disponíveis, mas, sempre que possível, os circenses respeitavam a tradição. Para alguns depoentes, a manutenção das medidas era uma espécie de superstição, pois em medidas diferentes eram freqüentes os acidentes. Entretanto, outros depoentes, confirmando, na prática, as informações levantadas em pesquisa bibliográfica, esclarecem que a medida de 13 metros era o padrão adotado por Astley, exímio treinador de cavalos (picador), padrão este seguido e difundido pelos circenses de origem européia. É simples, portanto, concluir que a execução de números com animais dentro de uma área com medidas diferentes daquelas nas quais foram treinados aumenta a chance de acidentes. A medida de 13 metros garante ao acrobata, partindo do centro da pista, distância suficiente para a corrida de impulso para saltar e pousar sobre o animal. (Imagem 01, dos anexos)

²⁰ Uma descrição detalhada pode ser encontrada em SILVA (1996) pp 106-7.

ingresso. Os pagamentos livres poderiam ser feitos na forma de doação em dinheiro, sem valor fixo, ou doação de bens de consumo, como roupas e alimentos; quando havia cobrança de ingressos fixos, poderia haver preços diferenciados: para quem quisesse se sentar à frente da área de apresentação (desde que trouxesse sua própria cadeira²¹) e para quem quisesse assistir de pé, atrás do setor reservado às cadeiras.

O *circo de beco* ou *tapa-beco* foi o principal sistema usado pelos circenses no Brasil até a década de 1870, quando foi implementado o sistema de *circo de pau-a-pique*, configurado pelo fechamento de uma área circular com uma espécie de muro feito de ripas de madeira e galhos, unidos por cordas ou pregos, geralmente recoberto por tecido, visando impedir completamente o acesso visual ao público não pagante.

A estruturação do *circo de pau-a-pique* somente foi possível após anos de persistência das companhias circenses, cujos artistas lutaram para estabelecer relações paulatinamente mais amistosas com as populações e autoridades, civis e religiosas, das cidades nas quais se apresentavam.

Além das autorizações para as apresentações, concedidas por parte das autoridades e dos donos de terrenos, as quais já eram necessárias para o funcionamento dos *circos de beco*, a instalação do *circo de pau-a-pique* demandava a obtenção, em cada *praça* (como os circenses se referem às cidades nas quais trabalham), de uma grande quantidade de madeira para sua construção.

Nas praças mais receptivas a madeira era doada pelas autoridades ou pelos fazendeiros próximos. Em outras circunstâncias, os circenses a compravam ou tinham que passar dias cortando madeira de áreas à beira das estradas.

De qualquer maneira, fosse qual fosse a maneira como a madeira havia sido obtida, toda a estrutura, em madeira fñcada e amarrada ou pregada, se não fosse revendida, era deixada para trás quando o circo partia, pois as precárias condições de transporte, feito em carroças ou em lombo de burros, só permitiam a manutenção do tecido que revestia o cercado de madeira (para evitar que o público espiasse pelas frestas do madeiramento), o *pano-de-roda*.

²¹ Esse hábito não era uma solução exclusivamente circense, muitas casas de espetáculo naquela época, como as Casas de Ópera citadas anteriormente, recorriam à mesma solução e era comum verem-se as famílias mais abastadas rumando para os teatros, seguidos por escravos carregando cadeiras.

Se a temporada do circo, em determinada praça, houvesse transcorrido sem problemas, muito freqüentemente as autoridades mantinham a estrutura intacta. Outras companhias circenses, ao chegarem àquela praça, encontravam a estrutura pronta e disponível, necessitando apenas de reparos. A manutenção daquelas estruturas fez com que muitas cidades se tornassem conhecidas, no meio circense, como *boas praças*, o que levou ao surgimento de circuitos para as turnês circenses, conhecidos como *linhas*.

A evolução do *circo de beco* para o *circo de pau-a-pique* representou um aporte significativo na relação do circo com o público. Apesar da precariedade da estrutura, em função da irregularidade da madeira em sua condição praticamente bruta, a estrutura fechada valorizava a companhia, isto é, a expectativa em relação à qualidade do espetáculo aumentava na medida em que o acesso franco era dificultado. Por outro lado, se não era possível assistir de graça e o espaço circular permitia uma platéia maior do que a frontalidade dos becos, era possível arrecadar uma renda maior com um número menor de apresentações em cada praça²².

Apenas os números aéreos podiam ser vislumbrados de fora do circo, pois os *paus-de- roda* que formavam o cercado eram mais baixos que a *escandalosa*.

O que não mudou nas primeiras décadas de estabelecimento do Circo em nosso país foi o transporte, justamente o catalisador da criativa evolução da estrutura circense brasileira, pois os artistas oriundos da Europa já conheciam sistemas mais avançados de estruturação e armação de circos com cobertura total e, nos Estados Unidos, desde 1820, ou seja, mesmo antes da vinda das primeiras companhias circenses para o Brasil, os circos eram armados pelo sistema de sustentação por retinidas, o qual permite que o circo seja montado em menos de um dia de trabalho.²³

No Brasil, além do fato de que as famílias circenses migraram sem trazer a estrutura dos circos (geralmente os artistas migrantes não eram os proprietários dos circos que deixaram), não havia condições de transporte para a estrutura necessária. Na Europa e

²² Mantinham-se, nessa estrutura, os dois tipos de ingressos, para quem trouxesse sua cadeira e para quem assistisse de pé.

²³ O sistema de fixação por retinidas (cordas ou cabos de aço presos a estacas) é o sistema que conhecemos por *circo americano*, utilizado atualmente no Brasil.

nos Estados Unidos o transporte era feito prioritariamente pela malha ferroviária, então extremamente incipiente no Brasil.

Apenas no final do século XIX e começo do século XX, com o desenvolvimento da malha ferroviária no Brasil, complementada pelo transporte ainda em carroças em determinados trajetos, estruturou-se e difundiu-se o *circo de pau fincado*, modelo que coexistiu inicialmente com o *circo de pau-a-pique* e que perdurou por muitas décadas²⁴.

A ferrovia alterou consideravelmente as relações sociais e de trabalho em muitos aspectos, em todos os núcleos populacionais por ela afetados, incluindo os circenses.

Comparo a locomoção circense à dos tropeiros, reproduzindo um trecho de CAMPOS (2007)²⁵:

De maneira geral, pensar o transporte implica em considerar duas categorias de análise que lhe são essenciais: tempo e espaço. Tem-se uma equação na qual a velocidade resulta como a expressão da relação de ambas. Na era das tropas, as viagens eram demoradas, as distâncias eram vencidas lentamente, se viajava poucos quilômetros por dia. Pode-se considerar que havia uma supremacia do espaço sobre o tempo. O mesmo tempo que subjugava os seres vivos que formavam as tropas –animais e seres humanos- determinando-lhes tanto a existência quanto as atividades, era vencido pelo espaço que impunha limites à natureza desses seres. Viajava-se do amanhecer até, quando muito, o meio da tarde (...) Com a ferrovia inaugura-se uma modalidade de deslocamento na qual o espaço é continuamente vencido pelo tempo. A máquina, ignorando os limites biológicos, trafega com velocidade superior a qualquer outro meio de transporte até então, alargando a dimensão do tempo que não só engole as distâncias, como rompe as fronteiras da escuridão. Trens trafegavam durante as 24 horas do dia.

O *circo de pau fincado*²⁶ tinha material fixo, ou seja, o material para armação do circo viajava com a companhia, surgindo assim os chamados *circos volantes*. Os *paus-de-roda* eram trabalhados (todos de tamanho semelhante, aparados e lixados) e fincados no

²⁴ Eu encontrei alguns desses circos, com e sem cobertura, à beira das estradas do interior do nordeste, na década de 1980, quando viajava com o Circo Bismark.

²⁵ CAMPOS, Helena Guimarães. **Estradas reais e estradas de ferro:** cotidiano e imaginário nos caminhos de Minas. Revista de História Comparada, vol. 1, nº 1, Belo Horizonte, PUC/MG, jun/2007.

²⁶ Imagem 2, 4, 5 e 6 dos anexos.

chão em buracos cavados previamente, distribuídos de forma a definir e sustentar a *roda* (ou *redondo*), a qual poderia ser feita de tecido de algodão (*circos de algodão*) ou chapas de zinco (*circos de empanadas*), dependendo das condições da companhia. Os paus-de-roda, nessa conformação, eram dispostos distantes uns dos outros, pois o tecido de algodão ou as folhas de zinco deveriam fechar toda a roda (o que antes era função do madeiramento).

Foi no *circo de pau fincado* que surgiram as arquibancadas de madeira (que os circenses comumente chamam apenas de *bancadas*), ocupando o espaço atrás das cadeiras, melhorando as condições de visibilidade para aqueles que, antes, assistiam de pé. O espaço das cadeiras, chamado de *reservado*, inicialmente ainda era preenchido por cadeiras trazidas pelo público, mas, posteriormente, as companhias passaram a transportar também suas cadeiras, produzidas pelos próprios circenses, em madeira e dobráveis, para possibilitar a acomodação no transporte.

Outra inovação introduzida no *circo de pau fincado* no século XIX foi a cobertura: inicialmente a cobertura, quando havia, era parcial, apenas para proteger o público do sol e, dependendo do ângulo de sustentação e da extensão, para evitar que os números aéreos fossem vistos de fora. Apenas as companhias com melhores condições financeiras podiam ter o privilégio da cobertura total, protegendo também seus artistas e animais. De qualquer modo, a proteção era apenas para o sol, pois o tecido de algodão ainda não era impermeabilizado, como as lonas, até então caras demais mesmo para os melhores circos brasileiros.

A confecção da cobertura, ou *pano*, até hoje²⁷, é uma atividade que envolve todos os circenses, incluindo mulheres e crianças, a partir de técnicas repassadas e assimiladas na prática²⁸. Já a armação é uma atividade masculina, comandada por um *capataz*, figura que surgiu nesse período e que se mantém importantíssima em todos os circos atuais.

Com o aprimoramento das técnicas de confecção da cobertura total, os circenses criaram um método de impermeabilização, já em fins do século XIX, conhecido por

²⁷ Atualmente a grande maioria dos circos utiliza lonas plásticas, mas ainda existem, circulando por regiões distantes de grandes centros urbanos, pequenas companhias que utilizam lonas de algodão.

²⁸ A descrição detalhada pode ser encontrada em SILVA (1996) pp 114-5.

enceramento, utilizando uma mistura à base de cera de carnaúba, querosene e parafina, otimizada por eles depois de várias experimentações e aprimorada até sua maior eficácia.

Ainda que não totalmente resistente, o *encerado* (como passou a ser conhecida a cobertura, uma corruptela de *algodão encerado*) possibilitou a realização de espetáculos sob chuvas fracas, o que já era um grande avanço em relação às condições anteriores.

A partir do uso da cobertura os circenses passaram a trabalhar à noite, incrementando o circo com iluminação por lampiões a gás ou querosene. A utilização desses primeiros recursos de iluminação foi um grande avanço técnico que possibilitou novas estratégias de mercado, pois em regiões muito quentes as companhias ofereciam espetáculos com preços diferenciados, aumentando o valor dos ingressos para espetáculos noturnos e divulgando as sessões diurnas (matinês) a preços promocionais.

Todo esse desenvolvimento estrutural do *circo de pau fincado* fez surgir outra figura circense fundamental atualmente: o *secretário*. O transporte tornou-se muito dispendioso em função da estrutura material do circo volante e, assim, os empresários circenses passaram a ir pessoalmente, ou a enviar²⁹ alguém de confiança, se possível alfabetizado e com habilidade no trato com autoridades, para preparar as praças com antecedência, o que chamamos de *fazer a secretaria*.

Fazer a secretaria consistia³⁰ em verificar a disponibilidade de terreno adequado, conseguir as autorizações necessárias, negociar a concessão ou locação do terreno, verificar as estradas de acesso e negociar as condições de transporte naquele trajeto, além de procurar acomodações para os artistas³¹.

A evolução estrutural do circo brasileiro no século XIX, das praças públicas para o *circo de pau-fincado*, alimentou e foi alimentada por uma série de transformações nas relações entre os próprios circenses e dos circenses com o público.

²⁹ Os empresários circenses, em sua maioria, são também artistas, geralmente os patriarcas da família proprietária do material.

³⁰ Atualmente os secretários enfrentam uma burocracia muito maior, que abarca desde a instalação de água e luz aos alvarás do Corpo de Bombeiros e policiamento, mas não precisam negociar meios de transporte, pois os circos de médio e grande porte, que fazem grandes trajetos, possuem frota própria de caminhões.

³¹ Alguns artistas possuíam barracas de algodão encerado, que eram armadas no fundo do circo, mas a grande maioria dependia de casas alugadas e pensões.

A organização interna das companhias se reconfigurou, um modelo empresarial se estabeleceu, surgindo uma divisão das tarefas coletivas. Essas tarefas, até hoje, são coordenadas por um responsável, o capataz, o qual responde ao empresário, o dono do circo. Este, por sua vez, deposita sua confiança em um secretário (quando não assume ele mesmo a função de preparar as praças).

Ser o dono do circo, desde então, significa literalmente ser o *dono* do circo. Se antes, nas organizações estruturadas como *circos de beco* e *circos de pau-a-pique*, havia um responsável administrativo, aglutinador das células familiares reunidas em um mesmo circo, esse responsável, no *circo de pau-fincado*, é proprietário de todo o material.

Apesar de serem aparentemente drásticas, essas mudanças foram incorporadas pelos circenses de forma natural ao longo dessa evolução do circo no Brasil, pois as famílias circenses que para cá migraram vieram de estruturas semelhantes, já estabelecidas em seus países de origem. O que aconteceu, de fato, foi a conquista, por alguns, a duras penas, do almejado sonho que fez seus pais procurarem uma terra nova, o mesmo sonho que motiva muitos circenses, até hoje, a deixarem circos nos quais trabalham com certas garantias, na tentativa de serem os donos de seus próprios circos.

Todas essas mudanças estruturais e sociais refletiram-se nas transformações ocorridas no espetáculo circense e seus desdobramentos.

O ESPETÁCULO

Com a organização das *famílias* circenses em *companhias* circenses, no Brasil, estruturou-se um tipo de espetáculo que dificilmente se poderia definir como seguidor de um modelo único, mas que, justamente por ser tão flexível, abrindo-se às mais diferentes manifestações artísticas, pode-se, sim, atribuir-lhe uma identidade.

O espetáculo circense é tradicional e, ao mesmo tempo, variável, múltiplo, adaptável, permeável.

A partir de atividades ancestrais, com números aprimorados ao longo de séculos, o circense aprende a se ajustar às mudanças de seu tempo, procurando maneiras de comunicar-se com o público de forma a trabalhar as transformações de cada época, incorporando-as e revertendo-as, para garantir a manutenção de suas tradições.

Assim, diferentes técnicas, formas, linguagens e gêneros são mantidos, abandonados, resgatados ou incorporados, de acordo com as circunstâncias, em cada fase da evolução do Circo, pois é da tradição circense essa flexibilidade artística aliada à flexibilidade administrativa.

O Circo foi uma das atividades de maior penetração junto à população brasileira ao longo de grande parte dos séculos XIX e XX. E essa potência de comunicação deveu-se à tradicional disponibilidade do circense para adaptar-se aos meios pelos quais circula e ao arrojo de empreendedores que se arriscaram Brasil adentro, buscando mercados sem acesso à diversão.

A precariedade da estrutura circense no século XIX era um reflexo da precariedade estrutural do país como um todo. Trazer para cá o inusitado, não como performances individuais em troca de muito pouco, mas o inusitado multiplicado e condensado, como espetáculos completos, foi uma estratégia familiar mercadológica desenvolvida em longo prazo.

A mentalidade empresarial fez a diferença entre dois séculos de artistas de rua isolados e o surgimento de circos estabelecidos, multiplicadores, que possibilitaram o surgimento de outras tantas companhias.

E se o espetáculo circense do século XIX estruturou-se a partir da vinda de células familiares, incorporou também artistas de rua que aqui se encontravam e que conheciam a realidade das cidades brasileiras.

Aos números realizados pelas famílias circenses, somavam-se os realizados por saltimbancos, dançarinos, ciganos, cantores, índios, encantadores de cobras e curandeiros³².

O *programa* variava de acordo com uma série de contingências, como o porte da cidade, o perfil do público, as condições de transporte e hospedagem e as relações sociais do microcosmo circense.

Assim, em uma cidade como o Rio de Janeiro, a um núcleo circense, que poderia ser composto por duas ou três famílias, agregavam-se artistas locais em contratos ou acordos temporários.

Uma família circense geralmente tem um número (atração) de equipe, mantido por tradição, isto é, passado de pai para filho por muitas gerações, e outros números em solos ou duplas, feitos por seus filhos, formando um repertório que vai se ampliando a partir do aumento da família, com a chegada de genros, noras e netos.

Dessa maneira, uma família grande poderia compor sozinha um programa básico, com, por exemplo, um número de báscula³³ com a participação de toda a família, mais os números dos filhos: um contorsionista, um malabarista, um adestrador de cães, um mágico e dois palhaços. Esse programa, no entanto, seria insuficiente para grandes cidades, acostumadas à variada oferta de artistas populares e a eventos de vulto, como a vinda de companhias estrangeiras de ópera e de teatro.

O Circo, aí, poderia adquirir traços do *music hall*, dos cafês-concerto e das variedades³⁴, mesclando seu repertório tradicional com a apresentação de números musicais³⁵ e de dança.

³² Segundo depoimentos, até supostos “santos”, geralmente crianças, eram levados aos circos por suas famílias como meio de divulgarem seus milagres no interior do nordeste. Não havendo como confirmar a veracidade de eventos como curas e milagres, o fato é que a crença popular intimidava até os palhaços, muitas vezes vaiados ao parodiarem tais situações naquelas regiões.

³³ Os artistas saltam, impulsionados por uma espécie de gangorra, formando colunas humanas de duas a quatro alturas, pousando sobre os ombros do portô (artista que fica como base). Imagem 3 dos anexos.

³⁴ Neyde Veneziano, para conceituar o Teatro de Revista e diferenciá-lo de outros gêneros ligeiros, define burleta, teatro de variedades, vaudeville, mágica, féerie, opereta, cabaret, café-concerto e music-hall no primeiro capítulo de **Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!** (1996) pp 21-27.

Outra saída adotada por alguns empresários circenses era a produção de espetáculos de grandes proporções realizados em teatros, seguindo os moldes europeus das *Grandes Pantomimas Eqüestres* ou *Grandes Pantomimas Circenses*, como descreveremos em breve.

A utilização dos teatros demonstra o senso de oportunidade e arrojo empresarial de circenses que, via de regra, não mantinham tais espetáculos como base de suas companhias, já que as necessidades técnicas e a manutenção de um elenco de tal porte ultrapassavam as possibilidades estruturais e financeiras dos circos durante excursões por cidades com menores recursos.

Nas viagens pelo interior, o programa tanto podia se restringir à família (ou famílias, nas companhias de médio porte) como podia absorver os chamados *aventureiros* dispostos a arriscar o pouco ganho, como visto acima, apresentando números alternativos.

Essa constante integração com diferentes modalidades de entretenimento não é exclusividade do Circo brasileiro, de fato apenas reproduz o que já se configura como tradição no Circo por todo o mundo. E essa integração permitiu que, na busca pela autonomia do núcleo circense, novas modalidades artísticas fossem apreendidas e aprimoradas pelos próprios circenses. Dessa maneira, muitos circenses passaram a ser também músicos, cantores e dançarinos, enquanto muitos desses artistas urbanos e rurais tornaram-se circenses, por opção profissional ou por casamento.

Como essa permeabilidade é ancestral no meio circense, entre os números encontrados no Brasil estão atividades com origens diversas, incorporadas ao repertório circense desde antes de sua vinda para cá. Assim, como já apontamos anteriormente, os espetáculos circenses no século XIX compunham-se de malabares, funambulismo, contorsionismo, várias modalidades de equilibrismo, acrobacia e números aéreos, mágicos, prestidigitadores, ventrílocos, engolidores de espadas, faquires, dançadores de ursos, adestradores de animais (feras, cães, cavalos, macacos, pombos e até antas) e palhaços.

³⁵ O Circo, como veremos no próximo capítulo, foi um espaço de projeção para muitos cantores, fosse pela popularidade de suas próprias apresentações em picadeiros, nas capitais, fosse pela divulgação de seu repertório, em apresentações, pelo interior, de cantores locais.

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.

Geralmente as companhias eram compostas por famílias com atividades complementares e, um dos critérios mais importantes para as sociedades era a posse de cavalos e animais exóticos³⁶.

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), números musicais e pantomimas.

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 equilibristismo, ao uso da mímica, a forma mais eficiente de comunicação com o público nacional. 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 diferentes³⁷.

³⁶ 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.

³⁷ Os circenses mais tradicionais empregam, até hoje, os termos *mímico* e *pilhérico* (apoiado no humor verbal), para distinguir o estilo de atuação dos palhaços.

ENCENAÇÕES

A descrição da pantomima *A Gata Borralheira* ou *Cendrillon*, apresentada pelo *Circo Inglês*, em Pindamonhangaba, em 1877, nos dá uma noção da grandiosidade do espetáculo, da mobilização da população local e da “criatividade” circense na organização dos episódios. Como indicado em MOURA (1978)³⁸, a companhia contava com a participação de oitenta crianças da cidade, além de uma orquestra, para apresentar uma pantomima sobre Cinderela cujo roteiro colocava em cena D. Pedro II (ao som da Marselhesa), Garibaldi, os reis de Portugal e da Itália, Napoleão I, John Bull, da Inglaterra, Guilherme da Prússia e o compositor Carlos Gomes.

Anúncios de outras companhias³⁹ indicavam a presença de até cem crianças em suas montagens de *Cendrillon*, além da participação de bandas ou de músicos locais ampliando as possibilidades musicais das bandas circenses.

O acompanhamento musical era um aspecto muito importante nas encenações das pantomimas e, portanto, o cuidado com a música era divulgado para diferenciar as companhias e chancelar a qualidade de suas produções.

A encenação de *Cendrillon* do *Circo Universal*, de Albano Pereira⁴⁰, em 1890, apresentava 47 mudanças musicais, “compostas a propósito para este fim”, ou seja, composições originais para a montagem daquela companhia. Albano ainda destaca que “os trajes⁴¹ dos que fazem parte são copiados do teatro Scala de Milão (Itália). Arena coberta

³⁸ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo(SP):** A temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879. Coleção Ensaio, nº 90. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

³⁹ Erminia Silva fez um levantamento de anúncios em jornais feitos por companhias circenses entre 1834 e 1912, para sua tese (SILVA, 2003) a qual serviu de base para minhas análises neste e no próximo capítulo. Sempre que possível fornecerei, em notas, dados complementares sobre as companhias, empresários e artistas indicados, entretanto, em alguns casos, as únicas informações que encontrei restringem-se às que cito ou reproduzo no corpo do texto.

⁴⁰ Segundo SILVA (2003) Albano Pereira era português e, depois de trabalhar na Europa e Estados Unidos, vem para a América do Sul, chegando ao Brasil em 1871, após turnê pela Argentina. Em RUIZ (1987) registra-se a passagem de Albano Pereira pelo Brasil em 1833. Dada a diferença de datas, é provável que os registros de chegada refiram-se a pai e filho.

⁴¹ Imagem 12, dos anexos.

com um tapete feito somente para esse fim; os enfeites que ornaram o salão: estátuas, serpentinas, floreiros, etc, etc.”

Referências históricas as mais diversas misturavam-se à história original, como indicado acima e, no intuito de aclimatar a fábula, em 1893 Albano anuncia sua *Cendrillon* com o primeiro quadro enaltecendo a República Brasileira, na casa das três irmãs.

A exemplo dos anúncios dos teatros, os anúncios circenses traziam a descrição dos atos e quadros, indicações de cenografia e figurinos, além das indicações de elenco, com destaque para os atores mais importantes dos circos. Cenas de batalhas, lutas e duelos chamam a atenção nos anúncios, bem como, a partir da década de 1880, efeitos de iluminação⁴², recursos raros naquela época.

Há contrapontos interessantes nos anúncios, como observamos em *Cavalaria turca*, de 1876 e *Os bandidos da Calábria*, de 1877.

Albano Pereira e Cândido Ferraz⁴³ anunciavam para *Os bandidos da Calábria*, a participação de “83 pessoas em combate com armas brancas e de fogo”. Já José Chiarini⁴⁴, no anúncio de sua produção de *Cavalaria Turca*, “simulacro da gloriosa batalha campal dada pelo general em chefe, Ab-dul-Crachat, e registrada nos anais muçulmanos”, destaca que “nesta batalha tem-se o uso só de armas brancas, omitindo-se os tiros, para não assustar as pessoas nervosas”.

Albano Pereira já anunciava “vestuários e adereços mandados vir propositalmente da Europa, do Grande Teatro (Scala) de Milão” e que a pantomima “será representada no palco cênico”.

O espetáculo fez parte de uma temporada da *Companhia Equestre, Ginástica, Equilibrística, Acrobática e Mímica*, de Albano Pereira e Cândido Ferraz, no Teatro Rink Campineiro. E anunciava-se também: “Nas portas do Rink distribuição grátis aos espectadores do argumento da Pantomima”

⁴² A iluminação elétrica chega ao Brasil em 1879 e, em 1883 inaugura-se a primeira hidrelétrica, em Minas Gerais. Para implantar a iluminação elétrica em seus espetáculos alguns circos importaram geradores de energia com motor a diesel.

⁴³ Cândido Ferraz, brasileiro, é o patriarca da família que, no século XX une-se, por casamento, à família Rocha. Yara Rocha Ferraz (depoente, irmã de meu pai) é esposa de Geraldo Rocha Ferraz, ex-proprietário do Circo Bismark, com o qual viajei no início dos anos de 1980.

⁴⁴ A família Chiarini chegou ao Brasil em 1834. José Chiarini formou uma grande companhia que, além do Brasil, excursionou por toda a América e Europa, chegando ao Japão (TORRES, 1998).

Os anúncios, como se pode observar pelas indicações de figurinos, número de participantes e inserções musicais, procuravam atrair a atenção do público sobre a qualidade das encenações, mas também deveriam apelar para o inusitado e espetacular.

Um exemplo do tipo de apelo contido nas descrições das pantomimas é o anúncio de *Um episódio da guerra da Criméia em 1866*, uma Pantomima histórica encenada pelo *Grande Circo Anglo Brasileiro*, de João Gomes Ribeiro⁴⁵, em 1885, com “o desaparecimento de um cossaco perante o público, devorado pelo urso”.

Mais absurda é a descrição de *A casa encantada*, pantomima apresentada pelo *Circo Clementino*⁴⁶: “O personagem tem a cabeça aberta a golpes de machado, os braços são amputados e as pernas são atacadas por uma metralhadora. Mesmo assim o homem resiste e continua a tocar seu trombone.”⁴⁷

Já a descrição de *Uma viagem à lua por um balão*, 1877 e 1878, do Circo Casali⁴⁸, atraía pelo encanto e perigo iminente do “trabalho realizado pelo aeronauta ginasta Limido Giuseppe” em “um balão de ar enchido dentro do próprio circo”.

⁴⁵ Não encontrei informações sobre os Gomes Ribeiro. Há registro apenas sobre a família *Gomes*, mas em período posterior, na década de 1930 (TORRES, 1998).

⁴⁶ Registra-se apenas que o proprietário do circo também chamava-se Clementino (SILVA, 2003).

⁴⁷ O anúncio dessa encenação data de 1902, em São Paulo, mas optei por descrevê-lo aqui, mesmo que pertença ao próximo período estudado, pelo encadeamento no enfoque dado ao perfil de apelo das descrições.

⁴⁸ Os Casali, argentinos, chegaram ao Brasil em 1874 (TORRES, 1998). Não encontrei dados sobre Limido Giuseppe.

O CIRCO NO TEATRO

Os espetáculos circenses realizados em teatros, no Brasil, assumiram proporções muito diferentes dos espetáculos itinerantes, mesmo se comparados àqueles das companhias mais estruturadas.

Com elencos reforçados por contratações por temporadas ou partindo da junção de duas ou mais companhias, esses espetáculos reproduziam as audaciosas Pantomimas Equestres (ou Pantomimas Circenses ou Hipodramas) idealizadas e desenvolvidas na Europa após o surgimento do circo moderno de Astley.

Charles Hughes⁴⁹, que fundou o Royal Circus em 1782, após deixar a companhia de Astley, construiu a primeira casa de espetáculos com palco e picadeiro, usados separadamente, de acordo com as necessidades das atrações e simultaneamente, nas apresentações das Grandes Pantomimas Equestres.

Tais espetáculos foram concebidos para a reprodução de batalhas importantes e absorviam todo o potencial técnico e artístico das companhias, colocando em cena um contingente muito numeroso de figurantes e artistas, cujas habilidades eram totalmente aproveitadas.

Cenas de ação eram coreografadas acrobaticamente; exímios cavaleiros mantinham seus animais em galopes controlados em meio a gritos e explosões; as possibilidades de movimentação, ampliadas pelo uso dos diferentes planos (arena, palco e aparelhos aéreos), permitiam ao *ensaiador* explorar todas as diferentes experiências de seus artistas.

No Brasil alguns empresários circenses buscaram reproduzir o mesmo padrão e, ao ocuparem teatros para espetáculos de grande porte, esses circenses impressionaram e, muitas vezes, incomodaram com suas apresentações, como indicam as críticas escritas por Arthur Azevedo no final do século XIX, extraídas de SILVA (2003)⁵⁰.

⁴⁹ Informações sobre Hughes podem ser encontradas nas mesmas fontes citadas referentes a Astley.

⁵⁰ Erminia Silva reproduz diversos trechos de matérias de jornais dos períodos abordados neste e no próximo capítulo, escritas por Arthur Azevedo e outros cronistas, em sua tese de doutorado (SILVA, 2003).

Espero que a companhia eqüestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata⁵¹ que à própria Sarah Bernhardt. Entretanto, para os espíritos mais refinados aí está o Mancinelli, com uma companhia lírica de primeira ordem.

(O Paiz, 28.04.1894)

Incongruência

No teatro o pulo do acrobata!

Vejo no circo a lágrima do drama!

No S. Pedro Rosita de La Plata!

Furtado Coelho no Politeama!...

(O Paiz, 02.05.1894)

No velho São Pedro, transformado de novo em circo de cavalinhos, está uma companhia eqüestre dirigida pelo popular Frank Brown e da qual faz parte a famosa Rosita de La Plata. Ainda lá não fui. Pelo que tenho ouvido, as opiniões dividem-se: dizem uns que a companhia é muito boa e outros que não presta para nada. Não sei. O leitor vá ao São Pedro julgar por si.

(A Notícia, 30.06.1898)

(...) anuncia-se que mais uma vez, e não será com certeza a última, o glorioso e venerado teatro S. Pedro de Alcântara será transformado em circo de cavalinhos.

Quando as mais poderosas razões tivéssemos para supor que entramos definitivamente numa época de transformação moral, bastava, para nos convencer do contrário, a inconsciência feroz com que se insulta assim o teatro digno, pela tradição, de ser considerado um monumento histórico, intimamente ligado à fundação de nossa nacionalidade. Não falo do seu passado artístico, porque no Rio de Janeiro a arte, ao que parece, é uma recomendação negativa.

Por isso, bem-vinda seja a "Caravana", essa nova associação fundada por iniciativa de Coelho Netto, que vem, na realidade, ensinar a nossa gente a respeitar o espólio sagrado dos nossos avós, e fazer com que ela se envergonhe de mostrar a D. Carlos I, não artistas, mas cachorros, cavalos e macacos, no teatro construído por D. João VI.

⁵¹ Rosita de La Plata foi uma famosa artista circense argentina, atriz e acrobata equestre, que esteve várias vezes no Brasil com a Companhia Frank Brown. Brown, o empresário, era um *clown* inglês (TORRES, 1998).

É preciso notar que, para fazer a fortuna de uma companhia eqüestre, um teatro não vale um circo. A prova aí está no popular Spinelli que já deu duzentos e tantos espetáculos consecutivos, e o seu circo ainda se enche todas as noites, e é a alegria do nosso bairro mais populoso. Vá o Spinelli para S. Pedro, e verá como tudo lhe corre torto.

(O Paiz, 12.08.1907)

Entre os anúncios de produções circenses encenadas em teatros, temos *Broceur Condemné* e *A flauta mágica*, encenadas pela *Empresa Emílio Fernandes & Companhia* em 1894, no Teatro São Pedro de Alcântara e, num desdobramento temático *A flauta mágica* ou *Um julgamento no Tribunal da Inquisição*, no Teatro Rink Campineiro, em 1896, encenada pela *Companhia Sampaio, Eqüestre, Mímica e Japonesa*, da qual, infelizmente, não há maiores dados ou descrições para que possamos vislumbrar como se daria tão peculiar adaptação.

A mesma *Empresa Emílio Fernandes & Companhia*, associada ao empresário Frank Brown, monta no São Pedro de Alcântara, ainda em 1894, as Pantomimas *Família Industrial* e *Gasparony*.

A encenação de *Gasparony* contava com “20 trechos de composição de Henrique Lustre”⁵² e seu anúncio destaca a apoteose, na qual “morrem com dois tiros de revólver Gasparony e o seu corcel!! Fogos de artificios e de bengala. Enterro dos bandidos mortos e o cavalo, todos carregados em uma padiola aos ombros de vinte bandidos”. O anúncio ainda indica que “toma parte nesta pantomima o ‘cavalo sensível’ Neptuno amestrado pelo diretor Henrique Lustre”.

A *Companhia de Acrobacias, Danças, Ginástica e Tauromaquia de Jerônimo Miramontes*⁵³ levou, em 1900, no Teatro High-Life Nacional, no Rio de Janeiro, *Os ladrões surpreendidos pela polícia* ou *A Sra. Bubônica* e uma versão de *Fausto*, infelizmente também sem descrição.

⁵² Lustre, português, além de atuar, adestrar cavalos e compor músicas, tornou-se empresário e montou sua própria companhia, o Circo Luzitano, do qual encontrei registro de 1903, em Aracaju e Recife (**Dicionário prático de nomes e denominações de Aracaju** s.d., s.e. e *site* do **Diário de Pernambuco**).

⁵³ Não encontrei informações adicionais sobre Miramontes .

O Rio de Janeiro também recebeu, no São Pedro de Alcântara, a *Companhia Equestre Holmer*⁵⁴, em 1900, com *O marquês e seu criado* e, no Coliseu Cidade Nova, a Companhia Albano Pereira, em 1901, com as Pantomimas *Scalet* e *A sentinela perdida*.

Além de temas já clássicos dos folhetins, romances e melodramas estrangeiros difundidos em nosso país, as versões brasileiras das Grandes Pantomimas Circenses adotaram temas como a proclamação de nossa independência ou adaptações de obras nacionais, como a ópera *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, encenada no *Circo Americano*, em 1870 e o romance *O Guarany*, de José de Alencar, adaptado pelos *Irmãos Casali*, em 1875.

Os circenses também trouxeram para o Brasil as impressionantes Pantomimas Aquáticas, com anúncio do uso de até 100.000 litros de água, o que equivaleria (apenas numa suposição, pois não encontrei os dados reais dessa estrutura) a um tanque com 1m de profundidade cobrindo uma área de 10m x 10m.

Na descrição da Pantomima Aquática do *Circo Sul-Americano*, de Anchyses Pery e irmãos⁵⁵, em 1899, encontram-se referências à presença de barcos, uma ponte, efeitos de iluminação elétrica e fogos de artifício. O espetáculo, apesar de ocupar o Teatro São Pedro de Alcântara, submetido a uma reforma para acomodar toda a estrutura necessária, foi muito bem recebido pela crítica, com matérias que reforçavam a brasilidade da companhia, pois Anchyses e seus irmãos eram artistas de uma geração já nascida no Brasil.

Outras Pantomimas Aquáticas registradas, apresentadas em teatros ou em circos, foram:

Um casamento e o Politeama em baixo d'água, em 1892, no Rio de Janeiro, no Circo Politeama, de E.G. Pierantoni. Nesta encenação “uma bacia de borracha, colocada no picadeiro, será cheia com 13.000 litros d'água por uma máquina a vapor que faz jorrar por seis grandes calhas, na altura das galerias e à vista do espectador”.

⁵⁴ Não encontrei informações adicionais sobre Holmer.

⁵⁵ Os Pery eram filhos de Manoel Joaquim Bueno Gonçalves. Filho de tradicional família mineira e exímio cavaleiro, Manoel encantou-se com um espetáculo de circo e decidiu tornar-se circense, em 1863. Adotou o nome Manoel Pery e casou-se com Sylvana Bastos, circense (artista equestre e atiradora), com quem teve seis filhos. Segundo TORRES (1998) Manoel Pery foi laureado pelo Imperador Pedro II. Imagem 20, dos anexos.

O Circo Universal em baixo d'água, 1899, no Teatro Circo Universal, de Albano Pereira, em São Paulo, na qual “em poucos minutos o circo tornou-se uma lagoa e navegam por ela diversas canoas e botes. Lavadeiras e pescadores ocupados em seus misteres.”

Em *Um casamento de costumes campestres*, 1899, da *Companhia Eqüestre Brasileira Irmãos Pery*, “80.000 litros d'água entram no picadeiro em 60 segundos”.

A Pantomima marítima ou O casamento no campo, 1899 e 1900, do Circo Sul Americano de Anchyses Pery, com os mesmos “80.000 litros d'água na pista em 60 segundos” é anunciada com “cenas novas entre as quais as do ‘O macaco da italiana’ e ‘Cachorro d'água’”.

O circo Frank Brown também encena *Um casamento campestre*, já em 1908, no Teatro São Pedro de Alcântara, com os recordes de tempo e volume: “na pista, em 35 segundos, 100.000 litros de água”.

Nas últimas décadas do século XIX muitos teatros foram construídos visando receber companhias artísticas de diferentes gêneros e diferentes portes.

Dentre os que foram construídos naquele período para servir também de circo de cavaleiros chama a atenção a construção do Circo Olímpico da Guarda Velha que, depois de reformado, recebeu o nome de Teatro Imperial D. Pedro II, (rebatizado de Teatro Lírico após a Proclamação da República). Inaugurado em 19 de fevereiro de 1871 com um baile de máscaras, aquele teatro tinha um palco projetado para mover-se, descobrindo um picadeiro (...) além de possuir ‘uma rampa por onde entravam animais de grande porte, jaulas e carruagens’”. (SILVA, 2003 p 48)

Entretanto, é importante ressaltar que tais construções não visavam atender especificamente à demanda por espetáculos circenses. As construções, reformas e adaptações dos espaços teatrais procuravam tanto reproduzir modelos europeus como responder às necessidades impostas pela diversidade e mesmo pela irregularidade das programações artísticas. Nesse sentido, se os teatros comportavam apresentações de

espetáculos teatrais, óperas, concertos e circos, nos períodos sem programação podiam funcionar como salões de bailes e rinques de patinação.

A primeira construção fixa concebida para atender às necessidades essencialmente circenses (mas aberta a receber também outros tipos de espetáculos) foi erguida em 1875, em Porto Alegre.

Albano Pereira, importantíssimo empresário, artista e diretor circense, proprietário do Circo Zoológico Universal⁵⁶, projetou um pavilhão, em madeira, cuja complexa construção possuía dois salões, dois cafês, platéia com cadeiras, camarotes e arquibancadas, cavaliaria anexa, com capacidade para 30 animais, além de picadeiro e palco.

Foi por ocasião de sua inauguração que se registrou em jornais, pela primeira vez no Brasil, o termo *Circo-Teatro*, muito antes, portanto, do estabelecimento e da difusão da combinação artístico-estrutural que viria a ser conhecida como Circo-Teatro no começo do século XX.

O termo *Circo-Teatro* é muito próximo do termo *Teatro-Circo*⁵⁷, empregado para designar aquele tipo de espaço, com picadeiro e palco, na Argentina, país por onde Albano excursionara antes de vir para o Brasil. Entretanto, apesar de Albano ter sido o primeiro empreendedor privado a investir na construção de um espaço com tais características, o uso de teatros para espetáculos circenses híbridos, como vimos, já ocorria por todo o país.

Mas, por que, então, considera-se que o Circo-Teatro seja um fenômeno do século XX?

Todos os espetáculos referidos até agora mesclam atividades circenses a atividades de outras manifestações artísticas, porém, em todos os casos, os gêneros são ou alternados, como na estrutura de variedades, ou amalgamados, como nas Grandes Pantomimas Circenses. Afora o fato de que os gêneros teatrais ligeiros, em geral, eram

⁵⁶ Albano Pereira mudou várias vezes o nome de seu circo como podemos ver ao longo deste trabalho, nas indicações das produções circenses. Este era um hábito entre os empresários circenses, que mudavam os nomes dos circos ajustando-os às tendências de mercado, ao gosto do público de diferentes cidades ou em função de novas sociedades.

⁵⁷ Albano Pereira também usou este termo, encontrado em anúncio de seu *Teatro Circo Universal*, em 1899.

desconsiderados pela crítica, destaco que, no circo não há, até então, a divisão explícita do espetáculo entre as atividades circenses e o espetáculo teatral, muito menos a presença de espetáculos teatrais estritamente dialogados, não havendo, portanto, a supremacia do texto teatral como definidor de um gênero teatral circense.

CAPÍTULO II

A CONFORMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO

*O público – que belo público – aplaudia entusiasticamente todas as vezes que a virtude era recompensada.*⁵⁸

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 intercambiados pelos circenses durante a permanência de tais companhias em nosso país. Dessa maneira os elencos se reconfiguravam e os repertórios se fundiam e se difundiam.

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 porte, 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, chopps 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.

⁵⁸ Extraído de uma crônica não assinada, publicada no jornal O Paiz, 02/03/1907, reproduzida em SILVA (2003, p 233)

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 operetas⁵⁹. 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 urbanos⁶⁰, 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*⁶¹ 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. 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 usado em outros países e, no caso dos pavilhões brasileiros desse período, o modelo mais próximo vinha da Argentina.⁶²

Os pavilhões eram estruturas pesadas e volumosas, o que restringia seu transporte às regiões atendidas por estradas de ferro. Como consequência os altos custos

⁵⁹ Como indicado anteriormente, ler VENEZIANO (1996).

⁶⁰ Não adoto o termo urbano em oposição a rural, mas como contraponto ao nomadismo circense.

⁶¹ Imagem 7, dos anexos.

⁶² O artigo **Circo e teatro**: a construção da cena nacional Argentina, de André Carreira (Sala Preta, nº6, 2006, pp 27-34), aponta elementos significativos da relação do circo com o desenvolvimento teatral argentino, no mesmo período de desenvolvimento do circo em nosso país, incluindo referências a artistas que transitavam entre os dois países, como José Podestá, apontado como o responsável pela teatralização do espetáculo circense naquele país.

com transporte impunham às companhias a realização de longas temporadas, o que restringia ainda mais o circuito, concentrando-o nas poucas cidades grandes.

A cidade de São Paulo, com o desenvolvimento sócio-econômico gerado pelo ciclo cafeeiro, teve sua população quadruplicada em dez anos, chegando aos 240.000 habitantes em 1900. A capital paulista passou a dividir com a capital federal o papel de grande centro artístico-cultural do país.

Os pavilhões conviviam com os circos de algodão, mas, com menor potencial de itinerância, ficavam armados por meses seguidos em um mesmo bairro.

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:

Duas 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 filodramáticos⁶³; 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).⁶⁴

⁶³ As associações filodramáticas espalharam-se por vários pontos da cidade de São Paulo, assim como os estabelecimentos de entretenimento, como cafês, cinematógrafos e teatros. Destaco a região do Brás por sua significativa importância na trajetória dos circos brasileiros, cuja frequência e permanência não teve a mesma intensidade em outros bairros paulistanos.

⁶⁴ Ermínia Silva analisou as publicações dessa coluna entre 1901 e 1905, para acompanhar a trajetória de Benjamim de Oliveira para sua tese.

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 semifixo, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, cumprindo temporadas extensas. E esse fenômeno é de particular interesse para este trabalho, pois será determinante na configuração do circo-teatro.

DAS SIMBIOSES

O intercâmbio entre artistas e estabelecimentos de espetáculos ligeiros, como apontado no começo deste capítulo, 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 Segreto⁶⁵, 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.

⁶⁵ Segreto investiu em estabelecimentos e companhias dos mais diversos gêneros de entretenimento, de cafês a cinemas, do Teatro de Revista à luta romana. Era conhecido como “Ministro da diversão” ou “O rei da praça Tiradentes”.

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, Dudu (Eduardo) das Neves, Mário Pinheiro, Cadete, Bahiano, Santos, Serrano e Caetano, apresentavam-se nos picadeiros⁶⁶ 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 cafês 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 palhaços, músicos (compositores, cantores e instrumentistas), atores e diretores de cena e proprietários de circos. Entretanto, dos dois, apenas Oliveira dedicou-se ao circo ao longo de toda sua vida.

Apesar do livre trânsito pelas rodas musicais cariocas, de ter gravado discos e feito cinema⁶⁷, Benjamim de Oliveira era essencialmente circense⁶⁸. 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 Spinelli⁶⁹.

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.

⁶⁶ Francisco Alves e Vicente Celestino também faziam sucesso nos picadeiros, alguns anos mais tarde.

⁶⁷ Benjamim de Oliveira filmou, em 1908, a pantomima *Os Guaranis*, pela Photo-Cinematográfica Brasileira. Encenada no Circo Spinelli, a pantomima era uma adaptação livre do romance *O Guarani*, de José de Alencar, escrita, dirigida e protagonizada por Benjamim.

⁶⁸ Imagens 21 e 22 dos anexos.

⁶⁹ Affonso Spinelli foi um importante empresário circense, do final do século XIX e começo do século XX. Segundo TORRES (1998), a família de Spinelli, de origem italiana, já estava radicada no Brasil quando se tornou circense.

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.

Objetivamente, tivemos 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. Assim, o recuo no posicionamento cênico, mesmo no picadeiro, criou uma perspectiva de frontalidade na referência espacial, permitindo a projeção vocal em registros mais sutis.

Acredito que a intensa participação de cantores no meio circense tenha sido mais decisiva até do que a presença de atores na conformação espacial do Circo-Teatro, pois que os atores estavam muito habituados a encararem o Circo como espaço natural para encenações mudas.

As principais transformações nas pantomimas se devem às experimentações vocais dos circenses.

A Revista é um exemplo de apropriação do teatro musicado pelo Circo. Todas 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 elencos nacionais e artistas estrangeiros já familiarizados com nosso idioma e a projeção vocal como nova referência de atuação, as pantomimas dialogadas foram se desenvolvendo e o espetáculo se reconfigurou.

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 dramática. 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 dramática, 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 tratamento teatral do 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. A esse aspecto daremos maior atenção posteriormente, pois discutiremos o espetáculo teatral circense na perspectiva da dramaturgia do ensaiador, ampliando a referência para além do texto escrito.

No momento, cabe destacar 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 no começo do século passado.

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 grande 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.

Espetáculos baseados em passagens bíblicas não eram, obviamente, terrenos fecundos para as exhibições corporais, fossem elas acrobáticas ou plásticas, e o respeito 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 lhes trouxessem versões encenadas das histórias até então acompanhadas, muitas vezes, à mercê de viajantes, portadores das novidades das capitais.

Era a oportunidade para divulgarem 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 a partir apenas 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 Garrido⁷⁰ (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 urbanas 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

⁷⁰ Eduardo Garrido não era circense. *O Mártir do Calvário* foi escrito por Garrido por encomenda de seu amigo Eduardo Victorino, dramaturgo, produtor e ensaiador português de grande importância no Rio de Janeiro a partir da última década do século XIX. (SOUZA, 1960). A peça fez muito sucesso entre as companhias teatrais e é mais um exemplo de rápida apropriação circense.

definiam a editora como “a primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil”⁷¹.

Nesse sentido, é preciso atentar para uma questão fundamental no norteammento 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.

Portanto,

Não teria havido um outro termo para denominar aquele novo espetáculo? Por que não se buscou uma palavra em torno do universo do teatro? No século XVIII, na França, o uso do vocábulo “teatro” e os próprios edifícios teatrais eram privilégios concedidos pela Corte. Antes da Revolução de 1789, dois grandes gêneros de concessão permitiam o uso da palavra nos palcos franceses e deram-se em torno do Teatro de Ópera e da Comédia Italiana. Ao teatro das feiras, prioritariamente gestual, restou a busca de outros termos tais como “pièces muettes”, “à écriteaux” etc. Após a Revolução, em 1791, um decreto da Assembléia Constituinte aboliu a censura e os privilégios, contemplando o princípio do direito natural. Em 1794, entretanto, sob Napoleão, a censura foi restabelecida e, com ela, o regime dos privilégios. Em 8 de junho de 1806, um decreto restabeleceu a necessidade de autorização de funcionamento para os teatros; em 25 de abril de 1807, outro decreto especificou os gêneros para os teatros; em 29

⁷¹ O Arquivo Edgard Leuenroth, do IFCH/UNICAMP, recebeu a coleção, doada por Marlyse Meyer, em 1987. Segundo indicado nos dados do arquivo, “A coleção de textos foi encontrada durante uma grande reforma da sede da Livraria Teixeira, em São Paulo, da qual Vieira Pontes foi proprietário. A Coleção foi entregue à professora Marlyse Meyer, na época docente do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Unicamp. A identificação do gênero teatral e organização dos documentos foram realizadas com apoio do FAEP/UNICAMP. A documentação foi totalmente microfilmada. Composta por 337 textos teatrais, predominantemente comédias e adaptações de romances brasileiros, portugueses e traduzidos, utilizados por companhias de teatro, colecionadas e comercializadas pelo titular. Alguns textos trazem marginália sobre cenografia, iluminação e características dos personagens e são obras dos estilos em voga na Europa, no início do século XX, como operetas, vaudevilles e burletas. Outras informações sobre a Biblioteca Dramática Popular, visite o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, SP.”

de julho do mesmo ano, um terceiro decreto fixou os oito teatros que receberiam autorização para funcionamento; os demais deveriam encerrar suas atividades ou alterar a denominação. Um bom número deles optou pelo termo “espetáculos de curiosidades” (Cuppone, 1999, n.2, p.51-2). Assim, em época de concessões e privilégios, o termo “teatro” e seus derivados, como anfiteatro, estavam devidamente apropriados. Restaria a Franconi a busca em outras fontes. Ele e seus filhos criaram, em 1807, o Circo Olímpico, usando oficialmente e pela primeira vez o termo “circo” em território francês.

BOLOGNESI (2003, pp 36-7)

A questão da nomenclatura, observada acima pelo pesquisador Mário Fernando Bolognesi, já apresentara uma possibilidade de mudança, no Brasil, no século XIX, como demonstramos no capítulo anterior ao descrevermos a construção do Circo-Teatro Universo, de Albano Pereira.

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 época⁷², que segregava os gêneros ligeiros do dito “teatro sério”.

⁷² 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 menestrels, 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 povilêu”. (grifo meu)

A qualidade das atrações circenses era reconhecida e aplaudida desde que a companhia não invadissem os templos sagrados do teatro, como vimos nas crônicas de Arthur Azevedo.

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 chancela 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 necessidade 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 papéis⁷³ 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 corporais⁷⁴, 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 professor⁷⁵. Esse hábito permaneceu por décadas nos circos brasileiros.

⁷³ Como no teatro urbano da época, os atores recebiam apenas suas falas precedidas pelas deixas.

⁷⁴ Imagem 33, dos anexos.

⁷⁵ Na minha infância, apesar da disponibilidade de vagas em escolas públicas garantida aos filhos de circenses pela Lei nº 301, de 13/07/1948, estudávamos com professores contratados quando o circo percorria roteiros

Eu mesmo estudei poucos meses no grupo⁷⁶, aqui em Ribeirão. Aprendi mesmo foi no circo, tinha a hora da lição, com cartilha, igual no grupo. Papai dizia que a gente tinha sorte, quase todo mundo no circo sabia ler e escrever pra ensinar os filhos, ajudavam na lição de casa. Antigamente tinha que ser mais sozinho. O pessoal de circo aproveitava as viagens de carroça pra decorar os papéis. Eram muitas horas, às vezes dias. Ficavam em volta do script, olhando o papel e repetindo até aquelas falas saírem certinhas, até as palavras fazerem sentido mesmo. Mas sempre tinha que ter alguém que lia, né? Pra ajudar a saber o que tava no script, porque tinha que sair muito bem falado, sem vacilar. E aí ia aprendendo, entendendo como é que lia as falas. Agora, eu, já aprendi a ler bem rápido. Então, quando estudava um papel já ganhava tempo, né? Podia estudar sozinho e já chegava conhecendo o papel pra ensaiar. Mas não fazia papel grande não. Criança tinha ou papel bem pequeno ou papel bem grande, que nem n'Os Dois Garotos⁷⁷. Não tinha muito meio termo. Aí, o Bira, ou a Yara, eles iam bem nos papéis grandes. Mas eu fiz anão, bastante... e anjo.

(Tabajara Pimenta)

Quando comecei no teatro era pequena. Todo mundo começava pequeno. Como não sabia ler, papai ia dizendo as deixas e ia dizendo o que eu tinha que falar. Aí, eu, curiosa, gostava de sentar no colo dele e ficar olhando a folha. Ia seguindo com o dedinho, queria ler mesmo. E perguntava tudo, ele tinha paciência... Quando conseguia ler, foi até sem perceber, começava a dizer uma palavra antes dele ler... assim, de vez em quando conseguia, reconhecia, porque já tinha visto antes. Ficava muito orgulhosa. (...) Aí, quando fui pra escola já sabia. (...) A gente estudava no circo, quando viajava muito longe, às vezes pra lugar que só tinha escola muito longe, de fazenda, assim. Bom, o circo tinha um professor, né, do circo. Ou professora mesmo, de cidade. Aí, quando chegava em cidade grande, as crianças do circos faziam exame na escola e eu tava sempre mais adiantada que as crianças da minha idade.

(Yara Rocha Ferraz)

cujas cidades seguissem um programa escolar aquém do acompanhado até então, ou quando se previa uma permanência muito curta em cada cidade.

⁷⁶ Tabajara refere-se a “grupo escolar”, conceito implantado no país a partir de 1893 (inicialmente no estado de São Paulo), com o agrupamento das escolas por regiões e a divisão do ensino por séries.

⁷⁷ Imagem 13, dos anexos.

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 Spinelli⁷⁸.

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 produção⁷⁹, o que é bastante raro se considerarmos a realidade circense, tanto em sua época e, talvez ainda em pior situação, atualmente.⁸⁰

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 Piolin⁸¹, 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 República⁸². Benjamim gravou discos, fez filmes, freqüentou 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

⁷⁸ 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.

⁷⁹ Sobre Benjamim de Oliveira, ler ABREU (1963), RUIZ (1987), TORRES (1998), SILVA (2003), MARQUES (2003, 2006).

⁸⁰ Em meu trabalho de mestrado aponto para a necessidade e dificuldade de registro sobre a história do circo, em função, principalmente, da quase impossibilidade de conservação de documentos, textos e fotografias gerada pela vida em constante trânsito, em moradias restritivas e sujeita às intempéries.

⁸¹ Imagem 34, dos anexos.

⁸² 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.

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 Santos⁸³.

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*⁸⁴. Mantendo-se por vários anos no repertório da companhia, essa pantomima foi filmada em 1908, no Rio de Janeiro.

O Chico e o diabo, primeira peça integralmente escrita por Benjamim, incluindo diálogos e letras das canções, cujo gênero era anunciado como mágica⁸⁵ 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, pp 223-4) destaca que os artistas queixaram-se da dificuldade de atuarem com um texto extenso sem auxílio do ponto⁸⁶. A queixa dos artistas indica que eles estavam habituados a contar com o

⁸³ Encontrei referência a João dos Santos como compositor de *Lua Serena*, gravada pela Banda Escudero, de Henrique Escudero, o qual, por sua vez, também liga-se ao circo pelo casamento com a circense Maria Ferreira do Nascimento.

⁸⁴ Oscarito, aos 5 anos de idade, participava da encenação, vestido de índio.

⁸⁵ Refiro-me à mágica como gênero dramático musical e não ao número de magia, atividade tradicional no circo. Sobre a mágica, além da definição indicada na obra citada de VENEZIANO (1996), ler o verbete de João Roberto Faria em **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos** (GUINSBURG et al, 2006).

⁸⁶ 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*

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 Chrispim do Amaral (também cenógrafo e caricaturista) para Benjamim, temos a descrição dos cenários⁸⁷, 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 porque 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 do palco, onde ficaria de costas para os atores no picadeiro.

estreu, sem ponto, em 1906, Paschoal Carlos Magno, reconhecido pela abolição do ponto no teatro brasileiro, ainda não completara um ano de idade.

⁸⁷A produção de *A princesa de Cristal*, “um conto de fadas dialogado” nas palavras de Arhur Azevedo (O Paiz, coluna Palestra, 02/07/1908), custou 12:000\$000, mais do que uma casa, no mesmo bairro em que o circo se apresentava.

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 Sacramento⁸⁸.

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 manterem 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 Cardona⁸⁹, 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”.

⁸⁸ 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.

⁸⁹ 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). Imagens 16 a 19 dos anexos.

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 Theatre*), que estreou em 1905, em Viena, e os cenários ficaram a cargo do importante cenógrafo teatral Ângelo Lazary.⁹⁰

No programa da opereta constam “bailados com projeções elétricas⁹¹”, 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.

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 levarem 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 dramatúrgicos.

A difusão do novo formato empresarial e artístico deu-se à revelia até de importantes personalidades circenses, como Abelardo Pinto, o Piolin (1887-1973)⁹².

⁹⁰ 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.

⁹¹ Projeção de imagens com equipamento de cinematógrafo.

⁹² DANTAS (1980)

Um dos mais importantes e reconhecidos palhaços brasileiros, Piolin, que foi homenageado pelos modernistas, que o consideravam um artista “genuinamente brasileiro e popular”⁹³, considerava a presença do teatro no espetáculo circense uma *invasão*, um sinal de decadência do circo. Sua resistência ao novo padrão de espetáculo devia-se à idéia de que, ao atuar nas peças de *cara limpa*, como dizem os circenses, o palhaço teria sua importância reduzida no espetáculo.

O próprio Piolin, uma geração mais jovem que Benjamim de Oliveira, e igualmente emblemático na história do circo, passaria também a registrar suas comédias, escrevendo-as segundo a estrutura dramática dialógica, não roteirizada, tornando-se um dos mais produtivos autores da dramaturgia cômica circense.

Ao longo de todo o próximo período, analisado no capítulo seguinte, 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.

⁹³ O “festim antropofágico” em comemoração ao aniversário de Piolin, em 27 de março de 1929, foi uma consagração a Piolin, o qual ocupou o lugar deixado vago pelo teatro na Semana de Arte Moderna de 1922.

CAPÍTULO III

A ÉPOCA DE OURO DO CIRCO-TEATRO

É pelo público

Que bem no fundo de

Um espetáculo

Existe ainda um coração⁹⁴.

O Circo-Teatro atingiu sua fase áurea entre as décadas de 1930 e 1950, quando praticamente toda as companhias circenses eram estruturadas como Circo-Teatro.

Os artistas circenses das gerações anteriores, como vimos nos capítulos I e II, tiveram que se adaptar ao trabalho no palco, com novos padrões de dramaturgia e encenação. Já os circenses deste período são *filhos* do Circo-Teatro, pois cresceram com o novo referencial artístico apreendido e desenvolvido desde o berço (e quantas são as histórias das carreiras iniciadas literalmente desde o berço!).

O aprendizado, no circo, passa tradicionalmente por processos que darão base para o desenvolvimento de várias facetas do circense, sejam elas artísticas, técnicas ou administrativas. A geração retratada neste capítulo já encontrou os processos pertinentes ao trabalho em Circo-Teatro absorvidos por seus pais. Portanto, é natural que tenha crescido com uma percepção mais orgânica do Circo-Teatro como manifestação artística e que tenha tido condições de aprimorá-lo, levando-o ao seu apogeu.

A rápida e abrangente rede de comunicação e de influências mútuas entre as companhias e seus artistas é uma característica muito significativa do meio circense. Essa permeabilidade leva à criação, desenvolvimento e aperfeiçoamento de seus aspectos artísticos e administrativos.

A gente faz igual, só que melhor! Eis o tipo de frase que se ouve freqüentemente entre os circenses. Assistir a outros espetáculos, comentá-los, inquirir artistas recém contratados, vindos de outros circos, são hábitos que os circenses cultivam como uma de

⁹⁴ Trecho da canção final de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini. Baseada no universo circense, a peça inspira-se em *Coração Materno*, de Gilda de Abreu e, no trecho citado, remete à apoteose de *...E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta.

suas tantas tradições, repassadas de geração para geração, como pude vivenciar em minha infância e adolescência no circo.

Não se trata da facilitação do trabalho pelo plágio. Ao contrário, toda e qualquer inovação que se dê no meio circense repercute, se desenvolve e evolui por meio dessa propagação. É uma disseminação tão rápida que, freqüentemente, um mesmo fenômeno, seja ele um novo número ou mesmo um estilo de música ou corte de figurino adotado, tem a autoria creditada a mais de um artista. Essa apropriação mobiliza os processos de criação e conduz ao estabelecimento de uma estética própria.

O circo depende desse intercâmbio, dessa simbiose que alimenta e se realimenta, assim como em outras manifestações artísticas no campo do popular.

Entre as décadas de 1930 e 1950, os espetáculos teatrais circenses tinham por premissa agradar o público, fosse pela qualidade do texto e da interpretação, fosse pelos efeitos cênicos surpreendentes. Os aspectos desenvolvidos e aprimorados no Circo-Teatro naquele período confluíram para o apuro técnico dos espetáculos, considerando-se desde sua estrutura física (palco e platéia), a elementos artísticos (qualidade de interpretação, treinamento dos atores, cenários, figurinos, luz, som e consolidação de dramaturgia própria) e operacionais (administração, divulgação, contratação de artistas).

A estrutura *anfíbia* de palco e picadeiro⁹⁵ já se encontrava estabelecida e difundida desde a década de 1920 e foi otimizada ao longo das décadas de 1930 e 1940. Para tanto, os empresários circenses investiram tempo, criatividade e muito dinheiro na renovação e manutenção de sua estrutura, material de cena e elenco⁹⁶.

Tomo como paradigma, para a análise da evolução do Circo-Teatro nesse período, o trabalho desenvolvido pelo empresário Antenor Pimenta (1914-1994), um dos artistas circenses de maior prestígio, autor do clássico *...E o Céu uniu dois Corações*⁹⁷.

Ator, autor, *ensaiador*, poeta, inventor, relações públicas e administrador, Antenor Pimenta trabalhou com a estrutura de Circo-Teatro de 1938 a 1957, no Circo-

⁹⁵ Imagens 8 e 9, dos anexos.

⁹⁶ Imagens 10 e 11, dos anexos.

⁹⁷ *...E o Céu uniu dois Corações* é o texto mais montado do Brasil, segundo informações obtidas na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Até a última verificação feita por Antenor, na década de 1980, havia registros de mais de 3.000 processos de liberação de direitos de montagem do texto.

Teatro Rosário⁹⁸. Neste circo, Antenor, que era meu tio-avô, viu crescerem e treinou para o trabalho no palco, meu pai, seus irmãos e primos.

Tenho, portanto, além da pesquisa bibliográfica e das entrevistas realizadas durante minhas pesquisas, informações gravadas na memória desde minha primeira infância. São incontáveis as histórias que ouvi sobre a vida no Circo-Teatro, diferente da vida que eu levava no circo em que cresci. Também incontáveis foram as vezes em que presenciei, por todo o Brasil, pessoas do público perguntando por meu tio-avô e seu circo, relembrando e descrevendo, emocionados, cenas assistidas décadas antes, das quais ficaram lembranças dos papéis vividos por Antenor Pimenta.

A ESTRUTURA FÍSICA

PLATÉIA

O Circo-Teatro Rosário era considerado um circo de *primeira categoria* pelos circenses e pelo público, em função da qualidade de seus espetáculos e de sua estrutura.

Com 34 *metros redondos*⁹⁹, acomodava cerca de 1200 pessoas, sendo 800 nas arquibancadas e 400 nas poltronas. Para os padrões da época, era um circo grande, com medidas que, hoje, seriam consideradas de porte médio.

Antenor Pimenta, desde seu ingresso na empresa, ainda como funcionário, propôs e realizou mudanças em sua estrutura e administração, com o intuito de aprimorar as produções e garantir maior conforto para o público.

Seu talento como inventor o fez encontrar soluções para as necessidades técnicas impostas por sua criatividade como encenador, como veremos adiante, e também

⁹⁸ Antenor Pimenta entrou para o Circo-Teatro Rosário em 1938. Ali iniciou e desenvolveu sua carreira de autor, ator, ensaiador e relações públicas. Em 1947 comprou o circo de seu primeiro proprietário, Guarim Gonçalves. De 1957 a 1960, interrompeu suas atividades circenses para trabalhar no rádio, em Ribeirão Preto, como escritor, diretor e ator. Voltou à vida circense em 1960, em sociedade com Tabajara Pimenta, meu pai, no Gran Rosário Circus. Imagens 25 e 26 dos anexos.

⁹⁹ No jargão circense, essa medida indica que o circo tinha 34m de diâmetro.

para o conforto do público: Antenor projetou e mandou fazer, para seu circo, poltronas estofadas e reclináveis.

Poltronas estofadas podiam ser encontradas em outros grandes circos, já que seus empresários procuravam investir na idéia de que o público encontraria um verdadeiro teatro em suas companhias. Mas poltronas estofadas e reclináveis eram uma exclusividade do Circo-Teatro Rosário.

O projeto é um bom exemplo da mentalidade artística e empreendedora de Antenor. Como autor e *ensaiador* de Circo-Teatro, Antenor sabia que o público não deveria encontrar um *verdadeiro teatro* no interior de seu circo. As condições técnicas e a estrutura espacial eram diferentes e, assim, Antenor projetou as poltronas reclináveis, para que o público pudesse ajustar seu ângulo de visão às diferentes partes do espetáculo, no picadeiro e no palco.

O uso do picadeiro e do palco, na maioria dos espetáculos, correspondia à separação entre números de variedades, no picadeiro, e peça teatral, no palco. Mas havia algumas peças nas quais a representação de dava nos dois espaços.

Em peças como *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, *O Morro dos Ventos Uivantes*, adaptação de Iracy Vianna e *Se eu fora Rei*, adaptação de Antenor Pimenta, o uso das duas áreas possibilitava tanto a ampliação do espaço cênico, necessária para a realização de cenas com grande número de atores ou que se referissem a ambientes concebidos em planos diferentes, mas dentro de um mesmo contexto, quanto à realização de cenas simultâneas, criadas por Antenor para que o público acompanhasse o que se passava em um ambiente, enquanto a ação principal se desenvolvia em outro.

Para Antenor, possibilitar a realização ideal e garantir a melhor recepção aos seus espetáculos era a meta de sua carreira, como poderemos observar.

PALCO

O Circo-Teatro Rosário, na década de 1940, teve seu palco reprojetoado por Antenor Pimenta, visando ampliar as possibilidades cenográficas para seus espetáculos. Em sua reestruturação, o palco ganhou urdimento, rampas, escadas e alçapões.

O urdimento viabilizava efeitos como a troca de telões esticados, suspensão de elementos cenográficos e de atores, por meio de um sistema interno manual de roldanas e varas móveis.

Nos circos de estruturas mais simples, os telões eram fixados ao fundo do palco, enrolados no limite superior de sua altura, e dispostos de acordo com os ambientes necessários, mas em ordem inversa. Dessa maneira, a cada troca de ambiente, um telão era desenrolado rapidamente, cobrindo o telão anterior em poucos segundos.

Essa forma de troca era eficiente, mas apresentava algumas desvantagens se comparada à troca feita em palcos com urdimento.

A primeira diferença perceptível entre a mudança de telões em palcos com urdimento, em relação aos palcos sem urdimento era o silêncio, pois as trocas dos telões nos palcos sem urdimento era ruidosa. Os telões eram feitos de lona e varões de madeira, embainhados em suas bordas superior e inferior. O varão inferior, além de manter o telão esticado, tinha por função acelerar a queda quando um telão era desenrolado. Porém, além do próprio som da lona desenrolando-se abruptamente, essa barra de madeira produzia um estrondo ao tocar o chão do palco, dada a força do impacto em função da velocidade.

Com o urdimento a troca era feita com o telão já esticado, fixado em uma vara, por sua vez presa, por cordas, a um sistema de roldanas. A velocidade de descida era controlada pelo operador das cordas e podia-se evitar o impacto com o chão.

Uma segunda diferença era a possibilidade de voltar a um cenário rapidamente.

Com o urdimento, os telões podiam ser trocados com a suspensão do telão da última cena esticado, revelando imediatamente um telão usado anteriormente. Sem o urdimento, o último telão deveria ser enrolado até o alto, em um processo mais demorado, que demandava a realização de um intervalo no espetáculo, pois precisava da ação e da presença de várias pessoas no palco.

Como o sistema de roldanas do urdimento era acionado manualmente, todos os efeitos possibilitados por essa estrutura dependiam do trabalho dos operadores das cordas. As mudanças de cenário e a movimentação aérea de atores eram minuciosamente preparadas, de acordo com a concepção do *ensaiador*, e exaustivamente treinadas pelos operadores das cordas, pois seu desempenho determinava o ritmo do espetáculo. Algumas operações, como trocas de cenários por descida ou subida de telões e lustres, deveriam ser realizadas muito rapidamente, para que a interrupção do espetáculo fosse mínima, outras, pelo contrário, eram integradas ao espetáculo e transformadas em momentos de forte impacto sobre a platéia. Eram as chamadas *mutações às vistas do público*¹⁰⁰, realizadas com acompanhamento musical e efeitos de luz.

Outras tecnologias foram criadas e empregadas para agilizar a troca de cenários, visando não só a redução do número e da duração dos intervalos, mas também o efeito de surpresa, causando, muitas vezes, grande impacto sobre a platéia.

Uma dessas tecnologias, instalada no Circo-Teatro Rosário, ficou conhecida como *palco sobre trilhos*. Projetado por Antenor o palco sobre trilhos consistia em um sistema de tablados sobrepostos que, puxados por cabos-de-aço, moviam-se nos sentidos cena/bastidores e bastidores/cena, sobre trilhos posicionados ao longo de suas extremidades laterais.

O palco sobre trilhos era usado em duas situações:

A primeira e mais freqüente, era a rápida mudança completa dos cenários, pois, ao cair o pano, bastava erguer o telão de fundo e retirar o material de cena para que o próximo cenário aparecesse. Esse segundo cenário já estaria montado no tablado que se sobreporia ao primeiro (o qual, por sua vez, seria movido para os bastidores para a próxima troca).

A segunda situação em que o recurso dos trilhos era aplicado, era a introdução de cenas em sobreposição, sem retirar a ambientação da cena corrente, produzindo um

¹⁰⁰ As mutações às vistas do público foram expedientes apropriados do teatro não circense, como o Teatro de Revista. Sobre o assunto, ler VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**, 1990 e o verbete da mesma autora em **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**, (GUINSBURG et al, 2006).

efeito semelhante ao dos *flash-backs* cinematográficos. Para este efeito de inserção de cenas, Antenor Pimenta também recorria a recursos de iluminação e já utilizava telões de filó, como será explicado oportunamente, neste capítulo.

Outro sistema de palco que ficou famoso foi o *palco giratório*, do Circo-Teatro Bartholo, pertencente à tradicional família circense Bartholo.¹⁰¹

O palco giratório dos Bartholo era dividido em dois, em seu diâmetro, por um telão ou cortina. Assim, enquanto uma cena se desenvolvia aos olhos do público, o próximo cenário era preparado atrás do telão central, na metade do palco voltada para o interior. Ao término da última cena em determinado cenário, o palco era girado, trazendo o próximo cenário para frente. Este recurso era usado nas mutações às vistas do público, com acompanhamento musical, nas trocas completas de cenário que aconteciam nas mudanças de atos e quadros.

Os palcos circenses em companhias do porte do Circo-Teatro Rosário também tinham rampas, escadas e alçapões, largamente utilizados para incremento da movimentação dos atores em cena, juntamente com o sistema de roldanas do urdimento. Assim, os *ensaiadores* mais ousados podiam fazer seus atores entrarem e saírem de cena das maneiras mais criativas, engraçadas, arrebatadoras, sublimes ou surpreendentes, visando tanto impressionar o público quanto deixar seu nome marcado pela inesperada concepção de cena.

A CENA

CENOGRAFIA

Para Patrice Pavis,

Se o cenário se situa num espaço de duas dimensões, materializado pelo telão pintado, a cenografia é uma escritura no espaço em três dimensões. É como se passássemos da pintura à escultura ou à arquitetura. Esta mudança da função cenográfica está ligada à

¹⁰¹ Imagem 23 dos anexos.

*evolução da dramaturgia. Corresponde tanto a uma evolução autônoma da estética cênica quanto a uma transformação em profundidade da compreensão do texto e de sua representação cênica.*¹⁰²

Nessa perspectiva, Pavis insere o telão pintado em uma “estética particular – a do naturalismo do século XIX” e ressalta que hoje a cenografia é um dispositivo para “situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto”.¹⁰³

O Circo-Teatro das décadas de 1930 a 1950, em sua estética própria, extrapolou conceitos e explodiu a cena para todas as possibilidades de seu espaço cênico, *aliando* estruturas elaboradas, como palcos móveis, rampas e plataformas, ao seu insubstituível e emblemático telão pintado,

Geralmente, entre os circenses, a idealização da cenografia, enquanto base estrutural da cena, cabia ao *ensaiador*. O *cenoplasta*, como dizem os circenses, propunha e realizava a pintura dos telões, escolhia os móveis (ou os desenhava, quando não fossem móveis da época) e demais elementos de composição dos ambientes que não interferissem na marcação de cena.

Os móveis usados em cena podiam ter várias origens, dependendo do circo ou do espetáculo. No caso do Circo-Teatro Rosário, o acervo cenográfico passou por uma evolução, quanto à praticidade, no sentido da adequação estética e do armazenamento (uma questão muito importante, considerando-se o nomadismo circense).

Num primeiro período os móveis eram providenciados em cada praça. Antenor Pimenta e seu cenoplasta, Rodolpho Heisler Radjosk, conhecido como Alemão, andavam pelo comércio local em busca de móveis e adereços adequados. Feita a escolha, tinham que negociar as condições de uso.

O ideal era conseguir o empréstimo do material. Na verdade, uma permuta: a companhia não pagaria pelos móveis em dinheiro, mas cederia convites para o lojista e agradeceria a gentileza do empréstimo publicamente, anunciando nos espetáculos ou tabuletas.

¹⁰² PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p 45

¹⁰³ PAVIS, op. Cit. p 42-45

Se a permuta não fosse possível, o material deveria ser alugado. O que não era muito fácil, pois tinham que encontrar uma loja que pudesse negociar, posteriormente, os móveis usados durante a temporada.

Depois de algum tempo, pelas dificuldades dessas operações e, também, pela dificuldade de encontrar móveis que realmente se adequassem esteticamente aos espetáculos, Antenor optou por um acervo permanente.

Projetou um mobiliário básico, em módulos de madeira, os quais se combinavam em diferentes formatos e proporções. Esses móveis eram cobertos por capas, em diversos padrões e materiais, que os transformavam nos móveis adequados aos espetáculos. Assim, uma cadeira de madeira que poderia ser usada *nua* em *O Ébrio*, de Gilda de Abreu, ou em *Que Mãe que eu Arranjei*, de Álvaro Peres Filho e Júlio Moreno, com a cobertura adequada seria um trono, em *Se eu fora Rei*, adaptação de Antenor Pimenta.

A base do cenário no Circo-Teatro era o telão pintado ao fundo, um ícone da estética circense. O telão, um elemento antigo da linguagem ilusionista, saiu do ilusionismo e aportou numa linguagem mais teatralista com o advento da iluminação elétrica.

A estética circense, ingênua e popular, transita a meio caminho entre o ilusionismo e a teatralidade e, nessa fase, não havia limites para as experimentações com outros recursos cenotécnicos.

Os telões de filó, cujo uso foi citado anteriormente, em referência às inserções de cenas sobrepostas, eram pintados como os telões tradicionais, mas, dependendo da iluminação, a pintura frontal tornava-se invisível e uma nova cena ou ambiente revelava-se para o público.

Depoentes¹⁰⁴ descrevem tais cenas, ainda impressionados pela mágica sensação de ver uma imagem assomando lentamente à lembrança de um personagem, que narra um momento de intensa emoção.

Na montagem de *...E o Céu uniu dois Corações*, Antenor Pimenta apoiava-se no trabalho dos atores e na fidelidade ao texto, de sua autoria. As situações da peça estão todas apoiadas nas relações entre os personagens e nos conflitos gerados pelas armadilhas

¹⁰⁴ Tabajara Pimenta, Ubirajara Reis Pimenta, Yara Rocha Ferraz e Cecília Beraldo Rosa.

enredadas pelo vilão. Em função disto, o cenário deveria compor ambientes, definindo-os e ajudando a definir personagens e situações ali apresentados.

Os ambientes são: um bar, uma casa simples, uma casa suntuosa, uma praça em frente a uma igreja e, novamente, a casa modesta. Todas as composições para esses ambientes partiam do telão pintado ao fundo, complementados por elementos como móveis, tapetes, lustres (nos ambientes internos) e galhos de árvore (para compor a praça). Os lustres e galhos eram presos às varas acionadas por roldanas e ajudavam a compor os ambientes em profundidade, buscando reduzir o efeito chapado dos telões.

Os telões, no Circo-Teatro Rosário, eram concebidos em função do urdimento. Como não precisavam ser enrolados, os telões eram estruturados com portas ou janelas que realmente davam passagem ou visibilidade para um outro ambiente, por sua vez reproduzido em outro telão, acionado conjuntamente ao principal para a cena.

Antenor abria exceção a essa composição, rica em detalhes, mas sem grandes efeitos, apenas no momento da famosa apoteose. O encontro dos jovens enamorados, após a morte, era revelado por trás de um telão de filó: Nely aguardava Alberto no alto de uma escada de nuvens e, no momento do encontro, eram envolvidos por um grande coração luminoso.

Nas adaptações que fez para ... *E o Vento Levou*, *A Canção de Bernadete* e *Se eu fora Rei*, Antenor lançou mão de vários recursos cenográficos. Construiu ambientes em planos diferentes, com estruturas de madeira para pontes, muros, rampas, escadarias e calabouço. Essas estruturas davam suporte para o desenvolvimento de cenas de ação, com esconderijos, lutas de espada, perseguições e fugas. As cenas de ação, coreografadas para explorar ao máximo as possibilidades do elenco e da cenografia, criavam contrapontos que equilibravam o espetáculo, permeado por momentos de lirismo, levados à cena pelo também ator Antenor Pimenta, como será comentado oportunamente, neste capítulo.

Na montagem de *Heróis de Monte Castelo*, outro texto de Antenor, o autor/*ensaiador* explorou recursos de tecnologia de cena que extrapolavam o terreno tradicionalmente teatral.

O espetáculo, que começava dentro da casa dos protagonistas, desenvolvia-se em diversos outros ambientes, *reais* e imaginários.¹⁰⁵ E, se o ambiente doméstico seguia o padrão de cenário visto em ...*E o Céu uniu dois Corações*, as cenas seguintes exploravam muitos outros recursos cenográficos:

Para as cenas de combate, o palco sobre trilhos era fundamental pois, após o recuo do cenário do quadro anterior, o palco já estava preparado, fartamente recoberto de terra e conectado a um sistema de ar comprimido, instalado sob o palco. Conectavam-se a esse sistema vários pontos elétricos com pólvora, acionados juntamente com as saídas de ar comprimido. O resultado eram explosões muito realistas, que, além do estrondo, impressionavam o público pela imagem de corpos sendo lançados (afinal, não havia sequer um figurante, ou *comparsa*, como se diz no circo, que não soubesse dar saltos mortais) em meio à terra espalhada pela explosão.

Para o campo de prisioneiros, Antenor criou um sistema que simulava a eletrificação das cercas (eram usadas cercas verdadeiras). Assim, na cena em que o corpo do soldado alemão era jogado contra a cerca, ouvia-se um zumbido e via-se o corpo agitar-se, preso à cerca, em meio a faíscas e fumaça.

Nos delírios de Faustino, que enlouquece após receber a notícia da morte de seu neto, a cena compunha-se de vários recursos citados anteriormente: telões de filó, em vários níveis de profundidade, revelavam seus devaneios, nos quais os exércitos dos países envolvidos marchavam em vários planos construídos sobre o palco.

ILUMINAÇÃO

Os empresários dos grandes Circos-Teatros investiam em equipamentos de iluminação, comprando os melhores refletores disponíveis no mercado e reproduzindo estruturas dos teatros fixos, como iluminação interna do palco, com contra-luz e focos, gambiarras e ribalta.

¹⁰⁵ A peça é dividida em 3 atos, em 7 quadros, com cenários diferentes.

Para substituir equipamentos não disponíveis em modelos que pudessem ser transportados no circo ou cujo custo ultrapassasse as possibilidades da companhia, surgiram soluções bastante criativas. São bons exemplos os equipamentos que foram criados para produzir os efeitos de luz em resistência e de pisca-pisca, que nos teatros fixos são possibilitados pelas mesas de luz:

A iluminação em resistência era obtida por meio da imersão de fios em tambores com água e sal, substituindo-se, assim, as mesas de luz¹⁰⁶. Quanto mais o fio estivesse submerso na solução, maior a condutibilidade elétrica e, conseqüentemente, maior a luminosidade obtida.

A operação de luz seguia o ritmo da cena e dependia da sensibilidade dos operadores de luz, como acontece na iluminação operada por intermédio de mesas de luz. A diferença estava na amplitude dos movimentos e no número de operadores necessários: a imersão era feita manualmente e, devido ao porte do equipamento, com vários tonéis agrupados, a operação era realizada por de dois a quatro operadores, que se alternavam em movimentos largos e lentos, para mergulhar os fios correspondentes aos vários pontos ou varas de luz.

Já para o efeito de pisca-pisca, a *engenhoca* circense consistia em um cilindro de madeira, envolto por uma espiral de metal, por sua vez ligada à corrente elétrica. O cilindro, quando girado, alternava o contato de uma agulha de vitrola, conectada à iluminação, entre o metal e a madeira. Ou seja, quando a agulha toca o metal, as luzes se acendem, ao tocar a madeira, se apagam. Como o movimento do cilindro era contínuo, as luzes piscavam em intervalos constantes, cuja duração era determinada pela largura das tiras metálicas e pela velocidade com que o cilindro era girado.

¹⁰⁶ As mesas de luz industrializadas partiam do mesmo princípio, mas eram importadas, muito caras, grandes, pesadas e o mecanismo interno não resistia às viagens. Mesas desse tipo podem ser encontradas, preservadas, em alguns teatros, como o TAO – Teatro de Artes e Ofícios de Campinas.

SONOPLASTIA

A sonoplastia¹⁰⁷ dos espetáculos teatrais circenses dependia de recursos que podiam ser adotados de maneiras diferentes pelos circos-teatros.

Algumas empresas mantinham uma orquestra ou banda¹⁰⁸, que tocava todas as músicas do espetáculo, nas duas partes. Outras trabalhavam com som mecânico, usando vitrolas. Outras, ainda, trabalhavam com os dois recursos, mantendo, geralmente, a música ao vivo na primeira parte do espetáculo e o repertório gravado, nas peças.

Em todos os casos, muitos efeitos sonoros tinham de ser executados ao vivo, como acontecia nas rádio-novelas. Efeitos como sons de cavalos a galope, trovões, tiros e portas rangendo ou batendo, eram produzidos a partir da manipulação de diversos materiais, que resultavam em sonoridades parecidas com as originais, diante de microfones.

Apesar de haver circos que usavam música ao vivo, a sonoplastia gravada era o modelo mais adotado durante as apresentações das peças. Isto porque os circenses encontravam nos discos um repertório que, muitas vezes, o instrumental da banda ou orquestra da casa não seria capaz de reproduzir.

Temas de filmes e músicas gravadas por cantores da época compunham a sonoplastia circense. E, principalmente no caso de montagens de época (ou *fora de época* como dizem os circenses, que consideram como *época* o tempo atual), o repertório era de músicas eruditas, em gravações de grandes orquestras.

Sem a possibilidade de edição e sem recursos para a gravação das trilhas de cada espetáculo, o trabalho de sonoplastia era muito mais difícil do que o que conhecemos atualmente. O operador de som trabalhava, geralmente, com três vitrolas ao mesmo tempo. Assim, não só podia deixar entradas musicais previamente preparadas, como podia *mixar* temas e efeitos.

¹⁰⁷ Os circenses dessa época dizem *sonografia*.

¹⁰⁸ A denominação de banda ou orquestra era feita pela própria companhia, arbitrariamente, geralmente de acordo com o número de músicos e não pelos parâmetros oficiais de conformação desses grupos musicais.

Ainda no campo da sonorização, Antenor Pimenta, é considerado o precursor do palco microfonado em Circo-Teatro, instalando vários microfones ocultos, presos à estrutura do palco, de forma a equilibrar a captação das vozes dos atores pela área de cena.

Antenor considerava que, de maneira geral, atores de Circo-Teatro usavam uma impostação muito exagerada e buscava imprimir um tom mais natural ao trabalho de interpretação dos atores, ao mesmo tempo em que garantia, como autor, a apreensão do texto pela platéia.

FIGURINO

Os figurinos, nos Circos-Teatros, seguiam o padrão de concepção profissional da época, o mesmo adotado por companhias de teatros fixos:

A empresa responsabilizava-se pelos figurinos especiais, ou seja, os figurinos de época ou aqueles muito específicos, como uniformes profissionais (de exército, de hospitais, do clero, etc.) e figurinos extravagantes (para cômicos e caricatas ou para histórias de terror). Esses figurinos especiais eram confeccionados a partir de desenhos inspirados em ou copiados de ilustrações e filmes. Para as montagens de peças com histórias em tempo presente, os atores mantinham seu próprio *guarda-roupa*.¹⁰⁹

Cada ator tinha seus trajes de festa, roupas de luto, roupas de uso cotidiano, em versões de maior ou menor requinte, isto é, para personagens ricos e pobres. Os adereços básicos também pertenciam aos atores, como chapéus, luvas, bengalas e, principalmente, sapatos. Os atores mais vaidosos chegavam a ter dez pares de sapatos para os trajes de gala, todos impecavelmente brilhantes.

O guarda-roupa de um ator refletia seu grau de sucesso. Os investimentos feitos em roupas e acessórios eram proporcionais ao tempo de carreira e, também e principalmente, a quanto aquele ator era requisitado para papéis importantes. Um

¹⁰⁹ Essa característica da composição de figurino do circo-teatro mantém-se até hoje. Ao contrário do que se observou, com o tempo, nas companhias teatrais urbanas, os atores circenses continuam responsáveis por suas roupas atuais.

protagonista, rico ou pobre, não usaria roupas inadequadas ao papel, nem roupas emprestadas ou adaptadas. O cuidado ia além do acabamento. O figurino tinha que vestir o personagem e não disfarçar o ator.

Todos os Circos-Teatros mantinham o mesmo padrão, ou os mesmos critérios, na composição do guarda-roupa de seus espetáculos, no que tange à administração dos itens, isto é, quem se responsabiliza pela compra ou confecção e pela manutenção do material. Porém, as referências estéticas geravam padrões diversos, os parâmetros estéticos eram muito particulares de cada companhia e de cada *ensaiador*.

Assim, havia companhias que se pautavam pelo rigor da pesquisa, reproduzindo ou desenhando roupas a partir de modelos fiéis às referências encontradas sobre as épocas retratadas.

Geralmente, nessas companhias, o figurino de tempo presente, mesmo sendo dos atores, também era submetido à avaliação de sua coerência estética, para aquele espetáculo, passando pelo crivo do *ensaiador*.

Companhias mais modestas, mas que trabalhavam com o conceito de coerência estética, tinham que empregar materiais simples, substituindo, por exemplo, veludo por algodão, mesmo buscando respeitar um certo padrão de época. O resultado final, entretanto, mesmo com menor requinte, ainda era esteticamente coerente.

Havia uma outra vertente de companhias, cujas produções se pautavam mais pelo gosto pessoal dos artistas do que por referências estéticas de concepção do espetáculo.

Nessas companhias, seja por opção do *ensaiador*, seja pela liberdade dada ao elenco, o que se encontravam eram produções desequilibradas e até mesmo pitorescas. Os exemplos podem ir dos diferentes padrões de requinte nos trajes de uma cena de festa, em que se vê, por exemplo, vestidos elegantes ao lado de outros espalhafatosos, até o uso de cetim na confecção de vestidos de princesas ou de todo o figurino da *Paixão de Cristo*.

Percebe-se, pelos depoimentos e imagens que, nestes casos, o que causava os deslizos na coerência estética não era uma questão econômica. Estas produções eram balizadas por um padrão de gosto e por um conceito fantasioso da cena. Assim, nada mais coerente do que vestir Jesus Cristo e Nossa Senhora com roupas lindas e brilhantes, até como manifestação de respeito e exaltação, em uma percepção compartilhada pelo público.

CARACTERIZAÇÃO

Maquiagem e cabelos mereciam especial atenção na composição da indumentária dos personagens, nas montagens teatrais circenses. Alguns circos tinham, entre seus artistas, pessoas que, por curiosidade ou formação, conheciam técnicas para criar diferentes caracterizações e trabalhavam como maquiadores. Na maioria dos casos, entretanto, cada ator devia aprender a cuidar da caracterização de seus próprios personagens.

Como todos os *saberes* circenses, técnicas de caracterização eram ensinadas, aprendidas e trocadas dentro do próprio circo, seguindo os padrões ingênuos e pouco realistas da estética circense. Assim, os artistas de Circo-Teatro, ao longo de suas carreiras, dominavam várias técnicas diferentes para a caracterização de seus personagens: pentear os próprios cabelos em diferentes estilos; pentear e conservar perucas (os circenses as chamam de *cabeleiras*); fazer maquiagens especiais, como as de envelhecimento em diferentes níveis de idade, pele negra ou mulata, traços orientais, traços caricatos; aplicar e até confeccionar apliques de diferentes padrões de barba e bigode, além da técnica de composição da *barba de poucos dias*, feita colando-se à pele, por meio de um verniz específico, pontas do próprio cabelo, cortadas em minúsculos pedacinhos.

O material necessário para a caracterização dos atores era comprado nas grandes cidades, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Se o circo não estivesse em temporada em uma dessas cidades, um artista ou o secretário da empresa precisava viajar para efetuar as compras, sempre que uma nova montagem apresentasse exigências diferentes do material já existente no circo.

Produtos para a maquiagem básica eram de responsabilidade dos próprios artistas, os quais deveriam fazer uma lista de suas necessidades e fornecer o dinheiro para as despesas ao comprador. Materiais especiais, como próteses, apliques e perucas pertenciam ao acervo da empresa, e eram de responsabilidade do empresário.

Para algumas caracterizações, entretanto, as soluções tradicionais dependiam de materiais simples, como a pele negra, feita com uma pasta composta por rolhas queimadas,

trituras e esmagadas em recipiente com água, e a pele envelhecida, obtida ao se aplicar a maquiagem sobre o rosto previamente coberto por uma base feita de claras de ovos.

DAS TELAS PARA O PALCO

O circo, em sua incrível capacidade de apropriação, adaptação e recriação, e seu não menos incrível senso de oportunidade, levava, a todo o Brasil, suas versões dos maiores sucessos dos cinemas das capitais.

A montagem de peças baseadas em filmes foi um fenômeno muito importante na história do Circo-Teatro. Bárbara Heliodora¹¹⁰ compara-o a um movimento inverso que ocorria nos Estados Unidos. Naquele país, peças de teatro que faziam sucesso em determinado circuito de cidades, eram adaptadas para o cinema e os filmes eram exibidos por todo o território nacional.

Aqui, o fenômeno foi oposto, mas igualmente significativo. O público das praças mais longínquas pôde se divertir e se emocionar com os grandes sucessos dos cinemas das capitais, em espetáculos como *Marcelino Pão e Vinho*, *Se eu fora Rei...*, *O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila*, *...E o Vento levou*, *A Canção de Bernadete* e *Ben-Hur*¹¹¹, por exemplo.

Todos os aspectos de produção dos espetáculos comentados até agora, como cenografia, figurinos, maquiagem, iluminação e sonoplastia, tornavam-se um desafio maior, para *ensaiadores* e empresários, quando se referiam à montagem de peças adaptadas de sucessos do cinema.

Os circenses, aliás, não dizem que as histórias foram adaptadas, mas sim, *transladadas* do cinema para o palco, expressão que imprime maior credibilidade à fidelidade da montagem, em relação ao original.

¹¹⁰ **Comédia clássica e comédia popular**, debate entre Bárbara Heliodora e Chico de Assis, com mediação de Neyde Veneziano. São Paulo: Clã Estúdio das Artes Cômicas, 26/02/2008.

¹¹¹ Imagem 15 dos anexos.

A produção desses espetáculos era muito elaborada e cuidadosa. No caso do Circo-Teatro Rosário, Antenor Pimenta contava com uma equipe que o auxiliava em todas as produções. Quando a companhia se preparava para montar as adaptações cinematográficas, essa equipe trabalhava reunida por muitos dias, na elaboração da pré-produção.

Iam todos juntos ao cinema, assistiam a várias sessões, por dias seguidos, cada um deles responsabilizando-se pela observação de detalhes que deveriam ser reproduzidos. Assim, procuravam levar ao público que não tinha acesso às salas de cinema, um espetáculo que atendessem às expectativas geradas pelas fotografias, ilustrações, críticas e comentários espalhados pelo país pelos jornais, revistas e depoimentos de viajantes.

Roupas, penteados, cenários, trilha musical, efeitos sonoros, roteiro e diálogos. O que fosse possível seria transportado, ou melhor, *transladado* para o teatro circense e levado para todo o país.

Eram empreitadas que demandavam um investimento muito alto, mas que, em contrapartida, eram garantia de sucesso, pois, naquela época (em alguns lugares, até hoje) a estrutura de entretenimento era inexistente na maioria das cidades e vilarejos do país.

A população do interior, de cidades e vilas de vários portes, esperava ansiosamente a visita dos circos e empresários circenses enriqueceram em suas turnês nesse período.

PREPARAÇÃO DO ELENCO

FORMAÇÃO

Os circenses, hoje, como naqueles tempos, iniciam-se como artistas ainda na infância e sua preparação pode ser feita no âmbito familiar ou coletivo. Por meio da observação e da repetição, crianças e jovens apreendem e desenvolvem técnicas básicas para o trabalho no circo, sempre sob a supervisão de um ou mais adultos que procuram estimular e orientar seu treinamento.

Uma característica frequentemente levantada pelos depoentes era a rigidez dos treinamentos, fossem eles para o desenvolvimento de aptidões para o picadeiro ou para o palco.

O circo é uma comunidade fechada, fisicamente e, se suas crianças podem brincar por toda a área do terreno, é porque estão, sempre e inevitavelmente, ao alcance da supervisão de algum adulto. A suposta liberdade da vida nômade se contrapõe à vigilância constante.

Essa relação de proteção cria nas crianças a noção de responsabilidade e de hierarquia. Assim, o que parece contra-senso, esse contraste entre liberdade e sujeição à autoridade, nada mais é do que a manifestação dessa noção de adequação.

As crianças circenses têm um contato cotidiano com o trabalho dos pais e sabem que, em algum momento, passarão a exercer as mesmas atividades.

A admiração e o fascínio pelos mais velhos, o desejo de passar pela iniciação artística e participar do espetáculo, estimulam a criança circense a imitar os adultos, a experimentar, a testar os limites de seu corpo e suas habilidades. Portanto, o momento do treinamento¹¹² é encarado como uma confirmação de seu crescimento, de seu amadurecimento. Amadurecimento que se dava também no palco dos Circos-Teatros, pois as crianças, assim que fossem consideradas aptas, passavam a entrar em cena, começando pela comparsaria até assumir papéis significativos.

Textos que demandavam a participação de crianças no elenco, como *Os dois Garotos*, de Pierre Decourcelle, foram a *escola* de muitos atores de Circo-Teatro. Eram colocados no repertório sempre que houvesse crianças com treinamento desenvolvido e desempenho em ponto de ser testado.

ENSAIOS

A composição dos personagens ia além da caracterização bem feita. As companhias circenses daquele período destacavam-se, em contraste com os Circos-Teatros de gerações posteriores, pelo tipo de trabalho desenvolvido no processo de ensaios.

¹¹² Na realidade, os circenses chamam de *ensaio* a todas as atividades de treinamento, mesmo as apenas preparatórias.

Tomando por base o Circo-Teatro Rosário, que não era exceção em sua época, cada peça levava de dois a três meses para ser montada, com ensaios diários. Antenor e seu elenco trabalhavam cerca de 15 dias para levantar cada ato e, ao final do processo, faziam vários ensaios gerais para ajustes, tendo o restante da companhia como público.

Antenor começava seu trabalho com o elenco¹¹³ pela leitura completa do texto. Ainda antes da distribuição de papéis, sentava-se no centro do picadeiro, com os atores na platéia, e lia, sozinho, toda a peça. Terminada a leitura, tecia considerações sobre sua concepção do espetáculo, ainda na presença de todo o elenco disponível.

Antenor solicitava ao elenco completo do circo que acompanhasse, na medida de suas possibilidades, todo o processo, pois, em caso da necessidade de uma substituição, os atores da companhia já teriam algum conhecimento do espetáculo. Entretanto, segundo depoentes¹¹⁴, pela forma como Antenor lia as falas de cada personagem, os artistas já podiam prever quem seria escalado para cada papel.

Alguns atores, como Altair Silva, Aretusa Neves, Cecília Beraldo Rosa e Arlindo Pimenta, meu avô, ficaram muito conhecidos no meio circense por sua grande versatilidade. Mas a distribuição de papéis, em todos os circos, costumava respeitar as especializações de cada ator, em papéis que são *funções dramáticas*¹¹⁵.

Atribuições diferentes ocorriam quando um *ensaiador* queria testar um ator em papel diverso do que estava habituado ou para promover o amadurecimento de um ator ainda não especializado. Sem a perspectiva do aprofundamento psicológico na construção dos personagens, o desenvolvimento do ator, dentro da estética circense, passava pelo aprendizado técnico e de observação, com base nas caracterizações e papéis que são funções dramáticas.

Os ensaios eram rigorosos, a começar pela disciplina, intrínseca à arte circense, com o estabelecimento de uma rotina absolutamente diária de ensaios. Isto é, em fase de

¹¹³ Outras frentes de trabalho seriam a pré-produção e a produção efetiva, que Antenor desenvolvia com sua equipe em outros horários.

¹¹⁴ Marly Pimenta Vecchi, Yara Rocha Ferraz, Tabajara Pimenta e Cecília Beraldo Rosa.

¹¹⁵ O Circo-Teatro mantém as classificações apropriadas do teatro, como galã, ingênuo, cínico (vilão), cômico ou caricato, dama-galã, centro-dramático e comparsaria.

montagem de um novo espetáculo, haveria ensaio mesmo no dia de folga dos espetáculos.¹¹⁶

Os *ensaiadores*, em geral, já traziam as marcações de cena definidas em estudo anterior e indicadas nos *papéis* entregues ao elenco.

*(...) como, na época, os textos tinham que ser datilografados um a um, os atores recebiam apenas as falas de seu personagem, datilografadas em preto, as “deixas” datilografadas em vermelho (no caso, apenas a última palavra da fala que precede a fala do personagem), além das indicações de marcação de cena, já previstas pelo ensaiador.*¹¹⁷

A indicação das marcações era tradição no teatro fixo. O Circo-Teatro seguiu a tradição e adotou os mesmos códigos padronizados:

*Os postos nos quais os atores deveriam parar eram numerados, da esquerda para a direita, do ponto de vista do diretor-ensaiador. (...) Além da numeração das marcas, relacionadas com os companheiros de cena, havia o ângulo que deveria ser respeitado, dividindo o palco em nove possibilidades. Esquerda alta, esquerda média, esquerda baixa, centro alto, centro médio, centro baixo, direita alta, direita média e direita baixa, todas sob a ótica da platéia.*¹¹⁸

O papel básico do *ensaiador*, essa herança do intercâmbio com as companhias teatrais urbanas das primeiras décadas do século passado, era, além de orientar o elenco quanto ao contexto da peça, o de coordenar a movimentação dos atores, a composição espacial das cenas, e imprimir o ritmo ideal ao desenrolar da ação.

¹¹⁶ Tradicionalmente, os circos mantêm a segunda-feira como folga, exceto quando há outros circos por perto. Nesses casos, as companhias ajustam folgas em dias diferentes, para que seus artistas possam assistir aos outros espetáculos.

¹¹⁷ PIMENTA, Daniele. **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: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p54

¹¹⁸ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar:** Teatro de Revista Brasileiro...Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p104

Havia, entretanto, muitos *ensaiadores* que exigiam de seus atores um desenvolvimento mais amplo de seus papéis, em função de uma concepção original da encenação. Entre esses *ensaiadores*, estava o próprio Antenor Pimenta. Nesse sentido, havia uma cobrança maior no processo de ensaios, pois nem sempre determinado tipo, criado pelo ator, correspondia à concepção de Antenor para aquele personagem.

Atores acostumados a desempenhar papéis que são funções dramáticas poderiam ter que desenvolver matizes diferentes em sua atuação, em determinados pontos da peça, desde o processo de montagem. Normalmente, essas diferenças, sutis ou não, surgiam durante a temporada, a partir do aproveitamento do retorno dado pelo público, dependendo da perspicácia do intérprete.

Rigoroso também era o enfoque no treinamento: se houvesse alguma necessidade técnica específica, o treinamento se daria em um horário adicional. Ou seja, um ensaio não seria interrompido ou substituído por uma aula de dança ou de luta. O trabalho de coreografia, o treinamento de uma luta ou um ensaio musical, eram atividades desenvolvidas em outro horário e inseridas na cena quando estivessem prontas.

Um exemplo marcante foi o treinamento de esgrima para a montagem de ... *Se eu fora Rei*. O ator Altair Silva foi enviado por Antenor a São Paulo, onde permaneceu por dois meses em treinamento intensivo de esgrima, voltando para o circo com base suficiente para ensinar seus companheiros e coreografar as lutas.¹¹⁹

O resultado era que, atores das companhias cujos *ensaiadores* tinham esse perfil mais arrojado, eram muito valorizados pelo meio circense, tanto no sentido da admiração e exemplo, quanto para efeito de contratação. Sua vinda para a nova companhia contratante significava um aporte não só da qualidade de seu desempenho em cena, como do conhecimento técnico e artístico das companhias nas quais trabalhara, aí incluídos os textos dos repertórios, inovações cenotécnicas e requintes no campo da concepção de cena dos *ensaiadores*.

¹¹⁹ A viagem de Altair fazia parte do que chamamos de pré-produção do espetáculo. O que demonstra o grau de planejamento do repertório da companhia.

FORMATO

As peças montadas compunham um repertório que chegava a cerca de 50 espetáculos, entre altas comédias, melodramas e dramas religiosos. Repertórios desse vulto denotam, por si, como o Circo-Teatro já estava estabelecido nesse período.

A necessidade de repertório tão amplo vinha em função de alguns fatores determinantes. Um deles, como foi tratado anteriormente, é a rápida disseminação das novidades entre circenses. Em parte porque os *ensaiadores* estavam atentos às novas possibilidades de montagem, em parte pela *competência*, termo que os circenses empregam com o sentido de *competição*.

Naquelas décadas, eram muitos os circos circulando pelo país, muitos dos quais disputavam as mesmas regiões e circuitos e eram sistematicamente comparados pelo público.

À chegada do material à cidade, populares vinham inquirir sobre o repertório da companhia. Perguntavam por peças que haviam *caído nas graças* do público, o que, de acordo com a percepção circense, não era gratuito ou arbitrário. Determinadas peças só poderiam ser levadas por companhias que pudessem investir em sua produção e que tivessem maturidade artística para tal empreitada. Entre elas estavam as adaptações cinematográficas, que demandavam grande investimento na produção, e melodramas do porte de ...*E o Céu uniu dois Corações*, que indicavam qualidade do elenco.

Os Circos-Teatros, por tradição, precisavam ter um repertório grande o suficiente para cumprir sua temporada em cada cidade, sem repetir espetáculos. E amplo o suficiente para, sem repetições, atender ao perfil do público da cidade.

Na prática, as primeiras apresentações serviam para fazer uma espécie de *pesquisa de mercado*, uma sondagem da reação do público, que indicaria que tipo de espetáculo mais agradaria.

Geralmente, a temporada começava com a apresentação de um drama como *O Mundo não me quis*, de Álvaro Peres Filho e Marina Peres. De acordo com a reação do público a companhia definiria a sequência de espetáculos da primeira semana.

Algumas cidades já eram reconhecidas pelo perfil de seu público e a companhia precisava levantar novas montagens ou reensaiar antigos espetáculos com antecedência, quando a sequência de uma nova turnê era organizada¹²⁰.

As temporadas das companhias de Circo-Teatro duravam de quatro a oito semanas, em cada cidade. O que podia significar a apresentação de cerca de trinta espetáculos diferentes. Esse formato de temporada era uma estratégia para garantir a presença do público, pois, uma mesma pessoa poderia chegar a assistir todos os trinta espetáculos, o que não era raro.

Um expediente que ajudava a sustentar esse vasto repertório era o *ponto*.

Ao contrário das grandes companhias teatrais urbanas, que usavam o ponto porque trocavam de espetáculo a intervalos de tempo muito curtos, sem que o texto pudesse ser memorizado plenamente pelos atores, as companhias circenses lançavam mão do ponto justamente porque os espetáculos eram mantidos em repertório.

Nos teatros fixos, um mesmo público voltaria e esperaria ver um novo espetáculo a cada semana. No circo, um mesmo público poderia ver um novo espetáculo a cada dia, mas, mudando de cidade, vinha um outro público e a companhia voltava aos mesmos espetáculos de seu repertório.

O ponto circense, em virtude da troca diária de espetáculos, atuava no sentido de garantir a solução de possíveis lapsos de memória ou confusões entre falas de papéis semelhantes, em textos diversos. Mas o ator circense, na maioria das companhias desse período, trabalhava com o texto decorado, pois passava pelo exaustivo processo de ensaios descrito anteriormente.

¹²⁰ O termo *turnê*, apesar de usado por circenses, não se aplicaria com propriedade, pois os circos nunca deixam de viajar, portanto, não *saem* em turnê, apenas esquematizam um roteiro para a preparação das praças. E os roteiros vão sendo cumpridos em sequência ininterrupta.

A RELAÇÃO COM O TEXTO

No Circo-Teatro, muitos textos eram repassados oralmente, por artistas que migravam de companhia para companhia ou por artistas que assistiam a montagens de outros circos. Assim, quando o texto era transcrito em determinada companhia, a perspectiva do novo *ensaiador* impregnava automaticamente o texto em sua nova versão.

Um exemplo foi o que encontrei ao comparar três versões de *...E o Céu uniu dois Corações*, como analiso no trecho abaixo, extraído de meu livro sobre Antenor Pimenta¹²¹:

As diferenças mais significativas entre o original e as duas outras versões encontradas indicam uma tendência para a priorização dos elementos cômicos nas montagens de outras companhias, não só por meio de cortes em diálogos densos como também pela inclusão de cenas cômicas que não existem no original.

As diferenças foram apresentadas aos entrevistados, que afirmaram que Antenor seguia seu texto original na montagem do Circo-Teatro Rosário e que outras companhias, seja pela dificuldade em conseguir um bom desempenho dramático de seu elenco, seja por concessão ao gosto do público de algumas cidades, alteravam o delicado equilíbrio do alívio cômico na peça.

Assim, apenas no original há as falas do diálogo entre Torre e Francisco, no primeiro ato, que indicam que eles já faziam trapações juntos, nas quais Francisco diz que é mais velho que Torre e que deseja mudar de vida para que seu neto, também Francisco, não saiba que ele é um ladrão.

Na versão original existe um brinde ao noivado de Alberto e Adélia como fechamento do terceiro ato. Nesta cena, Alberto se mostra desgostoso e apenas conformado com a situação, declarando para si próprio: “para mim, morreu a felicidade”. Nas outras versões a cena não existe e o terceiro ato termina em uma cena anterior, com uma tirada cômica de Adélia.

Não existe no original uma cena de humor na qual Juca, ao sair com D. Santa para o hospital pergunta-lhe se ela pode identificar o hospital pela placa e, como ela não pode, Juca brinca dizendo que ela, além de cega é analfabeta. No original, as últimas falas de Juca antes de sair são densas, referindo-se ao tapa que levou de Neli injustamente.

¹²¹ PIMENTA, Daniele. Op. Cit. p192-196

No original, quando Juca entrega o cheque de Torre a D. Santa, diz que o dinheiro pagará um pouco do sofrimento que elas viveram. Nas outras versões diz todo o sofrimento, deixando a cena bem mais superficial, pois coloca um valor concreto a tantos anos de sofrimento.

Não há no original uma fala de Adélia referindo-se a Alberto como “brasileiro da coroa” (que existe nas versões difundidas), mas há uma fala de Benevides que indica que Adélia teria dito isso. Provavelmente a fala não foi datilografada, mas foi imaginada por Antenor, que considerou que ela estivesse escrita e, páginas depois, colocou uma fala de Benevides na qual se faz referência àquela. A correção deve ter sido feita nos ensaios, pois, particularmente com relação a esta cena, os entrevistados não se recordam da incongruência.

Afora essas diferenças, claramente perceptíveis, há muitas outras em praticamente todo o texto. São mudanças que vão desde o excessivo uso de reticências nos finais de frases a alterações no vocabulário e ordem das sentenças nos diálogos, o que pode indicar a transmissão oral do texto, até o deslocamento de rubricas, que indicam uma direção de cena diferente da proposta por Antenor no original. Essa diferença na condução do espetáculo leva, geralmente, ao exagero melodramático, como, por exemplo, as indicações de choro, colocadas logo no início das falas mais dramáticas das personagens. No original, quando existem, são colocadas como arremate do desenvolvimento emocional crescente da cena, claramente com a intenção manter o espectador atento a todas as palavras do texto, envolvendo-o sem o esvaziamento emocional imediato e o desgaste provocados pela falsa catarse das outras versões.

Alterações decorrentes da transmissão oral não eram as únicas possibilidades de mudanças nos textos encenados nos circos. *Ensaíadores* e autores circenses faziam cortes e acréscimos nos textos com total liberdade, visando imprimir sua própria concepção e adequando-os ao perfil de seu elenco.

No Circo Nerino, a peça *O Mártir do Calvário*¹²², de Eduardo Garrido, ganhou um prólogo: o quadro *O Nascimento de Cristo*, baseado no disco *Como Nasceu Jesus*, gravação do poema de Antonio Almeida e Mário Faccini, com partitura de Radamés Gnattali.

¹²² Imagem 14 dos anexos.

O quadro começava com a aparição do Anjo Gabriel anunciando o nascimento de Jesus a Maria e culminava em um efeito de luz, que projetava a estrela guia em movimento pela lona do circo, até parar acima da cortina do palco, que se abria revelando o presépio. A partir daí, o espetáculo continuava seguindo o texto original.¹²³

Em *A Canção de Bernadete*, adaptação de Orlindo Dias Corleto, a partir de peça original de Franz Werfel e filme de Henry King, foi Antenor Pimenta quem fez modificações.

Antenor, em determinados espetáculos unia seus talentos de ator e de poeta, criando solilóquios nos quais introduzia seus poemas. Esta era uma de suas *marcas registradas* junto ao público e ao meio circense.

Em *A Canção de Bernadete* Antenor foi além: escreveu um ato a mais para a peça, para atender à concepção que fez do espetáculo para a montagem de sua companhia.

Cecília Beraldo Rosa, que foi atriz do Circo-Teatro Rosário, protagonizava o espetáculo e diz que a montagem fazia tanto sucesso que, quando Antenor encerrou as atividades da companhia, ela foi muito disputada por vários circos, não só por ser considerada uma excelente atriz, mas porque os *ensaiadores* queriam que ela transcrevesse a peça na versão de Antenor.

Segundo outro depoente, Antonio Santoro Júnior, os circenses também mudavam títulos de peças. A troca podia ser feita para burlar a cobrança de direitos autorais ou para chamar a atenção do público, com um nome que causasse maior impacto, como os vários títulos encontrados para a peça *Maconha*, o *Veneno Verde*, que recebeu nomes como *A Erva do Diabo*, ou *A Erva Maldita*. Esta peça, cuja autoria ainda não me foi possível levantar, é uma adaptação do filme *Tentação da Carne*, de Emil Jannings.¹²⁴ Na versão circense o personagem *Schiller* passa a chamar-se *Oswaldo de Andrade* e, em lugar de bebida, seus infortúnios virão por causa da maconha.

Todos os Circos-Teatros contavam com pelo menos um artista responsável pela dramaturgia de seus espetáculos, fosse para a transcrição das peças colhidas oralmente,

¹²³ AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004. p120

¹²⁴ VARGAS, Maria Thereza. **Circo**: espetáculo de periferia. São Paulo: IDART, 1981. p88

fosse para escrever adaptações de romances e filmes ou, ainda, para escrever textos originais que atendessem às necessidades da companhia.

A escolha do responsável pelos textos geralmente se dava pela manifestação espontânea das aptidões de um artista com maior intimidade com as letras, por sua escolaridade ou pelo hábito de leitura. Frequentemente um mesmo artista assumia as funções de autor/adaptador e de *ensaiador*, tornando-se o maior responsável pelos espetáculos de sua companhia.

Cada companhia imprimia sua *personalidade* artística através de suas encenações e a partir de seu repertório. Se a proporção entre os gêneros que compunham o repertório indicava o perfil teatral de um circo, com tendências cômicas ou dramáticas, o grau de interferência na dramaturgia original indicava a autonomia de seu *ensaiador* e de seu autor/adaptador.

A ADMINISTRAÇÃO

TEMPORADAS

Uma companhia de Circo-Teatro era um empreendimento que demandava muita organização e altos investimentos. O elenco deveria ser grande, com o envolvimento de todos os artistas do circo, pois a *comparsaria* (figuração) era freqüentemente exigida e seria feita por artistas originalmente do picadeiro. Altas, em consequência, eram também as despesas com confecção e manutenção de cenários e figurinos.

O grande número de circos estimulava a *competência*, principalmente em temporadas nas capitais, quando várias companhias disputavam a praça, e exigia constante aprimoramento técnico, tanto dos recursos estruturais quanto da formação dos atores.

As temporadas não poderiam durar menos de quatro semanas, pois esse era o tempo mínimo necessário para cobrir as despesas de transporte, contratação de extras para a montagem e desmontagem do circo, divulgação, produção e manutenção dos espetáculos.

Esse prazo só seria reduzido em caso de grande fracasso de público, pois a folha de pagamentos é uma das despesas mais pesadas para a empresa e, mesmo não cobrindo os gastos citados acima, na manutenção de uma praça fraca o prejuízo com o pagamento dos artistas seria ainda maior.

O artista circense, até hoje, não trabalha por porcentagem de bilheteria (exceção feita à equipe formada pelo gerente e pelo secretário, responsáveis por fazer as praças e pela manutenção burocrática das temporadas). Seus salários são fixos, semanais, e o pagamento é feito por família¹²⁵.

As despesas com a locomoção do material dos Circos-Teatros também eram enormes. Durante grande parte desse período os circos não tinham transporte próprio e o principal meio empregado era o ferroviário¹²⁶.

Os empresários circenses alugavam vagões ou até mesmo composições inteiras, dependendo do porte do circo. Como clientes assíduos, os circenses contavam com um bom desconto, em relação à tabela padrão de preços.

Para se ter uma base, um circo do porte do Circo-Teatro Rosário, precisava de três vagões só para material de cena, fora o próprio circo, com arquibancadas, poltronas, palco, picadeiro, madeiramento, lona, além dos artistas e sua bagagem pessoal.

Assim como não tinham transporte próprio, os artistas ainda não moravam em *traillers* e ônibus, como em fases posteriores. Naquela época, as moradias podiam ser barracas¹²⁷, pensões (para os solteiros) ou casas alugadas (para as famílias). As barracas eram transportadas junto com a bagagem dos artistas. As locações eram feitas quando o circo chegava à cidade, geralmente a partir de um levantamento feito previamente pelo secretário do circo, ao fazer a *praça*.

¹²⁵ A distribuição do pagamento entre os membros da família é feita internamente e, geralmente, a forma de divisão é uma decisão que cabe aos pais.

¹²⁶ Imagem 27 dos anexos.

¹²⁷ Imagem 28 dos anexos.

DIVULGAÇÃO

A divulgação era feita em várias frentes e as primeiras etapas podiam começar bem antes da estréia.

A busca por apoiadores e patrocinadores para anúncios em rádios, para a produção de espetáculos (como visto anteriormente, em relação ao mobiliário de cena) e, eventualmente, para a produção de cartazes e folhetos, começava já na primeira visita do secretário à cidade, assim que confirmasse a disponibilidade do terreno desejado e recebesse autorização de funcionamento, por parte da prefeitura.

A distribuição de cartazes começava, em cidades grandes, a partir do acerto da praça. Nas de médio porte, com antecedência de duas semanas. Nas pequenas, a partir da chegada do circo.

Em todas as praças, a partir da chegada do material, outras formas de divulgação eram acionadas: tabuletas pintadas, distribuição de folhetos, circulação de carro de som, além de todo o burburinho gerado pela própria chegada do material e montagem do circo.

Sempre havia, também, acordos com instituições de caridade. Esses acordos eram feitos por vários motivos. O primeiro era a caridade em si. Os circenses, de maneira geral, apegam-se à religiosidade (rezam pelo bom tempo, por ajuda em tempos difíceis, pela recuperação do material perdido em temporais, pela segurança nas acrobacias) e expressam sua gratidão a Deus cumprindo promessas, as quais incluem apresentações gratuitas para os necessitados. Também há, como estímulo à caridade, o fato de que muitos dos circenses são Maçons¹²⁸.

Quando os acordos eram feitos por iniciativa das próprias instituições de caridade uma outra forma de divulgação estava automaticamente instalada: o *boca-a-boca* promovido pelas ilustres famílias e lideranças da comunidade.

Muitas vezes a caridade antecedia (e promovia) a própria confirmação de temporada, pois, em cidades cujas prefeituras ofereciam resistência à instalação de um

¹²⁸ Os Maçons não podem se promover ou divulgar suas obras de caridade. Assim, muitos empresários circenses Maçons oferecem cotas de ingressos ou apresentações gratuitas a instituições assistenciais sem divulgar o fato, se o acordo com as instituições forem feitas por intermédio da Maçonaria.

circo, a ferramenta mais eficaz era a oferta de apresentações, gratuitas ou beneficentes, para as instituições administradas, na grande maioria das vezes, pela primeira-dama. Nesses casos, geralmente até o mais resistente prefeito perdia seu poder de argumentação.

Todos esses procedimentos, desde a escolha do terreno até a divulgação e promoções, fazem parte de um dos mais significativos aspectos da vida circense: a relação com o público.

A RELAÇÃO COM O PÚBLICO

O contato com o público se dá de várias formas, em Circo e, em especial, no Circo-Teatro.

Um empresário circense tem duas grandes vantagens, em relação a outros produtores artísticos: material humano disponível e liberdade operacional para suas experimentações artísticas. Ou seja, por um lado, conta com um grande elenco, eclético e habituado a mudanças, por outro, com a tradicional flexibilidade de seu espetáculo e de suas temporadas.

Naquela época, se um *ensaiador* propusesse uma nova peça ou uma concepção de cena arrojada, ou se um artista decidisse testar uma nova configuração de seu número na primeira parte, nada impediria que a mudança fosse feita. O que pautaria o empresário ou *ensaiador* quanto à manutenção ou não da mudança, seria a reação da platéia. Se não houvesse impacto, o espetáculo poderia voltar ao formato original já no dia seguinte.

A comunicabilidade de seus espetáculos é intrínseca à arte circense e se reforça no Circo-Teatro. Viajando por todo o país, o Circo e os circenses foram extremamente importantes para a sociedade naquele período. Seus espetáculos tinham um grande poder de magnetismo sobre o imaginário, numa relação complexa de encantamento e medo. Fascinantes, seus espetáculos provocavam e confundiam.

Ao mesmo tempo em que os números da primeira parte acenavam com impossibilidades ou possibilidades impensáveis na rotina urbana, com corpos expostos em

sua beleza, força, liberdade, superação e perfeição, as peças teatrais afirmavam padrões de conduta moral¹²⁹, emocionando e divertindo as famílias de várias classes.

Esse fascínio era despertado desde a chegada do material. Os artistas participavam da montagem do circo, sob os olhares atentos e curiosos de populares espalhados por todo o entorno do terreno.

Tentar adivinhar quem faria o quê no espetáculo era desculpa para não tirar os olhos dos artistas. Comentários aparentemente inocentes sobre a força física dos artistas, revelavam o quanto as jovens da cidade estavam encantadas.

E os artistas não se faziam de rogados. Jovens, cheios de energia, brincalhões e charmosos, lançavam sorrisos e não escondiam, de todo, *o ouro*. Entre um fardo e outro, saltavam e exibiam-se atleticamente.

Adivinhar, efetivamente, suas especialidades era impossível. Todos os circenses recebiam o mesmo treinamento em sua infância. Assim, o jovem saltando ou andando em parada de mão, poderia ser trapezista, mágico, palhaço e, *até* mesmo, um acrobata.

A exibição dos corpos no picadeiro, os mistérios da vida nômade e as muitas histórias de amor entre circenses e gente da praça, encantavam crianças e jovens, o que apavorava os pais.

O Circo-Teatro fez tamanho sucesso naquela fase áurea justamente por ter ampliado as perspectivas de recepção de seu espetáculo. O espetáculo de Circo-Teatro conseguia a proeza de, ao mesmo tempo em que provocava a imaginação do público para um mundo fantástico, afirmava valores de família, que aplacavam qualquer possibilidade de rejeição por parte da camada mais madura da comunidade.

Nesse sentido, a evolução dramatúrgica do Circo-Teatro foi catalisadora de sua evolução estrutural e responsável pelo grande sucesso e penetração em todo o território nacional.

Ao deixar as pantomimas e comédias de picadeiro e adotar textos teatrais, o circo separa os *ingredientes* originalmente mesclados, transferindo a teatralidade (no

¹²⁹ Imagem 39 dos anexos.

sentido do referencial tradicional de *teatro* para o público) para a segunda parte do espetáculo.

Os palhaços e sua peculiar dramaturgia das entradas e reprises permaneceram na primeira parte do espetáculo. São indispensáveis e responsáveis por grande parte do sucesso de todo circo. Mas o público não considera que eles façam teatro e, portanto, como se observa no senso comum, o público não espera deles uma *mensagem*.

Na prática, o palhaço tem licença pra dizer e fazer o que quiser. Não se espera deles mais que pura diversão e a liberdade de fazer tudo o que não podemos fazer na nossa vida. Já, do teatro, o público espera uma lição.

O Circo-Teatro emocionava por meio de sua estética única, uma estética pouco realista que reúne ingenuidade e teatralidade, coerente com a perspectiva e a expectativa de seu público.

Com o exagero das formas, a intensidade das cores, o circense encontra, no melodrama, o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção.

E não é por acaso que o melodrama seja, hoje, o grande referencial da dramaturgia circense. Rindo, e principalmente chorando, castigamos os costumes.

CAPÍTULO IV

DA PULVERIZAÇÃO - AS PEQUENAS COMPANHIAS

*Palhaço ganha mais. Bom... merece, não?*¹³⁰

A partir do final da década de 1950 as grandes companhias circenses vão, paulatinamente, assumindo o formato de companhias de atrações exclusivamente circenses, com o abandono da estrutura de palco e picadeiro.

Não adoto aqui a expressão “circo tradicional” para o formato do espetáculo de atrações circenses porque, como vimos até aqui, historicamente o circo brasileiro sempre foi híbrido, assimilando e apropriando-se de diferentes gêneros artísticos.

Os fatores que conduziram à transformação no perfil daqueles circos dividem-se em três vertentes: fatores estruturais, fatores evolutivos no ramo do entretenimento e crises geradas por fatores pontuais.

ESTRUTURA

A maior dificuldade dos circos sempre foi o transporte do material e, a partir do final da década de 1950, esta questão agravou-se. A realidade social dos circos alterara-se significativamente em função de transformações sociais urbanas e refletiu-se em sua estrutura física.

As cidades, cada vez mais populosas, não ofereciam as mesmas condições para recepção dos circenses. As dificuldades em encontrar acomodações disponíveis, como pensões e casas de aluguel, próximas aos terrenos e sob contratos temporários, obrigaram os circenses a acelerar uma reestruturação social interna.

Artistas e funcionários passaram a morar, todos, no próprio terreno do circo, transformado assim em um pequeno vilarejo volante. Barracas de lona de algodão encerado foram a primeira opção, adotada em larga escala pelas famílias circenses, e seu uso como moradia perdurou por muitos anos.

¹³⁰ Trecho do depoimento de Chiquinho, em VARGAS, 1981, p. 59.

Mesmo com o empenho dos circenses na tentativa de transformar as barracas em moradias agradáveis, a vida em um acampamento trouxe desvantagens no que tange ao conforto e à segurança, pois as barracas eram vulneráveis às chuvas e tempestades. Se, antes, temporais apavoravam pela iminência da perda do material do circo, agora, além do prejuízo do dono do circo e de os artistas e funcionários ficarem sem trabalho, suas famílias ficariam desabrigadas e seus bens pessoais poderiam ser destruídos.

Algumas companhias tornaram-se praticamente fixas nas grandes cidades, nas quais os circenses assumiam contratos de locação seguindo os padrões locais e chegavam a comprar imóveis. Esse movimento levou a uma mudança no perfil familiar circense. O nível de escolaridade aumentou entre os filhos de circenses, muitos dos quais optaram por outras profissões.

Nós nunca moramos no circo. Para cada cidade que viajavamos, ia na frente um secretário para ver o terreno e casa para cada família dos filhos, tudo separado. A gente morava em casa. Quando viemos para São Paulo, morei vinte anos na Silva Bueno. Minha mãe não quis comprar a casa por cinco mil réis, achou um dinheirão e acabou morando de aluguel por vinte anos.

(Eulo de Almeida, em COSTA, 2006, p 175)

Temos uma menina. (...) O engraçado é que ela sempre fala que tem vontade (de trabalhar no circo), mas ela é psicóloga.

(Maria Tereza de Almeida, em COSTA, 2006, p 177)

Nas companhias que continuavam excursionando pelo país, na década de 1960, o desconforto das barracas era compensado pela aquisição de automóveis. A compra de carros por circenses acompanhava mudanças no padrão econômico e industrial do país, mas também refletia uma mudança no sistema viário nacional.

A malha ferroviária perdia seu lugar de importância nos investimentos públicos e privados. Sem ampliação e sem manutenção, as opções de acesso às diversas regiões do país dependiam do investimento em rodovias.

A maior inovação no sistema de moradia e transporte pessoal no meio circense foi o ônibus-residência¹³¹: ônibus “aposentados” por empresas de transporte rodoviário eram comprados e reformados, sendo adaptados como moradia. Composto geralmente de quarto, banheiro, sala e cozinha, separados por divisórias de madeira e alumínio, os ônibus resolviam todos os problemas dos circenses: acomodações confortáveis e seguras; organização definitiva dos bens pessoais, como roupas e utensílios; transporte de todos os membros da família e de todo o material de trabalho em um único veículo.

Literalmente uma “casa sobre rodas”¹³² como dizem os circenses, os ônibus possuíam caixa d’água, chuveiro elétrico, cozinha equipada e móveis planejados para cambiarem ambientes¹³³.

Essa mudança, fruto da nova configuração viária nacional, mesmo que gradativa, deu-se junto com a necessidade de investimento em frotas próprias para o transporte do material do circo. Um empreendimento inevitável, considerada a única maneira de fazer frente às despesas com locação de caminhões e à falta de garantias de que as localidades visitadas teriam disponibilidade de frete para a próxima viagem.

Aos poucos as companhias que possuíam seus próprios caminhões conseguiam atingir novos mercados. Cidades e povoados nunca antes acessados por via férrea recebiam agora companhias circenses de médio e grande porte¹³⁴. Mas, na maioria dos casos, o alto custo de aquisição e manutenção da frota forçava à redução do volume do material do circo.

¹³¹ Imagens 29 e 30 dos anexos.

¹³² O ônibus em que morei, na década de 1970, serve de exemplo pois seguia um padrão de distribuição bastante adotado: possuía um quarto fixo, nos fundos do ônibus, com armários, cama de casal e banheiro; o próximo ambiente era uma cozinha conjugada a uma sala, cujos sofás transformavam-se em beliches.

¹³³ O meio circense sustenta uma economia própria no Brasil. Além da fabricação de aparelhos para os números circenses, de equipamentos e lonas para os próprios circos, há empresas especializadas na adaptação de ônibus e fabricação de *traillers* nacionais. No período analisado acima os *traillers* ainda não eram uma opção no mercado circense brasileiro.

¹³⁴ Os circenses sempre procuraram meios de chegar a regiões inacessíveis, consideradas potências de público. Na minha infância percorri o rio São Francisco, com o circo de meu pai. Todo o material do circo, incluindo animais e ônibus dos artistas, foi transportado em chatas (plataformas de carga), puxadas por rebocador. Ancorávamos em todos os povoados marginais e o espetáculo era apresentado para sua população, montando-se apenas a estrutura do pano de roda (sem a cobertura do circo) para viabilizar a rápida montagem e desmontagem do circo naqueles povoados, cuja população, geralmente, não era maior que a lotação do circo. O acesso àqueles povoados só era possível pelo rio, e o abastecimento de suprimentos, para eles e para nós, era feito por um “navio-súper-mercado” da COBAL. (Outra investida empresarial de meu pai cuja estratégia foi norteada pela logística foi a viagem para a Amazônia antes da construção da Rodovia Transamazônica, descrita em PIMENTA 2005.)

Esse processo evolutivo no sistema de transporte circense levou a uma nova relação entre artistas e empresários. Aqueles que moravam em ônibus ou que possuíam automóvel tornaram-se muito mais autônomos, responsabilizando-se pelo transporte de seu material de trabalho e, com isso, o empresário se livrava do ônus de arcar com as despesas de transporte de pessoal e equipamento, mas, em contraponto, perdia a garantia de longas permanências de seus contratados.

O trânsito de artistas entre as companhias faz parte da “natureza” circense e é um dos fatores mais significativos em seu processo evolutivo, tendo-se em vista a possibilidade de trocas de técnicas e experiências, mas, como vimos no capítulo anterior, as empresas de Circo-Teatro dependiam da manutenção de um elenco estável para garantir a qualidade de seus espetáculos.

Assim, as transformações estruturais e sociais que ocorreram no meio circense, decorrentes das mudanças no padrão viário do Brasil, conduziram a uma nova realidade empresarial e impuseram novas estratégias para a sobrevivência dos circos. Desfazer-se da estrutura teatral foi uma delas.

TELEVISÃO

Quanto ao campo do entretenimento, mudanças na configuração dos elencos circenses e na relação com o público foram geradas pela presença da televisão ao Brasil.

A televisão, que chegou ao Brasil em 1950, interferiu diretamente no panorama teatral circense. A criação da programação televisiva demandava a formação de elencos e o novo veículo tirou do Circo-Teatro seus melhores atores¹³⁵.

¹³⁵ Para se ter uma idéia, apenas da família de Walter Stuart (Imagem 18, dos anexos). cujo nome verdadeiro era Walter Canales sete pessoas deixaram o circo para compor o elenco da TV Tupi. Como Walter, várias personalidades do teatro, cinema e televisão descendem de circenses ou atuaram em circos no começo de suas carreiras, como Oscarito, Grande Otelo, Aparecida Baxter, Procópio e Bibi Ferreira, Mazzaropi, Lima Duarte, Daniel Filho, Roberto Talma, Dedé Santana e Ana Rosa.

Atraídos pela novidade e pela possibilidade de serem vistos em todo o país, atores circenses aceitaram envidados os convites para a composição de elencos televisivos.

A difusão da televisão pelo Brasil, a partir da década seguinte, interferiu nos hábitos de lazer do público: redefiniu gostos e padrões de diversão, alterou significativamente a relação do público com atividades externas, fazendo com que o teatro circense perdesse espaço na preferência do público.

As pessoas acumulavam-se às janelas das casas de quem já possuísse o aparelho, prefeituras e sociedades amigas de bairros colocavam aparelhos em praças públicas. Além da curiosidade gerada pelo mais espetacular invento tecnológico até então, o televisor passou a ser um “objeto de desejo” e um símbolo de ascensão social.

Aos poucos, o comércio de televisores tornou-se mais viável, mas, afora os aspectos comerciais, o perfil da programação televisiva foi o fator decisivo no aliciamento do público circense.

A televisão atendia ao gosto popular e soube articular sua programação de forma a atrair e comunicar-se diretamente com as diversas camadas da população, estruturando seu repertório a partir de uma programação musical, cômica e melodramática, ou seja, a partir dos mesmos elementos configuradores do Circo-Teatro.

As telenovelas, herdeiras do apreço popular pelos folhetins, tornaram-se assunto obrigatório nas rodas sociais, programas de rádio e mídia impressa. Criou-se, como vemos ainda hoje, uma crescente rede de informações e de realimentação da programação televisiva, estimulando a audiência.

Na década de 1970 os circos de periferia anunciavam o horário de seus espetáculos para “logo após a novela das oito”, assumindo e incorporando em sua estratégia de divulgação a impossibilidade de disputar o público local com a televisão.

FATORES PONTUAIS

O Circo, como todas as modalidades no ramo do entretenimento, é suscetível a crises econômicas, instabilidade política e social, influência da mídia e até a eventos recorrentes, como campeonatos esportivos. Enfim, muitos aspectos que regem a vida da população e que se refletem em sua disponibilidade física, psicológica e financeira, podem interferir em seus hábitos de lazer.

Questões como as indicadas acima fazem parte do processo de desenvolvimento de qualquer sociedade e as formas de entretenimento procuram ajustar-se às mudanças, o que pode, a médio e longo prazo, interferir no avanço, estagnação ou declínio de algumas manifestações.

Entretanto, o Circo brasileiro sofreu um golpe abrupto, o qual desestruturou muitas companhias por todo o país:

Em 17 de dezembro de 1961 o Gran Circus Norte-Americano, de Danilo Stevanovich, montado em Niterói, foi incendiado por um ex-funcionário, recém demitido, durante uma sessão lotada.

A lona, de material sintético, incendiou-se rapidamente e cerca de 500 pessoas faleceram, sendo mais de 300 no próprio local e as demais em decorrência dos ferimentos.

A tragédia teve grande repercussão e impacto por todo o país¹³⁶. Os jornais noticiaram insistentemente o ocorrido, com textos contundentes e imagens traumáticas e, mais do que a indignação perante crime e criminosos (o ex-funcionário contou com a ajuda de dois comparsas), instaurou-se o pânico pelo iminente perigo de ir ao circo.

O Circo perdeu público imediatamente. Sua imagem foi extremamente prejudicada, em critérios de segurança, e associada a um evento trágico dos mais

¹³⁶ Foi a partir do trauma gerado por esse incêndio que José Datrino transforma-se no Profeta Gentileza, popular figura que, após a tragédia, abandonou tudo e plantou um jardim sobre as cinzas do circo, o Paraíso Gentileza, morando lá por quatro anos. Ao deixar o Paraíso, Gentileza começou sua peregrinação, que durou mais de trinta anos, até sua morte em 1996, pregando gratidão e gentileza. Profeta Gentileza ficou conhecido pelas inscrições feitas, a partir de 1980, nas 56 pilastras do Viaduto do Caju, as quais, com sua grafia peculiar revelam sua visão de mundo contra o “capitalismo” e sua campanha “gentileza gera gentileza”. O *univvverrso* de Gentileza foi tema de artigos de Leonardo Boff, livros e filmes de Leonardo Guelman, curtas de Dado Amaral e exposições fotográficas, como a que tive oportunidade de visitar, no SESC Santo André, em 2008.

traumáticos, não só pelo vulto das conseqüências, em números absolutos, mas porque cerca de 70% das vítimas eram crianças.

Atentas aos apelos da mídia e respondendo ao terror crescente junto à população, as autoridades impuseram novas regras para a montagem e funcionamento de circos, por todo o país.

A maioria dessas novas regras de segurança era inviável, tanto para sua adoção quanto para sua manutenção. Variando de cidade para cidade, as medidas passavam por: afixar um grande número de extintores, espalhados pelo circo; proibir o uso de serragem ou palha de arroz para forrar o chão; proibir a armação da cobertura; ordenar a presença ostensiva de bombeiros, brigada de incêndio e caminhões-pipa, pagos pelo circo, em todas as sessões; até obrigar a criação e instalação de sistemas de irrigação para manter a lona úmida, como a descrita abaixo.

Tinha circo que tentava de tudo. Até chuva artificial. Era um sistema complicado. Um tipo de trama que se fazia com mangueiras. Cobria toda a área da lona com mangueiras perfuradas e mantinha as torneiras abertas durante todo o espetáculo. Uma chuva mesmo. Mas era complicado. Tinha que instalar mais torneiras, um gasto com água absurdo. Hoje em dia iam proibir também porque é desperdício, né? Não dá pra agradar... E ainda ficava aquele barro. O povo não ia mesmo.

(Tabajara Pimenta)

Hoje forneço lona de circo, lona plástica, pra todo lado. Não é só circo que usa lona de circo. É tenda pra festa, baile, leilão de gado, escola, prefeitura, e circo, claro! Se fosse quando aconteceu (o incêndio), ia ter que fechar, acabar com o negócio. Foi um baque pra todo mundo de circo. Os jornais martelavam tanto que até os artistas ficavam com medo de entrar no circo. Gente que nasceu e cresceu lá dentro. Imagina o público!

(Alípio Gomes Miguel)

E se as autoridades impunham regras para a temporada circense em algumas cidades, em outras a instalação de circos foi simplesmente proibida.

A tragédia de Niterói foi um golpe brusco para os circenses e seus reflexos foram instantâneos. A falta de público e os gastos decorrentes das novas medidas de

segurança geraram prejuízos irrecuperáveis para muitos circos e, também nesse caso, a necessidade de redução de material e de pessoal refletiu-se no abandono, por parte de algumas companhias, da estrutura de Circo-Teatro.

Poucos anos depois, enquanto empresários e artistas tentavam se adaptar às novas estruturas e o público, esquecendo-se da tragédia, voltava a frequentar os circos, a recuperação econômica tão necessária tem seu curso interrompido por um novo golpe, dessa vez, o golpe militar de 1964.

Se as mudanças políticas e sociais instauradas ou desencadeadas pelo golpe repercutiram sobre todas as camadas da sociedade e sobre todos os setores como economia, educação e cultura, também tiveram seu reflexo no lazer e no Circo.

Foi tudo muito difícil. Não é que fossem pegar alguém no circo, a gente não era ameaça pra eles, mas não tinha mais clima pra nada, entende? As pessoas... qualquer pessoa... tinha medo até de sair de casa. A gente ouvia muita história, estudante desaparecendo. Quem tinha filho sofria mesmo que não fosse com o filho dele. É que podia ser, né? Ninguém tinha cabeça pra ir pra circo, festa, baile. Acho que nem festa de aniversário as pessoas faziam. Que dirá se arrumar pra ir pro circo.

(Cecília Beraldo Rosa)

O clima ficou pesado. A gente não tinha nem cara de fazer piada no picadeiro. Tinha medo, né? O público... você sabe, quem tem criança acaba tendo que fazer alguma coisa, e tinha família que ia pro circo. Mas era pouco e... ficava esquisito. Tudo desanimado. Era uma espécie de nuvem... nem a criançada gritava. Parece que sabiam... fora que tinha toque de recolher, essas coisas. Soldado na rua... não dava ânimo.

(Ubirajara Reis Pimenta)

Assim, entre crises e reformulações estruturais, muitas mudanças se estabeleceram nos padrões circenses em nosso país. Essas mudanças tornaram inviáveis a sustentação de elencos numerosos e o investimento em criação e manutenção de material cênico. O Circo-Teatro, nos moldes estabelecidos até então, era uma atividade complexa e

trabalhosa, para a qual toda a companhia concentrava esforços e dedicava seu tempo, e tudo isso o tornava um empreendimento financeiramente arriscado.

Passou a ser mais atraente, empresarialmente, a ampliação do repertório de números de variedades, a partir do próprio elenco, com eventual contratação complementar de números para o programa e demissão daqueles que participavam apenas das representações teatrais: os salários deixaram de ter caráter duplo, a manutenção dos aparelhos e guarda-roupa passou a ser responsabilidade exclusiva do próprio artista e um grande volume de material foi eliminado ao se desfazerem de palco, cenários e figurinos teatrais.

O material teatral dos circos, na grande maioria dos casos, foi vendido para artistas ou funcionários que almejavam ter sua própria companhia ou doado como compensação para aqueles dispensados e, assim surgem e convivem por muitos anos, com esse desmembramento, circos de atrações puramente circenses de vários portes (desde circos sem cobertura, como ainda visto no nordeste, até empresas de alta complexidade, artística, estrutural e empresarial, como os circos Thiany, Orfei e Garcia, entre outras tantas companhias nacionais e estrangeiras registradas na memória dos brasileiros) e inúmeras pequenas companhias que mantêm o nome de Circo-Teatro e que imprimiram novos perfis a seus espetáculos.

DESDOBRAMENTOS

O Circo-Teatro, na periferia das grandes cidades e no interior, não se fixou em um único formato. A base do espetáculo dividido em duas partes abriu possibilidades estratégicas para atrair o público. Entre as alternativas procuradas na tentativa de incremento dos espetáculos, as companhias recuperaram um hábito que remonta às primeiras etapas de desenvolvimento do Circo no Brasil: a contratação ou cessão da segunda parte do espetáculo para artistas de outros meios.

Assim, cantores populares, humoristas, atores e apresentadores de televisão, radialistas, shows de bonecos supostamente da Disney e lutadores de luta-livre frequentaram assiduamente o meio circense, sobretudo na periferia.

Tinha circo que eu nem sei como se mantinha durante a semana. Tinha sessão de terça a domingo, mas no fim de semana, que era quando chamavam artistas por cachê pra completar o espetáculo, o que mais tinha era atração de fora. Não sei o que apresentavam nos outros dias.

(...) Fizemos muito circo de bairro, os pombos agradavam muito, todo mundo queria. Então a gente só trabalhava em circo com material bom, porque podia escolher. Todo sábado e domingo, eu com os pombos e seu pai com as bolas, completando a primeira parte. A segunda variava sempre: telequete agradava muito, as pessoas vibravam com aquela marmelada, aquela coisa de mocinho e bandido... era impressionante! Mas o que mais dividia com a gente era show: muitos cantores viviam no circo, a gente se encontrava sem esperar. Você deve lembrar do Nilton César, da Nalva Aguiar, o Roberto Leal... uma gritaria pra pegar uma foto dele...
(Ge Pimenta)

Um gênero que se desenvolveu a partir desse contato foi o Circo-Teatro sertanejo: como um desdobramento dos shows de duplas caipiras nos circos, algumas companhias passaram a dramatizar os maiores sucessos musicais do momento e surgiram autores que se especializaram em criar textos teatrais completos a partir do argumento das músicas.

Transformar canções em peças não era novidade no Circo-Teatro, os circenses sempre souberam aproveitar e reverter a popularidade das canções para seus espetáculos. Como exemplos clássicos temos as peças *O Ébrio* e *Coração Materno*¹³⁷, ambas baseadas em canções de Vicente Celestino e nos filmes dirigidos por sua esposa, Gilda de Abreu. Essas peças são levadas em circos desde sua fase áurea e permanecem no repertório circense até hoje.

Entretanto, na década de 1970, assim como acontecera, no início do século passado com as incursões de Dudu das Neves no meio circense, alguns dos próprios cantores e compositores sertanejos investiam na empresa, como sócios ou proprietários desses circos. A maior diferença entre os circos que, antigamente, apresentavam peças criadas a partir de canções de sucesso, como as farsas escritas por Benjamim de Oliveira, e os circos sertanejos, é que, nestes, as peças baseadas em músicas tinham como gênero exclusivo a música sertaneja, e não por acaso:

Em fins da década de 1960 a música sertaneja dividia com a Jovem Guarda¹³⁸ o gosto popular, mas os cantores, compositores e empresários sertanejos estavam muito mais próximos de seu público, freqüentavam seus bairros e, em muitos casos, também moravam na periferia.

Entre a comédia e o chamado “drama sério” está a peça sertaneja, cujos autores são nomes conhecidos no gênero: Zé fortuna, Cascatinha, Tonico. Tendo como ponto de partida o tema central de uma de suas músicas de sucesso, sua aceitação perante o público circense está praticamente garantida pelo êxito anterior do disco e pela presença da dupla sertaneja como atores no desenrolar da peça e como autores-cantores antes ou depois dela. Tonico nos conta como começou a se interessar por essa modalidade de espetáculo:

¹³⁷ A peça *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini, celebrizada pela remontagem dirigida por Gabriel Vilela em 1990, é inspirada em *Coração Materno*. Fruto das incursões de Soffredini, dramaturgo e diretor teatral, pelo universo do Circo-Teatro, essa peça transpõe os referenciais tanto de tema quanto de estrutura, como reflexo da apropriação das técnicas e convenções do teatro circense pelo autor, em um belo trabalho de desdobramento metalingüístico.

¹³⁸ A Jovem Guarda também freqüentou os circos, mas suas apresentações davam-se muito mais em circos de médio porte, como *show* complementar eventual, a exemplo dos que eram feitos por Os Trapalhões. Não havia relação com a estrutura do espetáculo de Circo-Teatro.

“Essa primeira (peça) não fui eu que escrevi. Foi um amigo, até um artista de circo muito antigo. (É a estória de Chico Mineiro). Chico Mineiro foi (a estória) que mais vendeu e vende disco até hoje (...) Aí esse colega falou assim: por que vocês não fazem uma pecinha, representando o Chico Mineiro, a morte do Chico Mineiro, o enredo faz um ato, não é? E faz o show, quer dizer um show completo.”
(VARGAS, 1981, p 85)¹³⁹

O ESPETÁCULO

O pequeno número de artistas do Circo-Teatro de periferia, geralmente membros de uma única família, como nas origens do circo no Brasil, reduziu as possibilidades de uma primeira parte extensa e de uma segunda parte que demandasse grandes elencos e elaborações técnicas.

Os números da primeira parte recaíam sobre aqueles que dependessem de pouca estrutura material, como malabares, contorcionismo, cães amestrados, monociclo, variedades de equilibrismo e magia, por exemplo, os quais intercalavam-se em um espetáculo que dificilmente contaria com aparelhos como trapézio de vôos e globo da morte.

Como já ocorrera anteriormente na história do Circo, viu-se um redimensionamento do papel do palhaço na estrutura do espetáculo, com a presença privilegiada das chamadas *comedinhas* ou *combinados*, em detrimento dos dramas sacros e melodramas. Estes eram, geralmente, reservados para dias nobres, nos quais o maior afluxo de público permitiam a complementação do elenco com artistas contratados. Nesse período, foi grande o número de artistas que deixaram os circos (mas não suas atividades circenses) para se fixarem nos grandes centros, passando a trabalhar por cachê.

Combinados são improvisações cômicas, como as originais comédias de picadeiro, nas quais o palhaço atua caracterizado. Apoiadas em roteiros “combinados” entre

¹³⁹ Tonico, na época da pesquisa de Vargas, era proprietário do Circo Bandeirantes.

os atores pouco antes da apresentação, sem ensaios ou suporte textual, tais performances dependem de muita prontidão, experiência, entrosamento e são realizadas por palhaços e atores circenses.

A gente põe um nome, põe outro, conforme o nome da época. Por exemplo, eu agora levei uma que eu pus o nome de “Eu não quero mais pepino”, por causa daquela música do Jacó, do Jacozinho(...) Isso aí não tem comentário. Isso aí é na hora que a gente vai inventando. É chanchada pra criança. Até gente grande gosta. Vai um, solta uma bolinha, outro solta outra. Vai com o pepino, quebra na cabeça do outro... é comedinha. (...) Pra começar então nós fala: “você entra lá, fala isso”, depois entra outro e fala aquilo e vai entrosando até mais ou menos uns quarenta (...) assim, cinquenta minuto mais ou menos, a duração da comedinha. Agora tem um que dirige...
(Chiquinho, em VARGAS, 1981, p 82)

O palhaço é a figura mais importante do Circo-Teatro desde esse período até hoje. Além de principal artista e chamariz do público, muitas vezes o palhaço é o proprietário e empresta seu nome ao circo, mantendo um dos aspectos mais tradicionais do meio circense.

O palhaço transita entre a primeira e a segunda parte do espetáculo, com as tradicionais entradas e reprises intercaladas aos números circenses, na primeira, e protagonizando as encenações da segunda.

Além dos *combinados*, o repertório teatral de base do Circo-Teatro compõe-se de comédias tradicionais circenses, cujos títulos têm, quase sempre, a inclusão do nome do palhaço, como a compor uma série de episódios “biográficos”. Essas comédias circenses, muitas delas criadas por célebres palhaços, como Piolin, são retomadas de memória. A disponibilidade dos textos originais é nula. As situações são reproduzidas ou reelaboradas e a dramaturgia original se reverte em roteiros transmitidos oralmente. Alguns exemplos dessas comédias são *A pensão do Pirulito*, *Chupetinha vai à guerra*, *Pim-Pim acentou praça*, *O casamento do Biriba*.

Geralmente, a turma do circo já conhece. Sai de um circo e vai pro outro e é quase o mesmo repertório dessas chanchadinhas. É quase

a mesma coisa. Só que um leva um pouco mais, outro menos, mas é aquilo lá.
(Chiquinho, em VARGAS, 1981, p 82)

Agora, comédia, isso já é do tempo antigo, qualquer palhaço hoje em dia sabe comédia de cor e salteado. Às vezes a gente procura mudar um pouquinho a comédia pra diferenciar um palhaço do outro. Geralmente quando a gente vem numa cidade ou numa vila que seja, e leva uma comédia, da outra vez a gente procura fazer um pouquinho diferente pra modificar, pro povo não dar o desfecho da piada que a gente vai dar.

(Mariovaldo Benelli, em VARGAS, 1981, p 98)

O casamento do palhaço é um dos exemplos clássicos da relação do público com o Circo-Teatro na periferia. Anunciado ao longo da temporada, o dia do casamento é aguardado com ansiedade pela comunidade e, muito frequentemente o público vê, nessa representação, a oportunidade de destacar-se e de participar do espetáculo circense: como “convidados”, os moradores do bairro levam presentes para o casal e sobem ao palco para entregá-los. Os presentes têm sempre o propósito de divertir e variam em torno de temas óbvios para o contexto, como pau de macarrão para a noiva, cueca para o noivo, e uma variedade de elementos fálicos, como pepinos, salames, etc. Em meio ao grotesco e às obscenidades, encontram-se também algumas singelas homenagens, feitas por crianças ou idosos, como leitura de poemas, entrega de flores, desenhos e bordados feitos a mão.

O palhaço também faz a conexão entre a cena circense e a atualidade. O pacto com a platéia e a agilidade de improviso garantem-lhe a liberdade e o controle de jogo para transformar acontecimentos recentes em mote de suas piadas. De crises internacionais a novidades do próprio bairro, qualquer assunto que alcance repercussão popular passa a integrar o rol de chistes do palhaço.

Nesse sentido, além de manter-se aberto e atento aos eventos do bairro, como casamentos, brigas ou jogos de futebol, a principal fonte de subsídios para as criações do palhaço é a televisão.

Bordões de comediantes são apropriados pelo palhaço e frequentemente repetidos pelo público, conflitos e temas musicais de telenovelas são parodiados,

celebridades são imitadas, acontecimentos políticos e, principalmente, os próprios políticos são criticados.

Sem a menor preocupação com o que seja politicamente correto, o circo é o reino do palhaço e todas as regras são estabelecidas por ele. Com apoio no grotesco, corporal e verbal, o palhaço tem extrema liberdade para brincar com a platéia e com os companheiros de cena, explorando preconceitos e escatologia.

O repertório cômico circense dificilmente volta a explorar as altas-comédias e, quando o faz, mantém-se a atuação do palhaço caracterizado.

A presença do palhaço resiste até aos apelos de densidade dos melodramas¹⁴⁰, nos quais assume o lugar do ator cômico (o qual atuaria “de cara limpa”, como já visto).

Retomados sempre que possível, os melodramas tornaram-se elementos de diferenciação entre as companhias de Circo-Teatro, tanto na receptividade do público quanto no próprio meio circense.

Dotado de uma espécie de rede de comunicação própria, o meio circense mantém-se atualizado quanto à qualidade dos números, o estado do material, eventos familiares, o repertório, enfim, todos os aspectos relevantes da estrutura física, artística e social das outras companhias.

Desde a década de 1970, em cidades como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, a população circense fixada promovia esse intercâmbio de informações por meio do trânsito entre os circos ao trabalharem por cachê¹⁴¹.

O pessoal de circo, em São Paulo, vivia que nem a gente viveu quando parou, lembra? A gente trabalhava muito por cachê, em circo, em festa de firma e da prefeitura. Os circos, seu pai acertava no café, direto com os donos, ou com algum artista que sabia do

¹⁴⁰ Vale lembrar que os circenses não costumam usar o termo melodrama. Dizem drama, para as peças sérias, e dramalhão, para os dramas longos, em cinco atos.

¹⁴¹ O ponto de encontro mais famoso do meio circense brasileiro é o chamado “Café dos Artistas”, em São Paulo. Referindo-se ao local apenas como “café”, os circenses reúnem-se lá às segundas-feiras para promoverem as contratações. Na década de 1970, como registrado em VARGAS, 1981, o “café” era a lanchonete Ponto Chic, no Largo do Paissandu, mas a região sempre foi sede das reuniões e, independente dos bares ou lanchonetes de referência já terem mudado algumas vezes, é nas calçadas que as maiores rodas de conversas se estabelecem. Os circenses contam com esses encontros, até hoje, para troca de correspondência, busca por informações sobre familiares, entrega de encomendas e, principalmente, para oferta e procura de trabalho, tanto nos circos locais quanto para circos distantes.

que o circo precisava. As festas, bem, tinha empresários especializados nisso, mas eles também ficavam conhecendo o trabalho da gente no café. Não era fácil. Se não tivéssemos parado com um objetivo, pra formar vocês... a gente ganhava mais no circo, viajando. Tanto que seu pai teve que voltar a viajar, né? Não é que faltasse trabalho, mas os cachês não acompanhavam...
(Ge Pimenta)

Alguns circos encenavam melodramas com o próprio elenco, muitas vezes colocando em cena atores experientes contracenando com artistas ou funcionários sem nenhum preparo, resultando em encenações nas quais havia um visível desnível de técnica e de apropriação da cena circense entre os atores.

Outros circos, na tentativa de resgatar a reconhecida qualidade dos elencos circenses da fase anterior, contratavam, freqüentemente, atores circenses também experientes para a composição de um elenco equilibrado em sessões especiais.

Agora, tem no caso “O céu uniu dois corações”, só nesse drama trabalham dezoito pessoas. Agora tem uns dias também que a gente consegue trazer pessoas de fora, pessoas que já são de circo e pararam aqui em São Paulo e a gente tá sempre em contato com eles. Então telefona no dia e eles vêm também trabalhar.

(Chico Biruta, em VARGAS, 1981, p 58)

O repertório de dramas mantinha seu foco nos clássicos circenses, como *O mártir do Calvário*, *...E o céu uniu dois corações*, *Honrarás tua mãe* e *Maconha, o veneno verde*. Mas o padrão estabelecido pelo *combinado* refletiu-se nas encenações dos dramas.

O texto era resgatado oralmente, no sistema garantido pelos anos de ensaios dos atores circenses mais antigos. Entretanto, o convite para a apresentação podia ocorrer com tão pouca antecedência que, muitas vezes, não se ensaiava sequer para relembrar o texto e, dessa maneira, as marcações dependiam do bom senso dos atores e das convenções apreendidas nas experiências passadas.

Não é propriamente ensaiar porque as peças de circo todo mundo já conhece. Então a gente pega a peça, aponta alguma coisa que a gente lembra. Alguma cena. Um ajuda e fala: “Ah! Aquela cena era assim! Eu conheci assim!” Todo mundo ajuda, colabora com a gente. Quer dizer que a gente lembra mais. Peça que alguém não conhece a gente já conhece, vai e explica. A gente colabora.

(Fátima Carvalho, em VARGAS, 1981, p 98)

No meu tempo ensaio era uma sabatina (...) Tinha um ensaiador chamado Arthur Carvalho que, mesmo a gente fazendo uma criadinha pra entregar uma bandeja de café, fazia a gente voltar vinte vezes (...) Havia dois ensaios diários. Primeiro se fazia a leitura da peça, com o maior silêncio. Depois a distribuição dos papéis. Ninguém reclamava (...) Depois o primeiro ensaio de marcação com lápis: passa dois, passa três... aquele negócio. (...) Hoje não se ensaia mais, porque um mora aqui, outro em Santo André, outro não sei onde...

(Lourdes Leal, em VARGAS, 1981, pp 96-7)

O Ponto era um recurso encontrado em muitos circos nessa fase. Sua função tornou-se essencial para a sustentação do espetáculo nas representações dos dramas, pois os elencos de base das companhias, no mesmo passo em que se aprimoravam no jogo improvisado das comédias, careciam de preparação para um trabalho consistente nos dramas.

O hábito dos longos períodos de ensaio da fase anterior do Circo-Teatro não se transferiu para a nova configuração. A baixa rentabilidade dos circos de periferia determinava uma remuneração incompatível com tal exigência do elenco, impossibilitava a manutenção de um elenco suficientemente numeroso e, para suprir tanto a falta de ensaios quanto a instabilidade na conformação do elenco, as encenações dos dramas passaram a depender do apoio do Ponto.

No tempo do Circo-Teatro mesmo, dos grandes circos, o Ponto ajudava mais nos ensaios, até todo mundo ficar firme, porque... tinha aquela competição... os ensaiadores gostavam de mostrar que

os artistas não precisavam de Ponto. Já falei, né? Quem era de teatro e vinha pro circo achava aquilo estranho. Ensaiar tanto e não ter Ponto. Então, tinha aquela vaidade. Não é que não existia Ponto, tinha circo que usava... ou quando levava uma peça que não fazia faz tempo. Mas, quando a gente morou em São Paulo... Nossa! A conversa no café era triste. Tinha amigo que trabalhava de voluntário, sabe, de graça, fazendo Ponto pra algum compadre poder levar as peças. Não tinha mais aquela preparação, aquele orgulho.
(Tabajara Pimenta)

Foi nesse período do Circo-Teatro que o papel do ensaiador, na acepção circense, perdeu parte de sua importância e, mesmo nas companhias que mantinham a função, as possibilidades de uma encenação “autoral” por parte do ensaiador eram restritas.

O panorama econômico das comunidades periféricas impôs aos circos muitas restrições financeiras. O ingresso deveria custar pouco e, mesmo assim, a pequena platéia dos circos nem sempre ficava completa, gerando uma renda muito baixa, sem possibilidade de investimentos em requintes cênicos.

As dificuldades de composição de elenco adequado, a falta de tempo ou mesmo a indisposição dos circenses para ensaiar, somadas às restrições financeiras, limitavam a atuação do ensaiador à solução de problemas no trânsito dos atores em cena.

Entrevistador: Quanto tempo mais ou menos vocês ensaiam cada peça?

Ensaaiador: Meia hora mais ou menos, ou duas horas, conforme a peça.

Tem peças que leva mais tempo.

Entrevistador: Quanto tempo?

Ensaaiador: A gente ensaia de um dia pro outro.

(VARGAS, 1981, p 96)

No mesmo caminho, as produções eram simplificadas e não havia necessariamente uma unidade estética, um conceito desenvolvido pelo ensaiador.

Os cenários restringiam-se ao mínimo necessário para o suporte das ações. Uma mesa e cadeiras costumavam bastar para o desenvolvimento de grande parte das peças

levadas. A ambientação era apenas sugerida por adereços que “transportavam” aquela mesma mesa de um bar, para uma casa pobre e, em seguida, para uma rica casa em festa, por exemplo.

Com o passar do tempo os cenários “herdados” dos grandes Circos-Teatros foram se deteriorando. A opção elementar do uso do telão pintado tornava-se exceção à regra de atuar em frente à cortina no fundo do palco.

(O Mártir do Calvário) é a peça mais caprichada que a gente leva... Então a gente tem que ensaiar uma coisa bem dramática. Então tem que ser uma coisa mais prolongada (...) pra dar tempo de fazer os cenários. Pegar uns galhos de árvore, por numa lata. Fazer uma coisa bem caprichada. (...) Todos nós costuramos. Cada um faz uma roupa. (...) Senão, sai uma coisa avacalhada. Então é preferível levar uma comédia do que fazer “A paixão de Cristo”. (...) Porque se levar uma coisa avacalhada (vão dizer): “isso aí não é ‘A Paixão de Cristo’! Isso aí é programa de televisão, programa do Roni Côcegas. Isso aí é tudo palhaçada! Prefiro ver comédia!” Então temos que fazer uma coisa bem dramática pro público chorar, porque tem pessoas que chora, devido ao drama do artista.
(Roberto de Carvalho, em VARGAS, 1981, p 91)

A supressão da atuação do ensaiador, como vimos, é um dos aspectos recorrentes em depoimentos sobre este período.

Mas o que aconteceu, na prática, foi o estabelecimento de um novo padrão no trabalho do ensaiador, não sua supressão. Os elementos constituintes da cena circense se desequilibraram ou se reajustaram.

O foco na comicidade e na centralidade do palhaço priorizou um perfil de atuação calcado no improviso, na prontidão e na percepção do retorno da platéia para a determinação do ritmo da cena, elementos esses que sempre fizeram parte da cena circense, mas que assumiram então um caráter prioritário. O trabalho do ensaiador passou a ser o de provocador e estimulador da prontidão para o jogo, mais do que o de lapidação da limpeza e exatidão do desenho de cena, da construção vocal estudada e da exploração de requintes cenográficos.

É que a gente tem que agradar o público. (...) O público não é bobo. O público nota que, no caso, não interessa que o espetáculo seja bom, mas quando há o interesse do artista em agradar a platéia. É a maneira nossa, fácil assim de comunicar com a platéia.

(Marco Antonio Martini, em VARGAS, 1981, p 111)

CONCLUSÃO

A história do Circo no Brasil acompanha o processo histórico do país. Longe da imagem do grupo nômade fechado, sujeito a regras absolutamente particulares e encerrado em um universo isolado, o Circo participa das transformações sociais e as reflete em sua organização e em seus espetáculos.

Em uma percepção mais profunda o espetáculo circense, sobretudo no Circo-Teatro, reflete as transformações sociais como um eco dos efeitos dessas transformações sobre o público.

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 apresentá-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 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.

Como apontei neste trabalho, o conceito de “circo tradicional”, como indicativo do espetáculo exclusivamente de atrações circenses, não se aplica no Brasil. O espetáculo com esse perfil pode ser o mais conhecido das últimas gerações, devido ao sucesso de empresas como os circos Garcia, Vostok, Bartholo e Orlando Orfei, entre outras, contudo, desde a chegada dos primeiros circos ao Brasil o repertório dos espetáculos inclui atividades as mais diversas, com a presença constante, mesmo que flutuante, de outras modalidades artísticas e de entretenimento. Assim, números como acrobacias e equilíbrio, se são, sim, atividades circenses tradicionais, no Brasil compuseram, desde sempre, espetáculos híbridos nos mais diversos formatos. Ou seja, para nós, as *atrações* são tradicionais, o *espetáculo*, não.

Da mesma forma, o uso de novas tecnologias, a marcante presença da música, conceitos estéticos desenvolvidos com ousadia na produção dos espetáculos, narrativas desenvolvidas a partir da destreza corporal, enfim todos os elementos constituintes do chamado “novo circo” do século XXI, como o Circo Roda Brasil¹⁴², são também os elementos essenciais das grandes pantomimas circenses do século XIX.

O novo é tradição no Circo.

Após o período analisado neste trabalho, na pluralidade característica do meio circense, diferentes formatos de empresas convivem em nosso país. Aos circos de variedades circenses e empresas de Circo-Teatro, somam-se outros formatos artístico-empresariais.

Na década de 1980, alguns circenses arriscaram um novo tipo de empreendimento: a exemplo de empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas, surgem no Brasil, os Parques-Circos.

O Parque-Circo, como o nome indica, é a junção de um circo a um parque de diversões, em sociedades entre empresários dos dois ramos ou mesmo partindo do investimento na importação de aparelhos por circenses. O ingresso ou “passaporte” dá acesso ao público a todos os aparelhos do parque e às várias sessões do espetáculo circense realizadas ao longo do dia.

O espetáculo é reduzido a cerca de apenas uma hora de duração. O corte na quantidade de números ajusta o espetáculo à função de atração contextualizada. O circo não é mais o foco, torna-se praticamente uma atividade “bônus” em meio aos brinquedos e barracas de jogos. O espetáculo deve ser impactante e ágil para prender a atenção do público a despeito das atrações do parque, porém, dificilmente uma família ficaria mais de uma hora longe dos brinquedos, pois o conceito do passaporte pressupõe aproveitar ao máximo a liberdade de usufruir os brinquedos à vontade.

Apesar do corte na duração, não havia economia na manutenção do espetáculo. O Park Circus World, dos irmãos Ruy e Vicente Bartholo, do qual meu pai, Tabajara, foi gerente na minha adolescência, contava com cinco elefantes e com número de focas

¹⁴² O Circo Roda Brasil, criado em 2006, é uma realização conjunta das trupes paulistas *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões* e *Pia Fraus*. Seus espetáculos são concebidos a partir do entrelaçamento das pesquisas cênicas, tanto circenses quanto teatrais, das duas trupes.

(raridade no Brasil e, mais ainda, no quente verão do nordeste. Manter os animais demandava um grande investimento na acomodação e transporte em carreta-tanque climatizada, acompanhamento veterinário e equipamentos para execução do número).

O passo seguinte aos parques-circos são os parques temáticos nos quais as atividades circenses sustentam encenações realizadas em recintos caracterizados e não sob a lona.

Um dos mais populares empresários circenses, Beto Carrero, que não veio de família circense, abraçou a carreira para realizar seus sonhos e, com a referência dos rodeios e do universo “country-sertanejo”, aproximou novamente o circo das pantomimas equestres.

Com circos volantes, de sua propriedade ou a ele associados, difundiu sua marca por todo o país e, na estrutura fixa do parque temático *Beto Carrero World*, sob orientação do circense Ruy Bartholo, notabilizou-se pelas encenações equestres ambientadas no velho-oeste americano e na Europa medieval, das quais fazia questão de participar sempre que possível.

Tomo-o como exemplo recente de dois aspectos significativos para este trabalho:

O primeiro ponto é que o Circo é um empreendimento que envolve e transforma a vida de quem dele se aproxime. À exceção de Pascoal Segreto, que, coerente com sua visão de brilhante empresário, foi *também* proprietário de circo, todos os empresários circenses dos quais eu tenha conhecimento eram ou tornaram-se circenses, mesmo que temporariamente, como Dudu das Neves.

As particularidades do Circo, como empreendimento, levam à necessidade da vivência circense. Definir trajetos, escolher estratégias de divulgação, determinar contratações e investimentos em material, dependem de um profundo conhecimento das relações internas e da relação com o público.

Alinhando essas relações estabelece-se outra função primordial ao Circo: a direção artística. E essa função nos leva ao segundo ponto.

O diretor artístico, seja ele o proprietário do Circo ou não, é responsável pela “personalidade” do espetáculo, nele imprimindo sua “marca”. A dinâmica do espetáculo, o

conceito estético, a opção pela música ao vivo ou gravada, a ordem de apresentação das atrações, a presença ou não de números com animais, os tipos de performances cômicas, enfim, todos os critérios de elaboração do espetáculo passam pelo crivo do diretor artístico.

Na última vez em que fui ao renomado circo Orlando Orfei, seu espetáculo aliava a clássica apresentação do “balé das fantásticas águas dançantes” a inovações que incluíam algumas performances copiadas do *Cirque du Soleil* e a substituição dos palhaços por um único *performer* que atua na linha dos *clowns* teatrais.

Não cabendo a este trabalho questionar suas escolhas, o fato é que Orfei exemplifica, assim, o grau de abertura de um diretor artístico circense, mesmo de uma geração antiga, a diferentes tendências no campo da performance.

No Circo-Teatro, como vimos, o diretor artístico é chamado de *ensaiador*, a exemplo do vocabulário teatral da época da difusão do gênero. Sua função extrapola as de diretor do espetáculo, pois, se como diretor o circense define o estilo do espetáculo, o faz a partir da seleção e organização sequencial das atrações, não pela interferência no próprio número e nem pela formação do artista.

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, como espero ter demonstrado, 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.

Essa presença e atuação do *ensaiador* como criador de uma dramaturgia própria é o que determina que, hoje em dia, artistas e pesquisadores da prática teatral dedicados a encenações de espetáculos baseados no Circo-Teatro refiram-se ao Circo-Teatro como gênero teatral, em sua complexidade, e não como estrutura física. Isto é, o espetáculo teatral feito no Circo-Teatro não é uma reprodução ou transposição dos espetáculos teatrais convencionais urbanos dentro da estrutura física característica do Circo-Teatro, com palco e picadeiro. Tampouco montar um espetáculo de Circo-Teatro é encenar um texto escrito por circenses.

Usar o Circo-Teatro como base para pesquisa e encenação é partir da composição deixada pelo *ensaiador*, cujas referências foram criadas pela soma e diálogo dos vários componentes do espetáculo teatral circense, do texto às convenções teatrais recriadas no processo de formação do ator circense pelo *ensaiador*. E encenar um espetáculo nos moldes do Circo-Teatro significa, também, repensar essa composição levando em consideração o público contemporâneo, em uma conduta absolutamente circense.

Uma abordagem que não resulte em uma “peça de museu”, fundamentada na tentativa de reprodução fiel da linguagem circense de “outrora” é tão difícil quanto uma abordagem que não resulte em uma crítica a essa linguagem.

Ao tomar como referência o processo evolutivo da cena circense tento imaginar como Antenor Pimenta conceberia suas encenações hoje, ou, em um exercício mais direto, imagino que, se Benjamim de Oliveira fizesse hoje o que fez com *A viúva alegre* em sua época, provavelmente levaria *Les Misérables*¹⁴³ para o interior e ainda seria sócio do Circo Roda Brasil.

¹⁴³ Considero o fenômeno das grandes produções musicais, para as quais existem até excursões vindas do interior, organizadas por empresas de turismo, um “equivalente inverso” ao que ocorria com o Circo-Teatro, cujo desenvolvimento passou pela oferta de versões próprias das atrações das capitais ao público do interior do país.

O Circo-Teatro, rica fonte de referências e sugestões, ainda tem muito a revelar aos pesquisadores, aos artistas e ao público e, nesse processo, de vez em quando vamos nos surpreender tomados por sincera emoção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS *

LIVROS E TESES

ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Ed. Raposo Carneiro, 1963.

ANDRADE JR., Lourival. **Mascates de sonhos**. As experiências dos artistas de Circo-Teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh’Ana. Dissertação (mestrado em teatro). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BARTHOLO, Ruy. **Respeitável público**: os bastidores do fascinante mundo do circo. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; São Paulo: Elevação, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOLOGNESI, Mário F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

CAMARGO, Jacqueline de. **Humor e violência**: uma abordagem antropológica do Circo-Teatro na periferia da cidade de São Paulo. Dissertação (mestrado em antropologia). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1988.

CEDRAN, Lourdes (coord.). **O Circo**: artes-plásticas, fotografia, cenografia, Circo-Teatro, cinema, áudio-visual. São Paulo: Secretaria de Cultura de São Paulo, Paço das Artes, 1978.

COSTA, Cristina. A construção de nós mesmos: Circo-Teatro e censura na São Paulo do início do século XX. In: COSTA, Cristina (org.). **Comunicação e Censura**: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970, São Paulo: Terceira Margem, 2006.

DANTAS, A. Arruda. **Piolin**. São Paulo: Ed. Pannartz, 1980.

DUARTE, Regina H. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX. Campinas: Unicamp, 1995.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

FÍGARO, Roseli. Circo-Teatro e teatro amador: um circuito popular e de cultura na cidade de São Paulo. In: COSTA, Cristina (org.). **Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970**, São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GARCIA, Antolím. **O Circo**. São Paulo: Edições DAG, s.d.

GOMES, Mayra R. A censura no Circo-Teatro: um estudo sob o crivo da análise de discurso. In: COSTA, Cristina (org.). **Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970**, São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GUINSBURG, J.; FARIA, J.R.; LIMA, M.A. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.

MAGNANI, J. Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

MILITELLO, Dirce Tangará. **Picadeiro**. São Paulo: Ed. Guarida, s.d.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo(SP): A temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879**. Coleção Ensaio, nº 90. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

NETO, Tito. **Minha vida no circo**. São Paulo: Editora Autores Novos, 1986.

NOVELLI JÚNIOR, João Baptista. **Circo Paulistano: arquitetura nômade**. São Paulo: IDART, 1980.

ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo, Mercuryo, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil**. (mestrado em teatro). São Paulo, ECA/USP, 2003.

_____. **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: Cultura – 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.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SILVA, Ermínia. **O circo:** sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX. Dissertação (mestrado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.

_____. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense** – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese (doutorado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 2003.

SOUZA, J. Galante. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: MEC, INL, 2 vols., 1960.

SOUZA, Walter. A serragem do picadeiro nos programas de televisão: a contribuição de Arrelia. In: COSTA, Cristina (org.). **Comunicação e Censura:** o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970, São Paulo: Terceira Margem, 2006.

TORRES, Antônio. **O Circo no Brasil.** Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VARGAS, Maria Thereza. **Circo:** espetáculo de periferia. São Paulo: IDART, 1981.

VENEZIANO, N. **Não adianta chorar** - Teatro de Revista Brasileiro, Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

ARTIGOS:

BARRIGUELLI, José Cláudio. **O teatro popular rural:** o Circo-Teatro. In Debate e Críticas, nº 3, São Paulo, s.e., 1974.

BOLOGNESI, M.F. **A dramaturgia circense – entradas e reprises.** In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. **Circo e teatro:** aproximações e conflitos. In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

_____. **O clown e a dramaturgia.** In Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

BRITO, Rubens de Souza. **O grupo de teatro Mambembe e o CircoTeatro.** In Sala Preta –Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

CAMPOS, Helena Guimarães. **Estradas reais e estradas de ferro: cotidiano e imaginário nos caminhos de Minas.** Revista de História Comparada, vol. 1, nº 1, Belo Horizonte, PUC/MG, jun/2007.

CARREIRA, A. **Circo e teatro: a construção da cena nacional Argentina.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

FERRACINI, Renato. **As setas longas do palhaço.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

MARQUES, Daniel. **O palhaço negro Benjamim de Oliveira: a construção de uma identidade mestiça.** In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

_____. **Ser de circo: estratégias de sobrevivência artística operadas por Benjamim de Oliveira.** In Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

MERISIO, Paulo. **O laboratório experimental como instância fundamental de pesquisa: a investigação do modo melodramático de interpretar nos circos-teatros brasileiros.** In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. **Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, commedia dell'arte e o Boulevard du Crime.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

_____. **Desdobramentos da pesquisa “A interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros”:** espaços formais e não-formais de ensino. In Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

PIMENTA, Daniele. **O circo no Brasil, de dentro da cerca.** In Arte e Cultura da América Latina, Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte. Vol. VII, nº 2, p. 99-111. São Paulo, 2000.

_____. **...E o céu uniu dois corações.** In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. **Divertimo-nos muito! Fartamo-nos de chorar! A busca da comunicabilidade na dramaturgia circense.** In Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

_____. **Influência e confluência.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas.Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

_____. **Solilóquio:** pesquisar o Circo-Teatro. In Anuário de Teatro de Grupo da cidade de São Paulo 2005. São Paulo: Escritório das Artes, 2006.

RAULINO, Berenice. **O circo em Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, espetáculo do Teatro do Ornitorrinco.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas.Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

ROCHA, Vera L. P. **Melodrama circense:** a caracterização do personagem por tradição. In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense.** In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. **Arthur Azevedo e a teatralidade circense.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

_____. **Arthur Azevedo e a teatralidade circense.** In Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **De um trabalhador sobre seu trabalho.** São Paulo: Revista Teatro Ano1, no. 0, 1980.

VENEZIANO, Neyde. **Entre Lágrimas e Carnaval:** dramaturgia das cenas revisteira e melodramática. Anais da ABRACE: Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer, pesquisar dança e teatro e suas relações.ABRACE, 2006. pp 40-42

GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO

...E o Céu uniu dois Corações. Gravação de apresentação de espetáculo (vídeo/DVD). Montagem do grupo Teatro sim... por que não?, com direção de Neyde Veneziano. Florianópolis, 2005.

O Circo-Teatro: comédia e melodrama. Gravação de debate entre Antonio Santoro Júnior, Verônica Tamaoki e Fernando Neves, com mediação de Mário Bolognesi.(áudio/mp3). São Paulo: Clã Estúdio das Artes Cômicas, 2008.

A comédia clássica e a comédia popular. Gravação de debate entre Bárbara Heliodora e Chico de Assis, com mediação de Neyde Veneziano. (áudio/mp3). São Paulo: Clã Estúdio das Artes Cômicas, 2008.

DEPOIMENTOS:

Tabajara Pimenta, entrevistas em 11 e 12/3/2001, 17/9/2007, 07/3/2008 e 26/4/2009

Jerônima Justino Pimenta, entrevistas em 13/3/2001, 18/9/2007 e 26/4/2009

Marly Pimenta Vechi, entrevistas em 24/3/2001 e 10/10/2007

Ubirajara Reis Pimenta, entrevistas em 24/8/2001 e 09/10/2007

Cecília Beraldo Rosa, entrevistas em 23/10/2001 e 13/11/2007

Alípio Gomes Miguel, entrevistas em 23/10/2001 e 13/11/2007

Yara Rocha Ferraz, entrevista em 24/3/2001

Helton Pimenta, entrevista em 11/11/2001

Antonio Santoro Júnior, entrevista em 10/12/2001 e depoimento extraído de debate gravado em 12/02/2008

Verônica Tamaoki, depoimento extraído de debate gravado em 12/02/2008

Eulo de Almeida e Maria Tereza de Almeida, entrevista feita por Cristina Costa e disponível em COSTA (2006).

Chiquinho, Mariovaldo Benelli, Chico Biruta, Lourdes Leal, Fátima Carvalho, Roberto de Carvalho e Marco Antonio Martini, artistas dos Circos-Teatros visitados pela equipe de pesquisa coordenada por Maria T. Vargas. (Depoimentos extraídos de VARGAS, 1981)

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E TESES:

A!A!A! (pseudônimo). **Trattato del melodrama**. Parma: Pratiche Editrice, 1985.

AGUILAR, José Roberto. **A divina comédia brasileira**. São Paulo: Cultura, 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio e notas de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Ed. Globo, 1966.

BAKHTIN, M. M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BERNARDINI, N. M. **La comédie italienne en France et les théâtres de la foire e du boulevard**. Paris: Editions de La Revue Bleue, 1902.

BIBLIOGRAFIA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA. São Paulo, ECA-USP, Museu Lasar Segall, 2 vols, 1981.

BORBA FILHO, Hermilo. **Diálogo do encenador**. Recife : Imprensa Universitária, 1964.

_____. **História do espetáculo**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968

BORBHEIN, Gerd Alberto. **Sobre teatro popular**. In Encontros com a Civilização Brasileira. Nº 10, 135- 165, 1979.

BOST, Pierre. **Le cirque et le music-hall**. Paris: René Hilsum, 1931.

BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade**: teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Ed.Vozes, 1985.

BROOK, Peter. **L'immaginazione melodrammatica**. Parma: Pratiche, 1985.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

DUBECH, Lucien. **Histoire générale illustrée du théâtre**. Paris: Librairie de France, 1931.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Franca Rame (organização), São Paulo: Editora SENAC, 1999.

GEISENHEYNER, Max. **História da cultura teatral**. Lisboa: Aster, 1961.

GINISTY, Paul. **Le Mélodrame**. Paris: Éditions D'aujourd'hui, 1982.

GITEAU, Cecile. **Dictionnaire des arts du spectacle: théâtre, cinéma, cirque, danse, radio, marionnettes, télévision, documentologie**. Paris: Dunod, 1970.

GUERRA, Antonio. **Pequena história de teatro, circo, música, e variedades em São João del Rei. São João del Rei**. s.e.,s.d.

GUIMARÃES, José G. M. **Comédias ou dramas: uma expressão de teatro popular no Ceará**. Dissertação (mestrado em teatro). São Paulo, ECA/USP, 1992.

GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (organizadores da coletânea). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Série Debates – Teatro, 1978.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HELBO, André (org.). **Semiologia da representação: teatro, televisão, história em quadrinhos**. São Paulo: Cultrix, 1975.

HEWARD, Lyn; BACON, John U. **Cirque du Soleil: a reinvenção do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Campus/Elsevier, 2006.

HIRSCH, Linei. **Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco**. Dissertação (mestrado) São Paulo: ECA-USP, 1987.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MACFARLANE, Alan. **História do casamento e do amor**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo, Difel, 1962.

_____. **Temas da história do teatro**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/URGS, 1963.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1989.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. **A construção da personagem**. São Paulo, Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Col. Ensaios, Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUIZ, Roberto. **As cem mais famosas peças teatrais**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo: Ed.Ática, 1991.

SOURIAN, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993.

THETARD, Henry. **A maravilhosa história do circo**. São Paulo: Prisma, 2 vols., 1947.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro nas décadas de 1920-30 in BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil & Entourage Produções Artísticas Ltda. 1994.

VENDRAMINI, J. E. **Direção de atores:** da improvisação a marcação. Jornal de Artes Cênicas, 24-5, Rio de Janeiro, 01 set. 1995.

_____. **A commedia dell'arte e sua reoperacionalização.** In Trans/Formação. Vol. 24, p. 57-83. São Paulo, 2001.

VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo:** o exercício da imaginação. São Paulo: Editora Códex, 2003.

_____. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. São Paulo: Editora Pontes, 1990.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular.** Santos: Confenata, 1981.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação:** um manual de direção teatral. São Paulo, Hucitec, 1986.

ARTIGOS:

ABREU, Luís Alberto de. **A personagem contemporânea:** uma hipótese. In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas, Ano 1, Nº 1, p 61-68, São Paulo: ECA/USP, 2001.

Antenor Pimenta. Censo Cultural- São Paulo: interior e litoral. Secretaria de Estado da Cultura. p 326. São Paulo, 1990.

CARDOSO, Sebastião Marques. **Novos itinerários de João do Rio:** tecnologia e percepção literária em inícios do século XX. In Analecta, v.6, nº 1, p. 101-116, Garapuava, PR, jan/jun 2005.

CAVALHEIRO XXX (pseudônimo). **O circo por dentro:** Uma visita ao Circo teatro Rosário. Revista Norte do Paraná: terra abençoada, p 62. Londrina: s.e., 1949.

COSTA, Felisberto S. **Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil.** In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

GUZIK, Alberto. **150 anos de teatro brasileiro.** Revista de Teatro, Rio de Janeiro: SBAT, n.º465, p.46-48, jan/fev/mar de 1988.

MOREIRA, Reynaldo. **“Parada de Rua” do Lume como festa artesanal.** In Revista do Lume, nº 3/2000, Campinas, UNICAMP/LUME/COCEN, 2000.

VAN BUREN, A. **As fontes revolucionárias do circo**. O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol. 20, jun. 1992.

JORNAIS:

Antenor Pimenta: 73 anos dedicados à Arte. O Diário. s.p. Ribeirão Preto, 30/4/1987

Antenor Pimenta empossado ontem na ALARP. A Cidade. s.p. Ribeirão Preto, 30/4/1987.

Antenor Pimenta falará sobre teatro no circo amanhã. O Diário. p 05, Ribeirão Preto, 03/10/1990.

Antenor Pimenta. O Diário . s. p. Ribeirão Preto. 16/7/2000

As aventuras do autor de “...E o céu uniu dois corações” nas águas do rio Amazonas e por esse Brasil afora. O Diário. p 4. Ribeirão Preto. 13/01/1976

Ator, poeta, inventor. Ou melhor, pai de Helton Pimenta. O Diário, p 05. Ribeirão Preto, 13/8/1978.

Câmara Municipal entregou título de cidadão emérito a Antenor Pimenta. A Cidade, p 12. Ribeirão Preto, 23/7/1988.

Circo: o trabalho, o lar e a vida. Entrevista a Antenor Pimenta. O Diário. Ribeirão Preto, 16/3/1977.

Corauci propõe cidadania emérita a Antenor da Silva Pimenta. O Diário, p 03. Ribeirão Preto, 30/12/1986.

De poeta para o poeta. O Diário. Lazer, p 06. Ribeirão Preto, 30/11/1978.

Dramalhão circense hoje no palco do TM. A Notícia, p14. São José do Rio Preto, 17/7/1991.

GILBERTO, João. **Hoje o coração de um corintiano vai bater mais forte**. O Diário. Esportes, p 08. Ribeirão Preto, 22/7/1988.

GUMERATO, Mariângela. **Pimenta, o ex-marajá do teatro circense**. Jornal de Ribeirão. Segundo Caderno, p 03. Ribeirão Preto, 28/11 a 04/12/1987.

“Heróis de Monte Castelo”. Diário da manhã, p 08. Ribeirão Preto, 31/01/1946.

Hoje, Câmara homenageia o artista Antenor Pimenta. A Cidade, p 05. Ribeirão Preto, 22/7/1988.

Medidas de amparo aos circos. O Estado de São Paulo, s.p. São Paulo, 23/9/1961.

Melodrama do circo em espetáculo no SESI Mauá. Diário do Grande ABC. S.p. Santo André, 27/09/2001.

MARANHÃO, Valmir. **Grandeza e decadência dos circos em São Paulo.** Última Hora.s.p. 29/5/1956.

No Teatro Pedro II. Diário da Manhã. S.p. Ribeirão Preto. 30/01/1946.

Para esse ex-palhaço, a lona do circo é “o céu”. O Diário, p 24. Ribeirão Preto, 19/10/80.

“O céu uniu dois corações” tem apresentação domingo no Teatro. Diário da região, p 24.

São José do Rio Preto, 05/6/1991.

“O céu uniu...” revive hoje o clima do circo. Diário da região, p 13. São José do Rio Preto, 17/7/1991.

O circo virou televisão. Última Hora, p 09. São Paulo, 07 e 08/02/1976.

VITORAZZI, Patrícia. **Ele é uma autoridade em circo.** Memória, p 09. Ribeirão Preto, 23/02/1991

GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO

O céu uniu dois corações. Gravação de apresentação de espetáculo (áudio/cassete). IDART. 3vol. São Paulo, s.d.

MONTEIRO JR, Luiz. **Entrevista a Antenor Pimenta.** (vídeo/cassete). Campinas, 1988

PIMENTA, Antenor. **Palestra sobre Circo-Teatro.** (vídeo/cassete). Campinas, 1987

PEÇAS TEATRAIS

ABREU, Gilda de. **O Ébrio**. Cópia datilografada.

ALMEIDA, Hilário de. **Bem-Hur**. Cópia datilografada.

BISSON, Alexandre. **Sacrifício de mãe ou A ré misteriosa**. Cópia datilografada.

CICCONI, Teobaldo. **A estátua de carne**. Cópia datilografada.

COELHO, Furtado & SERRA, J. **O remorso vivo**. Adaptação de Hilário de Almeida. Cópia datilografada.

DANTAS, Júlio. **A Severa**. Cópia datilografada.

FARIA, Acácio. **A doida de Albano**. Cópia datilografada.

PERES FILHO, A. & MORENO, Júlio. **Que mãe que eu arranjei**. Biblioteca Dramática Popular, São Paulo: Livraria Teixeira, s d.

_____ & PERES, Marina. **O mundo não me quis**. Cópia datilografada.

PIMENTA, Antenor. **...E o céu uniu dois corações**. Cópia datilografada.

_____ **Heróis de Monte Castelo**. Original datilografado

_____ **Realidade**. Original datilografado

_____ **Brasil, campeão do mundo ou Um campeão de futebol**. Incompleto. Original datilografado.

PINTO, Abelardo. **A falsa ilusão**. Cópia datilografada

_____ **Coroné Piolin**. Cópia datilografada.

OLIVEIRA, Benjamim de. **Ilha das maravilhas**. Cópia datilografada.

_____ **O Chico e o diabo**. Cópia datilografada.

SANCHES, Florêncio. **Almas em conflito**. Tradução e adaptação de Aparecida Pimenta. Cópia datilografada.

SARDOU, Victorien. **A Tosca**. Biblioteca Dramática Popular, São Paulo: Livraria Teixeira, sd.

SILVA, Eurico. **Pense alto**. Cópia datilografada.

TONICO & GALHARDO, Nina. **Cabocla**. Cópia datilografada.

VAMPRÉ, Octavio Augusto. **A vingança do judeu**. Cópia datilografada.

ANEXO I

A pesquisadora Ermínia Silva fez, a partir de anúncios de jornais da época, um levantamento de espetáculos teatrais circenses apresentados nos circos entre 1834 e 1912. O material completo, com dados como elencos, papéis e descrição de algumas das encenações está disponível nos anexos de sua tese de doutoramento (SILVA 2003).

Visando dimensionar a importância das pantomimas no repertório teatral circense dessa fase bem como a presença dos circos em nosso país, destaquei de seu trabalho os nomes dos espetáculos, com a indicação dos gêneros e autores (quando citados) e os nomes dos circos e seus proprietários.

ESPETÁCULOS

A lista está composta pela ordem cronológica das publicações dos anúncios. Chamo a atenção tanto para o grande número de pantomimas quanto para o surgimento, ainda que sutil, de outros gêneros a partir da fase de introdução do canto e da fala nas encenações circenses.

O boticário enganado – Pantomima, 1834
O amante fingindo estátuas – Pantomima, 1834
O doutor burlado – Pantomima, 1834
O caipira perdido - Cena equestre, 1847
O arlequin enamorado – Pantomima, 1847
O soldado embriagado – Cena equestre, 1847
Malabar encantado – cena equestre, 1847
O defensor da bandeira paulista ou Os dois irmãos feridos – Pantomima, 1875
O terrível ponto da meia noite – Pantomima, 1875
Vôo dos pássaros – Pantomima, 1875
Os salteadores da Calábria – Pantomima, 1875, 1887, 1893, 1894, 1902
Fra diavolo ou Os salteadores da Calábria – Pantomima, 1875
Os bandidos da Calábria – Pantomima, 1887, 1892 e 1903
Mr. E e Mme. Cocofioleau e seus criados - Pantomima-farsa-comédia equestre, 1876
O sapateiro de Madrid ou A família industrial - Farsa mímica, 1876
Cavalaria turca – Pantomima, 1876
Um episódio da vida de Napoleão I e o fuzilamento de um sargento - Pantomima militar, 1877
Cendrillon – Pantomima, 1877, 1887, 1890, 1893 e 1907
Uma viagem à lua por um balão – Pantomima-paródia cômica, burlesca, 1877 e 1878
O negro logrado – Pantomima, 1881
A rosca – Pantomima, 1881
O novo modo de pagar as dívidas – Pantomima, 1881
Os aventureiros de Paris – Pantomima, 1881
O remorso vivo. Autor: Furtado Coelho. Drama fantástico-lírico encenado como pantomima, 1881, 1884, 1884, 1903 e 1906 (neste ano, encenada pelo Circo-Teatro François e divulgado como Drama fantástico, sem indicação de adaptação para Pantomima)
O soldado recruta – Pantomima, 1883
Baile de máscaras – Pantomima, 1883
A chula – Pantomima, 1883
A pandorguita – Pantomima, 1883
O orangotango - Pantomima japonesa, 1883
Cypriano La Galla ou Um episódio de brigantes na Calábria *- Pantomima, 1882
Um episódio da guerra da Criméia em 1866 - Pantomima histórica, 1885
Um mestre de escola – Pantomima, 1887
Um episódio de Garibaldi em Varese – Pantomima, 1887

Garibaldi em Vazeze – Pantomima, 1887
Os bandidos de Luigi Vampi – Pantomima, 1889
Namoradas sem ventura – Pantomima, 1889
Pik-nik uma festa no campo – Pantomima, 1889
Novidade do século XIX - Pantomima aquática, 1890
Um casamento e o Politeama em baixo d'água – Pantomima aquática, 1892
O esqueleto – Pantomima, 1893 e 1901
Fra diavolo – Pantomima, 1894 e 1899
As touradas – Pantomima, 1894
A estátua branca – Pantomima, 1894
Os Garibaldinos – Pantomima militar, 1894, 1899, 1901, 1902 e 1903
O tio - Pantomima/sainete, 1894
O bilheteiro – Pantomima/sainete, 1894
A noite terrível – Pantomima, 1894
A flauta mágica – Pantomima, 1894 e 1902
Broceur condemné – Pantomima, 1894
Família industriosa – Pantomima, 1894
Gasparony – Pantomima, 1894
A flauta mágica ou Um julgamento no tribunal da inquisição – Pantomima, 1896
Revolução duma aldeia – Pantomima, 1899
Os brigantes da Calábria – Pantomima, 1899
O Circo Univarsal em baixo d'água – Pantomima aquática, 1899
Um casamento de costumes campestres – Pantomima aquática, 1899
O casamento do Arlequim ou O remorso vivo – Pantomima, 1899
A pantomima marítima ou O casamento no campo – Pantomima aquática, 1899 e 1900
Fausto – sem indicação, 1900
Os ladrões surpreendidos pela polícia ou A Sra. Bubônica - Ato cômico, 1900
Um casamento campestre ou Aventuras de dois errantes com seus mil e um incidentes - Pantomima aquática, 1900
O marquês e seu criado – Pantomima, 1900
A sentinela perdida – Pantomima, 1901
Scalet – Pantomima, 1901
O fuzilamento de um desertor – Pantomima, 1901
Os salteadores ou A morte do famigerado Luigi Vampa – Pantomima, 1901
A terra da goiabada - Pantomima/revista de costumes, 1901, 1903 e 1905
Os Poriemeths - Pantomima oriental, 1902
O recrutamento na aldeia – Pantomima, 1902
Manos e gigantes – Pantomima, 1902
Corridas de touros – Pantomima, 1902
Estátua de carne – Pantomima, 1902
O urso e a sentinela – Pantomima, 1902
A casa encantada – Pantomima, 1902, 1905,
Aquática – Pantomima aquática, 1902
Romeu e Julieta – Pantomima, 1902

D. Antonio e os Guaranis (episódio da história do Brasil) - Pantomima, 1902, 1903, 1905 e 1908
Os bandidos da Serra Morena – Pantomima, 1903 e 1905
O Juca do hotel – Farsa, 1903
Uma feira em Sevilha – Pantomima, 1903
O ponto da meia-noite ou O hotel da velhinha – Pantomima, 1903
O fuzilamento de um militar desertor - Pantomima
Tio Gaspar – Pantomima, 1903
Uma ceia em África – Pantomima, 1903
A tomada de Canudos ou Um episódio da vida de Antonio Conselheiro- Pantomima-histórico-dramática-cômico-militar, 1905
Sargento Marcos Bombo – Pantomima, 1905
Musolino – Pantomima, 1905
Os bandidos da Serra Morena ou Os salteadores – Pantomima, 1905
Moreninha do sertão – Pantomima, 1905
Tragédia de Canudos – Pantomima, 1905
Um bicheiro em apuros ou O padre Virgulino Carrapato dançando cake-walk. Autor: Eduardo das Neves - Pantomima cantada, 1905
De olho no diabo ou A fada e o satanás. Autor: Eduardo das Neves - Pantomima fantástica, 1905
Janjão o pasteleiro. Autor: Eduardo das Neves – Pantomima, 1905
Nhô Bobo. Autor: Eduardo das Neves – Pantomima, 1905
Os milagres de Santo Antonio – Pantomima, 1905
O negro do frade - Farsa fantástica, 1907 e 1908
Os africanos - Pantomima tauromáquica, 1905
O Chico e o diabo - Pantomima-farsa, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912
Irmãos jogadores – Pantomima, 1906 e 1907
A filha do campo - Farsa cômica, 1906, 1908, 1910, 1911 e 1912
Monóculo do diabo / O olho do diabo – Pantomima, 1906
O colar perdido - Pantomima farsa-fantástica, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912
Um marquês em palpos de aranha – Farsa, 1907
Um príncipe por meia hora ou Pinta monos - Opereta-farsa, 1907, 1908, 1909, 1910 e 1911
O filho assassino – Farsa, 1907, 1908, 1909 e 1910
Um para três – Burleta, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912
Os irmãos jogadores ou As seduçãoes de satã – Farsa fantástica, 1907, 1908 e 1910
O bicho - Cena cômica, 1907
A escrava Martha. Autor: Benjamim de Oliveira - Peça de costumes, 1908
O punhal de ouro ou O diabo negro - Farsa dramática-fantástica, 1908 e 1911
Uma república de estudantes – Comédia, 1908
A princesa de cristal. Tradução de Chrispim do Amaral e adaptação de Benjamim de Oliveira de um conto francês de mesmo título – Farsa dramática-fantástica, 1908, 1909, 1910, e 1911
A noiva do sargento – Drama, 1908, 1909, 1910 e 1911
O punhal de ouro – Farsa dramática-fantástica, 1908, 1909, 1910 e 1911
Um casamento campestre – Pantomima aquática, 1908

Um empresário aventureiro ou Cenas da vida artística – Burleta, 1908

A greve num convento. Autor: Benjamim de Oliveira – Opereta fantástica, 1909, 1910, 1911 e 1912

Lição de Box – Cena cômica, 1909

Jupyra - Farsa de estilo nacional, 1909

Tudo pega!... Autor: Benjamim de Oliveira- Revista de costumes nacionais, 1909, 1910, 1911 e 1912

Os filhos de Leandra. Autor: Benjamim de Oliveira – Drama, 1909, 1910, 1911 e 1912

A escrava mártir - Drama nacional, 1909, 1910, 1911 e 1912

O testamento - Farsa trágica, 1909 e 1910

O diabo entre as freiras. Autor: Benjamim de Oliveira, música de Henrique Escudeiro e versos de Catulo Cearense – Opereta, 1910, 1911 e 1912

A viúva alegre. Tradução de Henrique de Carvalho, adaptação de Benjamim de Oliveira – Opereta, 1910, 1911 e 1912

O cupido no oriente. Autores: Benjamim de Oliveira e David Carlos – Opereta fantástica, 1910, 1911 e 1912

Os beduínos em Sevilha. Autor: Eduardo das Neves - Peça dramática, 1910

A vingança do operário. Autor: Benjamim de Oliveira – Drama, 1910, 1911 e 1912

Justiça de Deus - Drama cômico, 1911

Gilberto Morituns - Drama cênico, 1911

Muzolino – Drama cômico, 1911

Serra Morena – Pantomima, 1911

Tiro e queda!... Autores: Benjamim de Oliveira e Henrique de Carvalho - Revista brasileira, 1911

Os pescadores. Autores: C. Arniches e Fernadez Shaw, tradução de Henrique de Carvalho - Peça de costumes marítimos, 1911

Amor de princesa – Opereta, 1911

A boneca – Burleta, 1911

As mulheres mandam – Comédia, 1911

À procura de uma noiva. Autor: Benjamim de Oliveira, música de Paulino Sacramento, versos de Catullo Cearense – Opereta, 1911 e 1912

Por baixo!... Autor: Benjamim de Oliveira, músicas de Juanita Gomes, P. do Sacramento, H. Escudero, J. Baptista e G. Ferreira. – Revista brasileira, 1912

O leão e a polícia – Pantomima, 1912

Um professor na aldeia – Farsa, 1912

Culpa de mãe. Autor: Benjamim de Oliveira – Melodrama, 1912

Capricho de mulher. Autor: Benjamim de Oliveira, músicas de Irineu de Almeida – Burleta, 1912

A ilha das maravilhas. Autor: Benjamim de Oliveira, baseado nos Contos das Mil e uma Noites, música de Irineu de Almeida – Farsa fantástica, 1912

O lobo da fazenda ou A filha do colono. Autor: Benjamim de Oliveira – Drama, 1912

A sagrada família em Bethlém - Peça sacra, 1912

CIRCOS

A lista apresenta os nomes dos circos, de seus proprietários, datas (anos) e locais de apresentação.

Circo Chiarini - Giuseppe Chiarini, 1834 (Theatrinho da Villa, em São João Del Rei); 1876 (Rio de Janeiro); 1876 (Pindamonhangaba)

Circo Olímpico – Archer, 1847 (Rio de Janeiro)

Circo Casali – Marcos Casali & filhos, 1875 (Niterói); 1877 e 1878 (São Paulo)

Grande Circo Inglês – sem indicação, 1877 (Pindamonhangaba)

Circo Paulistano – Antonio Vieira, 1881 (Porto Alegre)

Grande Companhia Equestre Ginástica Luso-Brasileira Manoel Pery – Manoel Pery, 1881 (Campinas)

Grande Circo Uruguai – Irmãos Bozan e Valentin, 1883 (Porto Alegre)

Grande Companhia Equestre, Ginástica e Zoológica – Paulo Serino, 1884 (Teatro de Variedades, em Porto Alegre)

Companhia Equestre, Ginástica e Zoológica de Paulo Serino e Companhia – Paulo Serino, 1884 (Campinas)

Circo Universal – Borel e Casali, 1882 (Teatro Rink – Campineiro, em Campinas)

Grande Circo Anglo Brasileiro – João Gomes Ribeiro, 1885 (Teatro Rink – Campineiro, em Campinas)

Circo Universal – Albano Pereira, 1887, 1893 e 1901 (Rio de Janeiro); 1890 (Teatro Rink – Campineiro, em Campinas)

Companhia Equestre, Ginástica, Equilibrística, Acrobática e Mímica - Albano Pereira e Cândido Ferraz, 1887 (Teatro Rink – Campineiro, Campinas)

Circo Lusitano – Henrique Lustre, 1892 (Campinas)

Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrística, Malabarística, Mímica e Bufo – Albano Pereira e Cândido Ferraz, 1887 e 1893 (Teatro de Variedades, em Porto Alegre)

Circo Pavilhão – Sampaio e Ferraz, 1889 (São Paulo)

Circo Albano Pereira – Albano Pereira, 1889 (Campinas)

Circo Politeama Empresa Cartocci e Companhia – E G Pierantoni, 1892 (Rio de Janeiro)

Pavilhão Fernandes – Fernandes, 1894 (Porto Alegre)

Circo Frank Brown – Frank Brown, 1894 (Porto Alegre); 1907 e 1908 (teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro)

Grande Companhia Equestre Frank Brown – Frank Brown, 1894 (Rio de Janeiro)

Empresa Emílio Fernandes e Companhia- Emílio Fernandes, 1894 (Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro)

Empresa Emílio Fernandes e Companhia junto com Frank Brown – Emílio Fernandes, 1894 (Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro)

Companhia Sampaio, Equestre, Ginástica, Mímica e Japonesa – Sampaio, 1896 (Teatro Rink – Campineiro, em Campinas)

Companhia Equestre Sul-Americana Anchyses Pery – Anchyses Pery, 1899 (Rio de Janeiro)

Circo Sul Americano – Anchyses Pery, 1899 e 1900 (teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro)

Companhia Equestre Brasileira Irmãos Pery – Irmãos Pery, 1899 (Campinas)

Circo Zoológico Brasileiro – sem indicação, 1899 (Ouro Preto)

Teatro Circo Universal – Albano Pereira, 1899 (São Paulo)

Companhia de Acrobacias, Danças, Ginástica e Tauromaquia de Jerônimo Miramontes – J. Miramontes, 1900 (teatro High-Life Nacional, no Rio de Janeiro)

Companhia Holmer Empresa M Ballesteros – Carlos Holmer, 1900 (Campinas)

Companhia Equestre Holmer – Carlos Holmer, 1900 (Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro)

Companhia Circo Sul Americana – Anchyses Pery, 1901 (São Carlos do Pinhal)

Companhia Albano Pereira – Albano Pereira, 1901, (Coliseu da Cidade Nova, no Rio de Janeiro)

Circo Spinelli – Affonso Spinelli, 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1908 (São Paulo); 1905 e 1907, 1908, 1909, 1910 e 1911 (Rio de Janeiro)

Circo Clementino – Clementino, 1902 (São Paulo); 1911 (Rio de Janeiro)

Circo Cosmopolita – Guilherme Alves Pinto, 1903 (São Paulo)

Circo Salvini – Fillipe Salvini, 1903 (São Paulo)

Circo Americano – Santos & Pinto, 1905 (São Paulo)

Circo François – Marcos François, 1905 (São Paulo)

Circo Teatro François – Marcos François, 1905 e 1906 (São Paulo)

Circo Teatro Pavilhão Brasileiro Companhia Equestre e de Variedades – Eduardo das Neves e João de Castro, 1906 (São Paulo)

Circo-Teatro Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal – Affonso Spinelli, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912 (Rio de Janeiro)

Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal – Affonso Spinelli, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912 (Rio de Janeiro)

Circo América – Grande Companhia Spinelli da Capital Federal – Affonso Spinelli, 1909 (Rio de Janeiro)

Circo Brasil – Eduardo das Neves e Manoel Leôncio de Souza, 1910 (Rio de Janeiro)

Circo Rio de Janeiro Grande Companhia Equestre, Ginástica, Dramas, Operetas, Mágicas e Revistas – Martins & Garcia, 1911 (Rio de Janeiro)

ANEXO II

O Arquivo Miroel Silveira possui a relação de todos os circos que solicitaram liberação de textos aos censores, na cidade de São Paulo, de 1930 a 1968.

Dada a importância da capital paulista no cenário nacional, considero que essa lista seja bastante significativa e transcrevo aqui os nomes dos 809 textos cuja liberação foi solicitada e dos 135 circos solicitantes.

TEXTOS

21 na zona, anônimo.

A arma secreta, de Ado Benatti e Umberto Pelegrini.

A berruga da Malaguenha, de J. Vieira Pontes.

A bruxa da montanha, de Júlio Sanches Gardel.

A cabana do Chico Mulato, de Hélio Laurato.

A cabana do pai Thomaz, adaptação de J. Vieira Pontes

A caixinha do Piolin, de Nair Bevedê.

A canção de Bernadete, de Orlindo Dias Corleto.

A carteira fatal, de Jarbas Bayeus.

A casa do Pestana, de Henrique Marques Fernandes.

A cegonha me enganou, de Ubirajara Vianna.

A culpa dos pais, de Alfredo de Moraes.

A dama das camélias, de Alexandre Dumas Filho.

A ditadora, de Paulo de Magalhães.

A doce ilusão, de Abelardo Pinto, o Piolin.

A doida de Albano, de Acácio Faria.

A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães.

A estátua de carne, de Teobaldo Cicconi.

A fada azul, de Hercília de Freitas.

A falsa ilusão, de Abelardo Pinto, o Piolin.

A família confusão, de Abelardo Pinto, o Piolin, e José Ângelo.

A família sagrada, de Hilário de Almeida e Benjamim de Oliveira.

A feira de Sevilha, de José Carlos Queirolo.

A felicidade chegou, de Felipe Messina.

A felicidade pode esperar, de Eurico Silva.

A festa do meu filho, de Gil Miranda.

A fidalga e o plebeu, de José Ângelo.

A filha de minha mulher, de Franz Arnold e Ernest Bach, adaptação de Aparecida Pimenta.

A filha do estalajadeiro, de J. Vieira Pontes.

A filha do marinheiro, de José Vieira Pontes.

A filha do ministro, de Abelardo Pinto, o Piolin.

A filha do miserável, de Soares de Souza Júnior.

A filha do viaduto, de José Baptista Gouveia.

A flor do ipê, de Luiz Macedo.

A fonte dos desejos, de Abelardo Pinto, o Piolin.

A fuga da garota, de L. Dwis.

A garra, adaptação de Orlando Lippi.

A grande mentira, de Francisco M. Colazo.

A herança da tia Eufrásia, de Claudemira Alves dos Santos Vieira.

A irmã branca, de Júlio Atlas. *A ladra*, de Silvino Lopes.

A lei da bala, de Abelardo Pinto, o Piolin.

A macumbeira, de Abelardo Pinto, o Piolin.

A mãe que pecou, de Florêncio Sanches, tradução e adaptação de Aparecida Pimenta.
A mansão das almas, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A mão negra, de Gastão Tojeiro.
A marca do Zorro, de Rafael Sabattini.
A marqueza do pif-paf, de Rubens Carvalho e Souza.
A martyr, de Adolphe D'ennery e Tarbé.
A medalha reveladora, de Gil Miranda e Oliveira Filho.
A morena de Caxambu, de Teixeira Pinto.
A morte civil, de Paulo Giacometti.
A morte da caboclinha, de Pedro J. Spina, Tonico e Tinoco.
A morte em núpcias..., de F. Rubens Mira e João Spina.
A morte foge de mim, de Carlos Arniches.
A mulata é de circo, de Astrogildo Ferreira Simões.
A mulher de verdade, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A mulher do auto-ônibus, de Gil Miranda e A. Peres Filho.
A mulher do Dr. Gazogenio, de Armando Gonzaga.
A mulher do meu sócio, de Armando Braga.
A mulher do padeiro, de Renato Alvim e Nelson de Abreu.
A mulher do prefeito, de Henrique Marques Fernandes.
A mulher do seu Adolfo, de Irineu de Freitas.
A mulher do trem, de Hennequin e Mitchel.
A mulher do Zebedeu, de J. Corrêa Leite.
A mulher que veio de Londres, de Suares de Deza.
A mulher sem destino, de Agenor Gomes, o Paraguaté.
A noiva de papai, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A noiva do Arrelia, de J. Vieira Pontes.
A noiva e a égua, de J. Vieira Pontes.
A noiva eterna, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A noiva que o Franks tem, de Umberto Cunha.
A órfã de Goiás, de Napoleão Goulart.
A pecadora, de Anthony de Vasconcellos.
A pensão dos tarados, de Ferreira Neto.
A pensão Pindura, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A princeza de pedra, de João da Mota Mercier e Oliveira Filho.
A queda da Gestapo, de Agenor Gomes, o Paraguaté.
A raiz maravilhosa, de José Vieira Pontes.
A ré misteriosa, de Alexandre Bisson.
A repudiada, de Pereira Júnior e Oliveira Filho.
A santa inquisição, de Júlio Dantas.
A severa, de Júlio Dantas.
A Silvana papa-tudo, de Orlindo Dias Corleto.
A sinuca do Maneco, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A sinuca do seu Piruca, de Alberto de Carvalho.
A sogra não é nada disso, de Juliano Moreno e Francisco Gomes.
A sorte de São Pedro, de Orlindo Dias Corleto.

A tia de Carlito, de Victor Costa.
A tocaia, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A velha foi na onda, de José Braga.
A vida tem três andares, de Umberto Cunha.
A vingança do judeu, de Otávio Augusto Vampré.
A vingança, de Abelardo Pinto, o Piolin.
A vitória do Agapito, de Armando Braga.
A vitória do Simplicio, de Armando Braga.
A viúva da sanfona, de Pedro João Spina e José Otelo.
A volta de Maringá, de José Barreto Machado.
A volta do expedicionário, de Leoni e Ricardo Landi.
Aconteceu em noites de Natal, de Osmar Alves.
Advogado só para mulheres, de Corrêa Varella.
Agência artística, anônimo.
Agora somos três, de Marina Peres e Osmar Pereira.
Agüenta, fedegoso, de Henrique Marques Fernandes.
Agulha no palheiro, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Ali Babá e o 40 ladrões, de Arnaldo de Oliveira Barreto.
Alma de palhaço, de Otílio Alves de lima.
Almas do outro mundo, de F. Napoleão de Victoria.
Almas em conflito, de Florêncio Sanches, tradução e adaptação de Aparecida Pimenta.
Almas pervertidas, de Sarayde Savalla Baxter.
Almas sem rumo, de Agenor Gomes, o Paraguaté.
Aluga-se esta casa, de Miguel Santos.
Alvorada, de Paulo de Magalhães.
Ambição de pai, de J. J. Silva.
Amo todas as mulheres, de José Wanderley e Daniel Rocha.
Amor de gaúcho, de Zambalá tamberlick.
Amor de mãe, de Íris Avanzi Moya Silva.
Amor de malandro: língua de sogra, de Oscar Cardona.
Amor de perdição, de Camilo Castelo Branco.
Amor de Sertaneja, de Iris Avanzi Moya da Silva.
Amor e comédia, anônimo.
Amor e honra, de Antônio Moutinho de Souza.
Amor e ódio, de Dias Guimarães.
Anastácio chegou de viagem, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
Anastácio, de Joracy Camargo.
Antonica fura filas, de Gastão Tojeiro.
Ao bater da Ave Maria, de A. Peres Filho e Gil Miranda.
Apertos de um ciúme, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Apuros de um conde, de J. Leite Corrêa.
Apuros de um coronel, de Teixeira Pinto.
Arrelia mãe de família, de Álvaro Peres Filho e Gil Miranda.
As alegrias do lar, de Maurice Hennequim.
As Amélias da Praça Onze, de Abelardo Pinto, o Piolin.

As casadas solteiras, de Martins Pena.
As duas Angélicas, de Abelardo Pinto, o Piolin.
As encencas do Tenório, de Adail Viana e Júlio Moreno.
As mulheres do seu André, de Gil Miranda.
As nódoas de sangue, de Costa Braga e A.L. de Mesquita.
Até nisso sou pesado, de Otilio Alves de lima.
Atrevido encantador, de José Baptista Gouveia.
Aventura perigosa, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Aventuras da família Lero-Lero, de R. Magalhães Júnior.
Aventuras de Chic Chic, de Otelo Queirolo.
Aventuras de Titan, de Luiz Macedo.
Aventuras de um rapaz feio, de Paulo de Magalhães.
Aventuras do Capitão Marwel contra o homem misterioso, de Iracy Viana.
Aves sem ninho, de Jean Cocquelin.
Aviso aos farsantes, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
Baile de máscaras, de Amazzio Mazzaroppi.
Bandido galante, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Barão da Cutia, de José Grillo.
Baratinha verde, de Gil Miranda e A. Peres Filho.
Becos da cidade, de Vytautas Cictor Célka.
Beijo que era meu, de José Wanderley e Mário Lago.
Beijos para todas, de Henrique Marques Fernandes.
Ben-Hur, de Hilário de Almeida.
Bodas de prata, de Ferreira Neto.
Bom Jesus de Pirapora, de Antenor Serra.
Boneca da princezinha, de Ferreira Neto.
Bonifácio entra pra liga, de Oliveira Lima.
Branca de neve e os sete pilantras, de Aldo Júnior.
Cabocla bonita, de Marques Porto.
Cabocla Tereza, de João Pacífico e Pedro João Spina.
Cabocla, de Tonico e Nina Galhardo.
Caçado como fera, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Cala a boca, Etelvina, de Armando Gonzaga.
Cansada de ser gostosa, de J. Maia e Max Nunes.
Caprichos de mulher, de Agenor Gomes, o Paragaté.
Cara dum, focinho do outro, de Luiz Macedo.
Carnaval na Barra Funda, de Anselmo Oliveira Filho, Ocirema Barbosa da Silveira e Iracema A. Oliveira.
Carneiro do batalhão, de Viriato Corrêa.
Casa dos fantasmas, de P.M.da Silva Costa.
Casamento fictício, de Osmar Alves.
Casar para morrer, de Affonso Gomes.
Casei com minha mãe, de Agenor Gomes, o Paragaté.
Casei-me com um defunto, de Pedro João Spina e Renato Proença.
Casou até com a sogra, de Maroni Y de la Veja, adaptação de J. Vieira Pontes.

Castigado, de Horácio Mello.
Castigo do céu, de Magdalena Fernandes.
Cem gramas de homem, de Anselmo Domingos.
Cenas do sertão, de Maria Rodrigues e Celso Rodrigues.
Chic Chic tia por meia hora, de Otelo Queirolo.
Chic Chic, o pugilista, de Harris e Chic Chic.
Chica boa, de Paulo de Magalhães.
Chicharrão quer mamar, de Chaves de Mello.
Chico mineiro e sua vingança, de Tonico, Tinoco e Sertãozinho.
Chico Mulato, de João Pacífico.
Choro ou rio?, de Santos Júnior.
Chuvas de verão, de Luiz Iglesias.
Coco, melancia e abacaxi, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Coitadinho do Benito, de Francisco Gomes e Júlio Moreno.
Coitado do Xavier, de Baptista Júnior e Agenor Chaves.
Comendador Ventura, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Compra-se um marido, de José Wanderley.
Condenada inocente, de José Baptista Gouveia.
Conhece o pedreiro Waldemar, de J. Vieira Pontes.
Consciência adormecida, de Íris Avanzi Moya da Sila.
Conselho de guerra, de Frola Y. Ygorbidi.
Coração de pai, de Bernardino Ribeiro.
Corcunda de Notre Dame de Paris, de Vcitos Hugo.
Coroné Piolin, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Crise de habitações, de Ferreira Neto.
Dar corda para se enforcar, de José Joaquim da Silva.
Das trevas à luz, de Anthony de Vasconcellos.
De cartola e tamanco!, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Depois da farra... errei, sim, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha e Vicente Marchelli.
Descoberta da América, de Armando Gonzaga.
Descobriram tudo, de Oscar Cardona.
Desertor, de Castro Viana.
Despacho para a Milocas, de José Sotelo.
Destino traçado, de Iris Avanzi Moya da Silva.
Desventura de um pai, de P. Angelini.
Detetive Piolin e o torpedo contra a quadrilha do fantasma, Iracy Vianna.
Detetive XB69 no xadrez, de Aldo Júnior.
Deus e a natureza, de Arthur Rocha.
Deus lhe pague, de Joracy Camargo.
Deuses humanos, de Otávio Augusto Vampré.
Dever sublime, de Nancy Tognoli Mello.
Diana de Rione, de Eugene Scribe.
Dilúvio, de Osmar Alves.
Dindinha, de Matheus da Fontoura.

Direito de nascer, de viver e amar, de João da Motta Mercier.
Dívida de honra, de Velloso da Costa.
Dois caipiras sabidos, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Domador de onça, de Oliveira Lima.
Don Cezar de Bazan, de Dumanoire e Adolphe D'ennery.
Don Gennaro dorme de botinas, de A. Corona, adaptação de Nino Nello.
Don Juan da farda, adaptação de J. Vieira Pontes.
Doutor Frantz, de Carlos Queirolo.
Doutor Julien, de Chicharrão.
Doutor por acaso, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Drácula, o homem da noite, de Bram Stoker.
Duas almas no céu, de Paulo Bonetti.
E a vida continua, de Adail Vianna.
É com esse que eu vou!!!, de Abelardo Pinto, o Piolin.
E ele voltou da baia, de Gil Miranda.
E o céu uniu duas almas, de Helen Fantucci de Mello.
E o diabo perdeu o rabode Oscar Cardona.
É o maior!..., de Abelardo Pinto, o Piolin, e José Ângelo.
É peia, seu dotô, de Canelinha, pseudônimo de Andrade Júnior.
É só pra chatear, de Adail Viana e Júlio Moreno.
Eh!... São Paulo, de Luiz Macedo.
Ela e a outra, de Coréia Leite.
Ela e Deus, de Pedro João Spina.
Empresta-me a tua filha, de Alberto Fekete.
Empresta-me um cadáver, de Gil Miranda.
Enquanto a cidade dorme, de Abelardo Pinto, o Piolin e Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
Entra!... Não demora!, de Alfredo Viviani, adaptação de obra de H. C. Beltran.
Entre dois corações, de Richard Ney e Maria Estela Oliveira.
Era seu destino, de Oliveira Filho e João Spina.
Era uma vez um vagabundo, de José Wanderley e Daniel Rocha.
Erro da humanidade, de Nancy Tognoli Mello.
Erro fatal, de José Baptista Gouveia.
Espelho da vida, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Espionagem a bordo, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Espionagem, de Agenor Gomes, o Paragaté.
Esposas solteiras, de Júlio Moreno e A. Peres Filho.
Essa mulher é minha!, de Raymundo Magalhães Júnior.
Essas mulheres, de Nelson de Abreu, Renato Alvim e Modesto de Abreu.
Está bom, deixa..., de Abelardo Pinto, o Piolin.
Esta noite te matarei, de Orlindo Dias Corleto.
Estação de águias, de Geysa Bôscoli e Miguel Santos.
Estourou a bomba, de Iris Avanzi Moya da Silva.
Estremelique entre bandidos, de Albano Pereira.
Eu fui o anjo da guarda do Biriba, de Aldo Júnior.

Eu não sabia, de Adail Vianna e Júlio Moreno.
Eu quero é movimento, de Júlio Moreno e J. Vieira Pontes.
Eu quero é... casar! ou Banquei o palhaço, de Oscar Cardona.
Eu sou de briga, de Nair Bevedê.
Eu sou de circo, de Franz Arnold e Ernest Bach.
Eu sou do circoscope, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Eu sou Francisco e você?, de Orlindo Dias Corleto.
Eva no paraíso, de Manuel Leme.
Eva, me leva, de Gil Miranda e Abelardo Pinto, o Piolin.
Expedicionários do Brasil, de Ramon Blanco.
Família maldita, de Adolphe D'ennery.
Farrapo humano, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
Farrapo, de J. Pires da Costa.
Faustina derrapou, de Freire Júnior.
Faustino, corre aqui depressa, de Oliveira Lima e Tom Bill.
Fedora, de Victourien Sardou.
Feia, de Paulo de Magalhães.
Feitiço, de Oduvaldo Vianna.
Feitiço: método moderno de felicidade conjugal em três volumes e oito gravuras, de Oduvaldo Vianna.
Felicidade que volta, de Pereira da Costa.
Ferro em brasa, de Antônio Sampaio.
Festa junina no arraial do Piolin, de Orlindo Dias Corleto.
Flor da paixão, de Marieta Macário Navet.
Flor de maio, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Flor de manacá, de Luiz Iglesias.
Flores do lodo, de Ferreira Neto.
Fogo do céu, de José Vieira Pontes.
Fortuna contra fortuna, de Diogo Seromenho.
Frankenstein, de Martinho Cardoso.
Fugitivos do Cemitério do Araçá, de Arnaldo Oliveira Lima.
Gaspar cacete, de Eduardo Garrido.
Gaspar, o serralheiro, de Baptista Machado.
George Dandin ou Um marido em apuros, de Molière.
Gilda é da fuzarca, de João da Mota Mercier e Oliveira Filho.
Granfinos em apuros, de Heloisa Helena Magalhães.
Grito da consciência, de Sílio Boccanera Júnior e Zigmund Turcow.
Guerra aos celibatários, de Zaide Nacaretti.
Guerra aos tubarões, de Orlindo Dias Corleto.
Hás de ser minha, de Louis Verneill.
Herói por acaso, de José Baptista Gouveia.
Heróis de Monte Castelo, de Antenor Pimenta.
Hipócrita, de Helen Fantucci de Mello.
Homem que fazia milagres, de Oliveira Lima.
Honra de caboclo, de Gil Miranda e Álvaro Peres Filho.

Honra de caboclo, de Júlio Moreno e A. Peres Filho.
Honra e glória, de João Romano.
Honrarás tua mãe, de Romano Coutinho.
Hotel dos amores, de Miguel Santos.
Ilha das maravilhas, de Benjamim de Oliveira.
Índia, de José Fortuna.
Indústrias P. Zada, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Infeliz dos vencidos, de José Baptista Gouveia.
Irmã traidora, anônimo.
Isso é bom!!..., de Silvino Urbano.
Isto é São Paulo, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
Isto me faz um bem, de Proença Filho.
Já vai tarde, de Júlio Moreno.
Jabuca, essa não, de Cláudio Miranda e Oscar Zocoler.
Jane Eyre, de Walter Júnior.
Jazz-band e violão, de A. Peres Filho e Júlio Moreno.
Jesus de Nazareth: rei dos judeus, de José Pires da Costa.
Jesus, o cego e a leprosa, de João Teixeira Álvares.
Joaninha Buscapé, de Luiz Iglesias.
João barqueiro, de Hilário de Almeida.
João José, de D. Joaquim Dicenta.
João, o corta mar, de Antônio Cândido de Oliveira.
Joaseiro, de Domingos Bocute.
José do telhado, de Furtado Coelho.
Junho em festa, de Pires Pai.
Juramento sagrado, de João da Graça.
Justiça de Deus, de Luiz Médici.
La cumparcita, de Alfredo Viviani.
La cumparsita, de Armando Louzada.
Ladra, de Silvino Lopes.
Ladrão de Bagdá, de Luiz Macedo e Abelardo Pinto, o Piolin.
Lágrimas de homem, de Adolphe D'ennery e Colman.
Lágrimas de Maria, de Armando Prazeres.
Lampeão, o rei do cangaço, de Paulo Bonetti.
Lês deux orphelines, de Adolphe D'ennery.
Liberdade inútil, de Martinho Cardoso.
Lírios da ilusão, de Vytautas Victor Célka.
Luar de Paquetá, de Freire Júnior.
Lucíola, de Oscar Cardona.
Má estrela, de Marieta Macário Navet.
Macumba, de José Pires da Costa.
Macumbas e feitiçarias, de Aldo Júnior.
Madalena, a virgem apedrejada, de Orlindo Dias Corleto.
Madame Butterfly, de Giacomo Pucini, tradução e adaptação de Aparecida Pimenta.
Madre Silva, de Abelardo Pinto, o Piolin.

Mãe é sempre mãe, de Rogério Lima Câmara.
Mãe querida, de Abelardo Pinto, o Piolin. *Mãe*, de Norina Perez.
Malaquias malucou: ele é minha mãe!, de Oscar Cardona.
Manga de colete, de Albano Pereira.
Mania de grandeza, de Joracy Camargo.
Mão criminosa, de Tonico, Tinoco e Ado Benatti.
Maracangalha, de Hilário de Almeida.
Marcada pelo destino, de Rogério de Lima Câmara.
Maria Cachucha, de Joracy Camargo.
Maria Joana, de Adolphe D'ennery.
Maria Maluca, de Djalma Bittencourt e Milton Bittencourt.
Marido de minha sogra, de Ildefonso Norat e Cunha Filho.
Marido segunda edição, de José Braga e Irineu de Freitas.
Maridos modernos, Álvaro Peres Filho.
Maringá, de Adny Faya e Hélio Laurato.
Marquês à força, de José Grillo.
Médico das crianças, de Adolphe D'ennery.
Meu bebê, de Oscar Cardona.
Meu destino é pecar, de José Pires da Costa.
Meu marido é da polícia, de Júlio Moreno e A. D'Ângelo.
Meu marido é meu irmão..., de Henrique M. Fernandes.
Meu marido é você, de Orlindo Dias Corleto.
Meu sertão abandonado, de Agenor Gomes o Paragatê.
Milagres de Nossa Senhora da Penha, de Albano Pereira.
Minha casa é um paraíso, de Luiz Iglesias.
Minha mulher enlouqueceu, de Gil Miranda.
Minha mulher não é nervosa, de Álvaro Peres Filho, Gil Miranda e Júlio Moreno.
Minha noiva vai casar, de A. Silva Peixoto.
Minha sogra é do barulho, de Armando Prazeres.
Mister John, de F. Rubens Mira.
Moços e velhos, de Rangel de Lima.
Morres ou não?, de José Carlos Queirolo.
Morreu o Lulu, de José Grillo.
Morro dos ventos uivantes, de Emily Brontë, adaptação de Iracy Vianna.
Mudança à meia-noite, de F. Napoleão de Victória.
Mulato, de Samuel Campêlo.
Mulher de cinco maridos, de Carlos Thiago Pereira e Augusto Martins.
Mulher é espeto..., de Oscar Cardona.
Mulher por meia hora, de Alberto Fekete.
Mulher que perdeu a alma, de Pedro J. Spina.
Mulheres modernas, de Lourival Coutinho.
Na cidade, de Belmiro Braga.
Na fila do amor, de Jean Cocquelin.
Na roça, de Belmiro Braga.
Não julgueis, de Francisco Ignácio do Amaral Gurgel.

Não me contes esse pedaço, de Miguel Santos.
Não te conto nada, de Ariowaldo pires.
Não tem nada e está prosa, circense de Nair Bevedê.
Nem com penicilina, de J. Vieira Pontes.
Nem fio nem navalha, de Agenor Gomes, o Paragaté.
Nem tudo que balança cae, de Abelardo Pinto, o Piolin e Rogério de Lima Câmara.
Nhá Moça, de Olival Costa.
Nhá Prudência na capital, de Lionel Rocha.
Nho Berto banca o doutor, de Roberto Tangel.
Nho Manduca e o vira, de J. Vieira Pontes.
Nho manduca, de Lima Penante.
No mundo do baião, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
No pau da goiaba, de Francisco de Sá.
No reino da felicidade, de Paulo Cerejeira.
Noite de São João, de Francisco Fabre.
Noite deliciosa, de Lucília Amaral.
Noite feliz, de Ferreira Neto.
Noivo aqui é mato, de Otílio Alves de lima.
Nos degraus da fortuna, de José Pires.
Nós, os carecas, de Otelo Queirolo.
O adorável Barcelos, de Ernest Bach e Franz Arnold.
O ali Babá do Bom Retiro, de Umberto Pelegrini.
O amigo da onça, de Adail Vianna.
O amigo da paz, de Armando Gonzaga.
O amigo do alheio, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O amigo terremoto: eu vou pra China, de Renato Alvim e Nelson de Abreu.
O Aparício apareceu, de Henrique Marques Fernandes.
O aranha negra contra o escorpião, de Oliveira Filho.
O às do volante, de Gastão Tojeiro.
O assalto da madrugada, de Aldo Júnior.
O assassino do rei do petróleo, de Raul Olimecha.
O ateu, de Roberto Tangel.
O bamba da Barra Funda, de Gul Miranda e Álvaro Peres Filho.
O bamba do Arizona, de Raul Olimecha e Waldemar Seyssel.
O bandido Juliano, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O bandoleiro, de José Ângelo.
O barão de Karakorowy, de Harris e Chic Chic.
O besouro da meia-noite, de João Spina e F. Rubens Mira.
O Biriba chegou de viagem, de Oliveira Filho e João Spina.
O bobo do rei, de Joracy Camargo.
O burro, de Joracy Camargo.
O caixinha, de José Ângelo.
O campeão de futebol, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O canário, de Muñoz Secca.
O candidato número um, de José Ângelo.

O cangaceiro, de Lima Barreto.
O casamento de Piolin, de Tom Bill.
O casamento do Pindoba, de João Pinho.
O casca grossa, de José Wanderley e Daniel Rocha.
O castigo vem de cima, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O céu uniu dois corações, de Antenor Pimenta.
O chá do sabugueiro, de Raul Pederneiras.
O chefe político, de Astrogildo Ferreira Simões.
O Chico e o diabo, de Benjamim de Oliveira.
O circo vem aí, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
O clarão da verdade, de Iris Avanzi Moya da Silva.
O comprador de fazendas, de César Durval Sampaio.
O conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas.
O conde de Santa Rosa, de José Grillo.
O conde de São Genaro, de Delacour e Lambert Thiboust.
O coração não envelhece, de Paulo de Magalhães.
O cordão, de Arthur Azevedo.
O cortiço de Chichilo, de Alfredo Viviani.
O covarde, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O crediário abre às vinte, de Orlindo Dias Corleto.
O crime da Rua das Palmeiras, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O crime do Grande Hotel, de Manoel Leme.
O diabo atrás da porta..., de Pedro Maria da Silva Costa.
O diabo em Paris, de Adolphe D'ennery.
O diabo enlouqueceu, de Paulo de Magalhães.
O dinheiro do trouxa, de F. Collazzo.
O Dioguinho, de F. Rubens Mira e Albano A. Pereira.
O direito de nascer, de Nancy Tognoli Mello e Octílio Alves de Lima.
O divino perfume, de Renato Vianna.
O Doutor Mão Santa, de Harris e Chic Chic.
O ébrio, de Vicente Celestino.
O embaixador, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O embaixador, de J. Vieira Pontes.
O engenho de cana do papai, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O espectro, de Rafael Genovez.
O expedicionário, de A. Peres Filho e Marina Peres.
O estranho Dr. Mawel, de Luiz Macedo.
O fantasma contra a quadrilha da mão negra, de Rubens Leite.
O fantasma da ópera, de Luiz Iglesias.
O fantasma gostoso, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O fantasma voador, de Luiz Macedo.
O Felisberto do Café, de Gastão Tojeiro.
O filho da pátria, de Osório Portilho Santos.
O filho de Deus, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O filho do assassino, de A. Pacheco Júnior.

O filho do Italiano, de Vacarezza, tradução Nino Nello.
O filho do montanhês, de Antônio J. de Souza Rego.
O filho do rei prego, de Gastão Tojeiro.
O futuro do presente, de Armando Gonzaga.
O gaiato de Lisboa, de Aristides Abranches.
O garfo, de J. Maia.
O golpe, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O governador das loucas, de José Pires da Costa.
O governador, de José Pires.
O grande rodeio, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O guarani, de Antônio Carlos Gomes.
O homem da mandioca, de Armando Braga.
O homem de vidro, de Oliveira Lima.
O homem que perdeu a vergonha, de Harris e Chic Chic.
O homem quem será?, de Arrelia.
O homem sou eu! ou Os brotinhos da Rua Direita, de Tito Neto.
O índio Toto, de José Ângelo.
O inimigo íntimo, de Pacheco Filho.
O interventor, de Paulo de Magalhães.
O Isidoro, de João Garrucha.
O Jacinto agarrado, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O juramento falso, de Osmar Alves.
O louco da liberdade, de Luiz Iglesias.
O mágico da Freguesia do Ó, de Oscar Cardona.
O maluco da avenida, de Carlos Arniches.
O maluco número 4, de Armando Gonzaga.
O maníaco, de Molière.
O manto de Cristo, de Pedro João Spina.
O marido da Candinha, de Álvaro Peres e Júlio Moreno.
O marido nº 5, de Paulo de Magalhães.
O mártir do Calvário, de Eduardo Garrido.
O matador, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O médico da Anacleto, de Norberto Teixeira e Henrique Fernandes.
O médico e o monstro, de Robert Louis Stevenson.
O meu bebê, de Margaret Mayo.
O mexeriqueiro da vila, de Á. Peres Filho e Júlio Moreno.
O mexicano, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O Ministro do Supremo, de Armando Gonzaga.
O mistério da quinta coluna, de Brasil Queirolo.
O misterioso roubo do colar, de Harris e Chic Chic.
O monstro da casa velha, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O monstro da montanha negra, de José Baptista Gouveia.
O monstro de Londres, de Victor Hugo.
O morto que não morreu, de Anchizes Pinto.
O mundo não em quis, de Álvaro Peres Filho e Marina Peres.

O neto de Lampeão, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O neurastênico, de José Ângelo.
O noivo de minha mulher, de Anthony Vasconcelos.
O noivo rico, de Abelardo Pinto, o Piolin e José Ângelo.
O nono mandamento, de Otílio Alves de Lima, o Cotoco.
O outro André, de Corrêa Varela.
O pae da criança, de José Grillo.
O pandeiro da italiana, de Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha.
O paralítico, de José Pires da Costa.
O pasteleiro, de Arnaldo de Oliveira Lima.
O pé de anjo, de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt.
O petróleo é dele, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O pirata negro, de José Vieira Pontes.
O pivete, de Luiz Iglesias e Miguel Santos.
O poder da fé em Tambau, de João da Mota Mercier e Oliveira Filho.
O poder da fé, de Antônio Silva Peixoto.
O poder das massas, de Armando Gonzaga.
O poder de Fátima, de Eurico Lisboa Filho.
O Praxedes vae dar baixa, de Armando Braga.
O príncipe do Braz, de Tom Bill.
O príncipe encantado, de Luiz Leandro.
O que eles querem, de Antônio Guimarães.
O que resta é isto, de Ubirajara Vianna.
O queridinho de todas, adaptação de Oswaldo Rosas e Umberto Cunha.
O recruta, de Alberto Silva.
O remorso vivo, de Furtado Coelho e J. Serra, adaptação de Hilário de Almeida.
O reservista Ventura, de Laura Corina.
O roubo do colar, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O sábio, de Joracy Camargo.
O sabonete, de Gil Miranda.
O segredo do mordomo, de Osmar Pereira.
O segredo do padre Jeremias, de Ferreira Neto.
O segredo do pescador, de Baptista Muniz.
O sete nomes, de Belmiro Braga.
O sétimo céu, de Alves Moreira.
O show da marquezia, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O símbolo da lealdade, de Albano Pereira.
O simpático Genésio, de Carlos Thiago Pereira.
O simpático Jeremias, de Gastão Tojeiro.
O sinal da cruz, de Francisco Colman, arranjo para circo de Albano Pereira.
O sindicato dos malucos, de Ado Benatti.
O sindicato dos maridos, de A. Ramos Júnior e O. Bastos.
O sogro de um defunto, de Affonso Gomes.
O sorriso do bandeira, de Oliveira filho.
O super-Garoto, de Oscar Neves.

O teu dia chegará, de Arrelia.
O tigre, de Armando Prazeres.
O tio do seu Oscar, de Luiz Macedo.
O trovador do far-west, de J. Fernandes e Rogério de Lima Câmara.
O valente treme-treme, de Oscar Cardona.
O vaqueiro Piolin, de Abelardo Pinto, o Piolin.
O vendedor de escravos, de Leopoldo Martinelli.
O vento levou, de Hilário de Almeida.
O vingativo, de Marieta Macário Navet.
Oba!... Homem?... Não!, de João Spina e F. Rubens Mira.
Obrigado, doutor, de Paulo Roberto.
Ódio que mata, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Oh, diacho, de Orlando Juliani.
Onça sem o amigo, de Adail Viana e Júlio Moreno.
Onde canta o sabiá, de Gastão Tojeiro.
Onde estás, felicidade?, de Luiz Iglesias.
Orgulho e bondade, de José Baptista Gouveia.
Os águias: o cadáver vem aí, de Corrêa Varella.
Os apuros de Lulu, de Marinonio Piedade.
Os bruxos do castelo, de Odilon Pinheiro de Faria.
Os cruzeiros da madame, de Rubens Carvalho e Souza.
Os dois garotos, de Pierre Decourcelle.
Os dois sargentos, de D'aubigny.
Os enxertos do professor Rapa Rapa, de Ado Benatti e Umberto Pelegriani.
Os irmãos jogadores, de Benjamim de Oliveira.
Os maridos atacam de madrugada, de Paulo Orlando.
Os milagres de Nossa Senhora Aparecida, de J. C. da Silveira Lobo e João Ferreira.
Os milagres de um sabidão, de Jean Cocquelin.
Os milagres do Padre Antônio, de Aldni Faya e Hélio Laurato.
Os miseráveis, de Victor Hugo.
Os mistérios num convento, anônimo.
Os piores dias de minha vida, de Nair Bevedê.
Os transviados, de Francisco Inácio de Amaral Gurgel.
Os três gostosões, de Á. Peres Filho e Júlio Moreno.
Os três passa fome, de Arrelia.
Padre da aldeia, de Osório Portilho Santos.
Paixão criminosa, de José Grillo.
Paixão sertaneja, de Bob Júnior.
Pancho Vila, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Pão sem fila, de Orlindo Dias Corleto.
Para mim, chega, de Nair Bevedê.
Parabéns a Piolin, de Nair Bevedê.
Parabéns, São Paulo, de José Ângelo.
Passando a brocha, de Ariovaldo pires.
Paula e Paula, de Osório Portilho Santos.

Paz armada, de Oliveira Lima.
Pecado dos pais, de Ferreira Neto.
Pecado, de Ary de Lima Alcântara.
Pedro e Manolita, de Martinho Cardoso.
Peguei um ita no norte, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Pelo pouco que se vive, de Alfredo Viviani.
Pena de morte, de J. José da Silva.
Pensão da dona Stela, de Gastão Barroso.
Pensão da Manuelita, de Irineu de Freitas.
Pensão das viúvas, de Bob Júnior.
Pense alto, de Eurico Silva.
Pepino, o verdureiro, de Aurora Rosani.
Perdi minha mulher, de Baptista Muniz.
Perdoa-me..., de Abelardo Pinto, o Piolin.
Pertinho do céu, de José Wanderley e Mário Lago.
Peso pesado, de Fernandez Del Vilar.
Picles sortidos, de João de Sá.
Picolino quer mamar, adaptação de Nerino Avanzi.
Pif-paf e Mocotó, de J. Vieira Pontes.
Pingo d'água, de Pedro João Spina.
Piolin com a vida no seguro, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin contra a espionagem japonesa, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin e a super atônica, de Iracy Vianna.
Piolin e o bruto, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin no bico da cegonha, de Alberto Penzkofer e Genaro de Castro.
Piolin no planeta Marte, de Umberto Pelegrini.
Piolin Tarzan, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin, afinador de pianos, de Tom Bill.
Piolin, campeão de futebol, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin, o candidato!!!, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin, o manda chuva, de Sper Júnior.
Piolin, o mata-mata, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin, o poliglota, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Piolin, professor de clarinete, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Pirolito, assassino de Hitler, de Antônio Malhone.
Pobre diabo, de Viriato Correa.
Pode matar que é bicho, de Nino Nello.
Porteira velha, de Paraguassú.
Praia dos amores, de Álvaro Peres Filho e Júlio Moreno.
Prece a São João, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Presente do céu, de Domingos Bocute e Horácio Mello.
Priminho do coração, de Miguel Santos e Luiz Iglesias.
Procópio não é homem, de M. Paradella e J. Cunha.
Procura-se uma esposa, de Hilário de Almeida.
Pula a fogueira, de Walter Júnior.

Punhos de aço, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Qual das duas, de José Baptista Gouveia.
Qual dos dois, de Ferreira Leite.
Qual será o homem?, de Umberto Pelegrini.
Quando os filhos absolvem, de Luiz Médici.
Que atrapalhada, de Aristides Abranches.
Que é que há com o seu peru, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Que Gilda que arranjei, de A. Peres Filho e Júlio Moreno.
Que rei sou eu?, de Orlindo Dias Corleto.
Que sogra!, de J. Vieira Pontes.
Queda da Bastilha (A tomada da Bastilha), de Salvador Marques.
Quem beijou minha mulher, de Gastão Tojeiro.
Quem é o pai da criança, de Antônio Alves.
Quem paga o pato, de Nair Bevedê.
Quero casar com você, de Corrêa Leite.
Quinze anos depois, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Quo vadis?, de Henryk Sienkiewicz.
Rancho da serra, de Luiz Iglesias.
Rancho vazio, de Rafael Genovez.
Ratos na ratoeira, de Júlio Moreno e A. Peres Filho.
Rebecca, de Daphne du Maurier.
Rei Momo ficou tarado, de J. Vieira Pontes.
Resonar sem dormir, de Luiz F. Castro Soromenho.
Retalho, de Dario Nicodemo.
Revelação fatal, de Agenor Gomes, o Paraguaté.
Romeu sem Julieta, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Rosa desfolhada, de Genaro Lobo.
Rosa do Adro, de J. Ribeiro.
Rosas de maio, de Hilário de Almeida.
Rosas de Nossa Senhora, de Celestino Silva.
Rússia, de A. Peres Filho.
Sabidões, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Sacrifício de mãe, de Norina T. Perez.
Sai quinta coluna, Paulo Magalhães.
Saias compridas, de Abelardo Pinto, o Piolin e Nair Pinto.
Salve-se quem puder, de Oswaldo Rosas.
Sangue de cigano, de Veloso da Costa.
Sansão e Dalila, de Orlindo Dias Corleto.
Sansão, de Viriato Corrêa, adaptação para rádio de Carlos Machado.
Santa, de Pedro Gonçalves.
Santo Antonio casamenteiro, de Ribeiro Escobar.
Santo... Só o nome, de Isaias Carlos e Oliveira Filho.
São Judas Tadeu, de Ribeiro Escobar.
Saudade, de Paulo de Magalhães.
Saudosa maloca, de Abelardo Pinto, o Piolin.

Se Jesus voltasse, de Carlos Cavaco.
Se o Anacleto soubesse, de Paulo Orlando.
Secretário de sua excelência, de Armando Gonzaga.
Segue o teu caminho, de Iracy Vianna e Mário Zan.
Seguindo o meu caminho, de Iris Avanzi Moya da Silva.
Seis destinos, de Horácio Mello.
Sem lei e sem Deus, de Samuel Corrêa Levy e Luiz Olimecha.
Sempre em meu coração, de Martinho Cardoso.
Senhorita século XX, de Jean Cocquelin.
Sétimo céu, de Austin Strong.
Sherlock Holmes, de Pierre Decorcelle.
Silvio, o cigano, de Velloso da Costa.
Simpático Izidoro, de Miguel de Souza Filho e Manoel Matos.
Simplicio assentou praça, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Simplicio é candidato, de Armando Gonzaga.
Simplicio Pacato, de Paulo de Magalhães.
Simplicio, o fogueteiro da roça, de Alves Moreira.
Simplicio, o gostosão, de Álvaro Peres Filho e Júlio Moreno.
Simplicio, o macumbeiro, de José Pires da costa.
Só de guarda-chuva, de J. Vieira Pontes.
Sofrer sem culpa, de Pereira da Costa.
Sol de primavera, de Luiz Iglesias.
Sonhos de São João, de Eurico Mesquita.
Sonhos, de José Pires da Costa.
Sossega, leoa, de Henrique Marques Feranandes.
Sururu em família, de Rogério de Lima Câmara.
Tarzan, o filho do sapateiro, de Ado Benatti.
Tempos modernos, de Jean Cocquelin e Nino Nello.
Terra de amor, de Anselmo Oliveira Filho e Ocirema Almeida Barbosa da Silveira.
Terror da fronteira, de Castro Brasil.
Thom é o marmiteiro, de Iracy Vianna.
Tico-tico no fubá, de Luiz Schiliró e Raymundo Parente Filho.
Tierra baja, de Angel Guimerá.
Tiradentes, de J. Cadilhe.
Tiradentes, de Moreira de Vasconcelos.
Titan, de Luiz Macedo.
Titan, o amigo da liberdade nº 2, de Luiz Macedo.
Titan... amigo da liberdade número 1, de Luiz Macedo.
Tosca, de Giacomo Puccini e Vitor Sardou.
Três noivos para três irmãs, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Três velhotes do barulho, de Jean Cocquelin.
Trez salames num saco, de Domingos Bocute e Arlindo Alves.
Tristeza de caboclo, de Walter Casamayor e Oliveira Filho.
Tropeiros, de Hilário de Almeida.
Tudo azul, de Ferreira Neto.

Tudo pela moral, de Júlio Moreno e Adail Viana.
Tudo pela pátria, de Luiz Médici.
Tudo por você, de José Wanderley e Mário Lago.
Última chance, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Um antropófago na sociedade, de Tito Neto.
Um baile no Canindé, de Alfredo Viviani.
Um casal da pontinha, de Sílvio Urbano Fon-fon.
Um casal do barulho, de Gil Miranda.
Um casamento na rua Tuiuti, de Alfredo Viviani.
Um casamento singular, de Gil Miranda e A. Peres Filho.
Um caso de polícia, de Henrique Marques Fernandes.
Um diabo camarada, de Vicente Cassano e César Boureal.
Um disparate cômico, de Salazar Guerreiro.
Um emprego arriscado, de Albano Pereira.
Um erro judiciário, de Baptista Diniz.
Um fantasma em minha vida, de Osmar Pereira e Júlio Moreno.
Um fantasma rosetando, de Aldo Júnior.
Um filho... um pecado, de Luiz Macedo.
Um homem irresistível, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Um homem, de Eurico Silva.
Um homem, de Francisco e Collazo.
Um Romeu das Arábias, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Um soldadinho de papel, de Octílio Alves de Lima.
Uma esposa alugada, de Pires Pae.
Uma mulher e duas vidas, de José Pires da Costa.
Uma noite de pavor, de Abelardo Pinto, o Piolin.
Uma noite em apuros, de Álvaro Peres Filho e Júlio Moreno.
Uma pensão na rua Caetano Pinto, de Umberto Pelegrini.
Uma pensão no Marapé, de Paulo Cerejeira.
Uma situação complicada, de Gil Miranda.
Uma vez na vida, de José Wanderley.
Uma visita do além túmulo, de José Carlos Queirolo.
Vae a olho!!!, de Nair Bevedê.
Vai, mas custa, de Francisco Sá.
Valentes e medrosos, de eDupont de Souza.
Vamos matar o homem, de José Braga.
Vancê não viu minha fia, de Leonel Rocha.
Vaqueiro destemido, de Agenor Gomes, o Paragaté.
Veneno de cobra, de Eurico Silva.
Vida apertada, de Waldemar Seyssel e Júlio Moreno.
Vida de cachorro, de Oscar Cardona.
Vida e morte de Santa Teresinha do Menino Jesus, de Antônio Guimarães.
Vidas amargas, de Francisco Vianna Júnior.
Vingança do palhaço, de Jayme Leal Tavares.
Vingança por amor, de Abelardo Pinto, o Piolin.

Vingança, de Iris Avanzi Moya da Silva.
Vinte anos, de Luiz Leandro.
Viva São Paulo, de Ferreira Neto.
Viverás sempre em meu coração, de Eugênio Netto.
Voluntário de cuba, de Leopoldo Caño.
Vou-me casar outra vez, de Adail Viana.

CIRCOS-TEATROS

Circo-Teatro Alcebiades
Circo-Teatro Aloma
Circo-Teatro América
Circo-Teatro American Circus Zoológic
Circo-Teatro Aparecida do Norte
Circo-Teatro Aquidabam
Circo-Teatro Arethuza
Circo-Teatro Arruda
Circo-Teatro Artistas Unidos
Circo-Teatro Atlântico
Circo-Teatro Avenida
Circo-Teatro Ayres
Circo-Teatro Bandeirantes
Circo-Teatro Batuta
Circo-Teatro Berenice
Circo-Teatro Brasil
Circo-Teatro Broadway
Circo-Teatro Cambucá
Circo-Teatro Castels
Circo-Teatro Chicharrão
Circo-Teatro Chileno
Circo-Teatro Coliseo Paulista
Circo-Teatro Colonial
Circo-Teatro Cruzeiro
Circo-Teatro Cruzeiro do Sul
Circo-Teatro Delback
Circo-Teatro Di Lauro
Circo-Teatro Eliana
Circo-Teatro Élson
Circo-Teatro Esperança
Circo-Teatro Esperia
Circo-Teatro Espiga
Circo-Teatro Estrela Dalva
Circo-Teatro Fekete
Circo-Teatro Garbi
Circo-Teatro Gira-sol
Circo-Teatro Guaraciaba
Circo-Teatro Guarani
Circo-Teatro Henriqueta
Circo-Teatro Horizonte
Circo-Teatro Ipiranga
Circo-Teatro Íris
Circo-Teatro Irmãos Almeida

Circo-Teatro Irmãos Aylor
Circo-Teatro Irmãos Bocute
Circo-Teatro Irmãos Fernandez
Circo-Teatro Irmãos Galeguito
Circo-Teatro Irmãos liendo
Circo-Teatro Irmãos Martins
Circo-Teatro Irmãos Mattos
Circo-Teatro Irmãos Orlandino
Circo-Teatro Irmãos Prata
Circo-Teatro Irmãos Queirolo
Circo-Teatro Irmãos Savalla
Circo-Teatro Irmãos Tavares
Circo-Teatro Irmãos Baciochi
Circo-Teatro Jard Estados
Circo-Teatro Juca Pato
Circo-Teatro Léa
Circo-Teatro Léscó-léscó
Circo-Teatro Liendo e Simplicio
Circo-Teatro Lira
Circo-Teatro Los Mexicanitos
Circo-Teatro Lucy
Circo-Teatro Magáz
Circo-Teatro Maria Tereza
Circo-Teatro Médici
Circo-Teatro Miramar
Circo-Teatro Modelo
Circo-Teatro Moderno
Circo-Teatro Nacional
Circo-Teatro Navegantes
Circo-Teatro Nelson
Circo-Teatro Nerino
Circo-Teatro Nogueira
Circo-Teatro Nosso Circo
Circo-Teatro Nova York
Circo-Teatro Nove Irmãos
Circo-Teatro Novo Horizonte
Circo-Teatro Oito Irmãos Mello
Circo-Teatro Oito Irmãos Moya
Circo-Teatro Oni
Circo-Teatro Ópera
Circo-Teatro Ordep
Circo-Teatro Pan-Americano
Circo-Teatro Pelanca
Circo-Teatro Piolin
Circo-Teatro Pitanga

Circo-Teatro Popular (ou Companhia Nino Nello)

Circo-Teatro Principal

Circo-Teatro Ralf

Circo-Teatro Regina

Circo-Teatro Rialto

Circo-Teatro Risonho

Circo-Teatro Rivani

Circo-Teatro Rosário

Circo-Teatro Roxy

Circo-Teatro Rubi

Circo-Teatro Savalla Baxter

Circo-Teatro Seyssel

Circo-Teatro Siderama

Circo-Teatro Simões

Circo-Teatro Siqueirone

Circo-Teatro Sonna

Circo-Teatro Sudan

Circo-Teatro Tamoio

Circo-Teatro Tic-tac

Circo-Teatro Umuarama

Circo-Teatro Universal

Circo-Teatro Universo

Circo-Teatro Uraiam

Circo-Teatro Viana

Circo-Teatro Vira-Vira

Circo-Teatro Zôo Irmãos Robatini

Circo-Teatro Zoológico

Pavilhão Teatro Azul

Pavilhão Teatro Bibi

Pavilhão Teatro Bortoli

Pavilhão Teatro Fon-fon

Pavilhão Teatro François

Pavilhão Teatro Gilda

Pavilhão Teatro Irmãos Garcia

Pavilhão Teatro Irmãos Landa

Pavilhão Teatro Líder

Pavilhão Teatro Liendo e Flaviano

Pavilhão Teatro Marabá

Pavilhão Teatro Maringá

Pavilhão Teatro Mazzaropi

Pavilhão Teatro Monumento

Pavilhão Teatro Nhá Barbina

Pavilhão Teatro Popular Volante

Pavilhão Teatro São José

Pavilhão Teatro Soares

Pavilhão Teatro Vianna
Pavilhão Teatro Chororó

ANEXO III

Para ilustrar alguns dos assuntos abordados neste trabalho, digitalizei imagens do acervo de minha família e dos livros de TORRES (1998) e AVANZI & TAMAOKI (2004).



01- William Avanzi Silva, cerca de 1950.
A força centrífuga ajuda o cavaleiro a manter-se em equilíbrio. Chama a atenção a quase transparência da cobertura de algodão.
(Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 235)



02- Circo Nerino, 1947. Montagem da estrutura do circo de pau-fincado.
(Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 41)



03- Moacyr, Gildo, Pery e Ângelo François na báscula. Circo François, s.d.
(Fonte: TORRES, 1998, p 132)



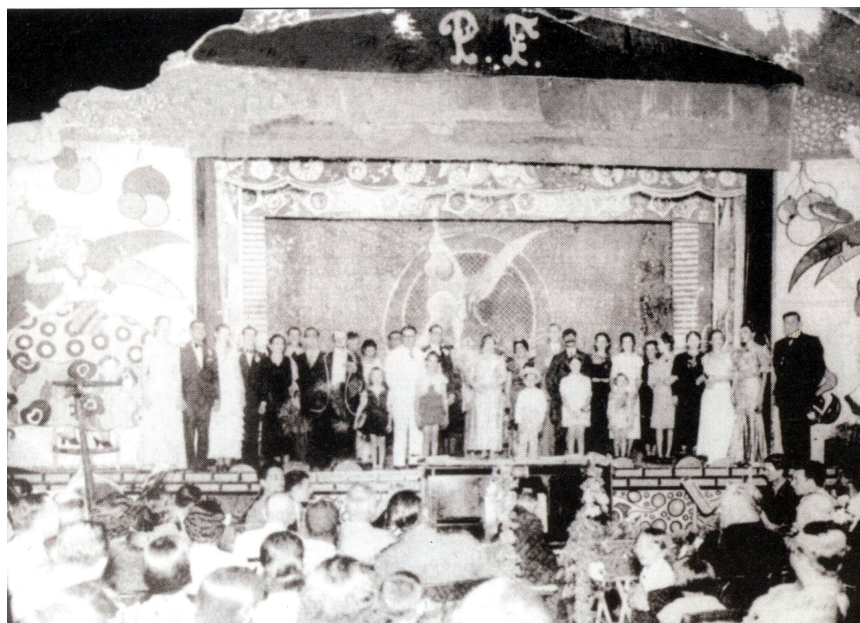
04- Circo Azevedo no sertão nordestino, década de 1920. Estrutura com apenas o pano de roda.
(Fonte: TORRES, 1998, p 168)



05- Família Mange em número de Icários. s.d. Observe que, apesar da cortina bem feita e decorada, o circo ainda não tem cobertura. (Fonte: TORRES, 1998, p 145)



06-Cartaz do Circo Nerino, de 1933, chamando a atenção para a lona. (Fonte: AVANZI&TAMAOKI, 2004, p 55)



07- Pavilhão François, 1938. Estrutura sem picadeiro.(Fonte: TORRES, 1998, p 234)



08- Estrutura de palco e picadeiro, com rampa de acesso. Circo Nerino cerca de 1950. (Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p.209)



09- Planta do Circo Nerino. (Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p.204)



10- Barreira masculina do Circo-Teatro Variedades Irmãos Silva, 1935. O uniforme das barreiras circenses (artistas ou funcionários que ajudam na montagem dos aparelhos durante o espetáculo) mantém o referencial militar introduzido por Astley. (Fonte: TORRES, 1998, p 152)



11- Barreira feminina do Circo-Teatro Variedades Irmãos Silva, 1935. Pela quantidade de integrantes das duas equipes de apoio deste circo, pode-se ter uma idéia do grande número de artistas do elenco no total. (Fonte: TORRES, 1998, p 153)



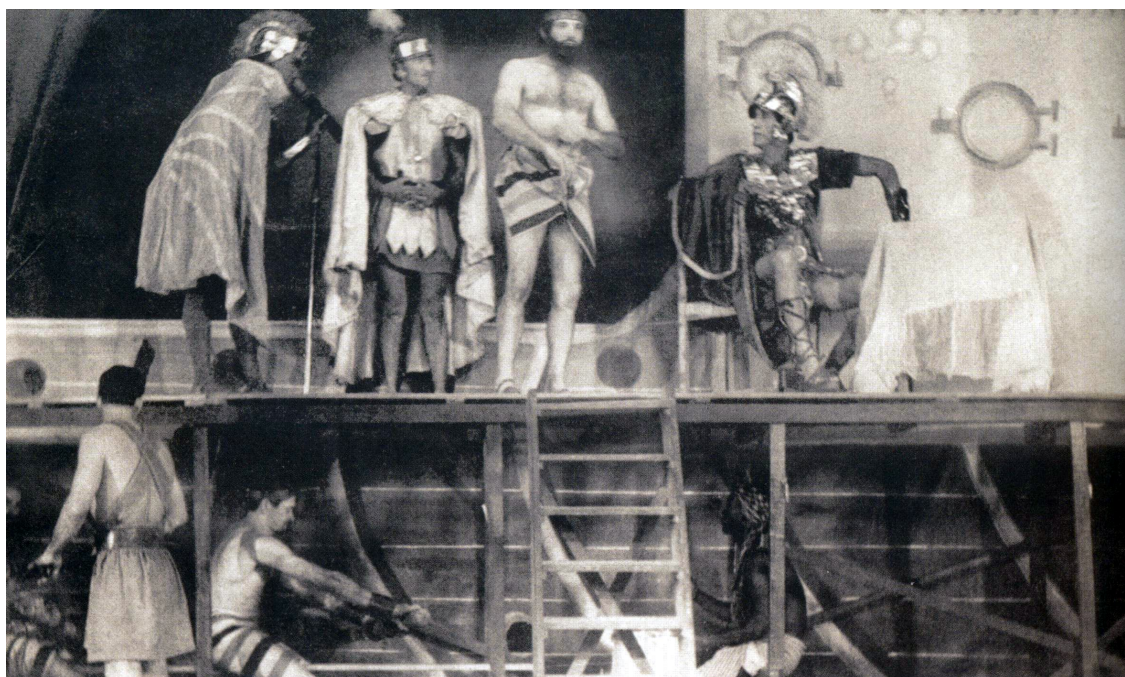
12- Alcebiades Pereira, filho de Albano Pereira, caracterizado de John Bull, em *Cendrillon*. Circo Zoológico Universal, s.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 130)

13- Cena de *Os dois garotos*, no Circo-Teatro Rosário. (Fonte: Acervo da família Pimenta)





14- Cena de *A paixão de Cristo* (*O mártir do Calvário*), no Circo Nerino, 1938. (Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 93)



15- Cena de *Bem-Hur*, Circo Nerino, cerca de 1960. (Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 272)



16- Marcelino Teresa e seus filhos Lily Cardona, Oscar, Júlia e Lourenço. s.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 110)



17- Oscarito, com seus pais, Clotilde e Oscar Teresa, e sua irmã Lily Brennier. S.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 112)



18- João Cardona, excêntrico musical, marido de Lily Cardona. S.d.
Fonte: TORRES, 1998, p 190)



19- Walter Stuart, em cena gaúcha. s.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 118)



20- Manoel Joaquim Bueno Gonçalves, o Manoel Pery. S.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 126)



21-Benjamim de Oliveira e Lily Cardona em *O Guarani*. Circo Spinelli, s.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 182)



22- Lembrança de Benjamim de Oliveira, 1909. (Fonte: TORRES, 1998, p 183)



23- Circo-Teatro Irmãos Bartholo. S.d. (Fonte: TORRES, 1998, p 235)



24- Circo-Teatro Pimenta, de Juvenal Pimenta, tio de Antenor Pimenta. s.d. (Fonte: PIMENTA, 2005, p 46)



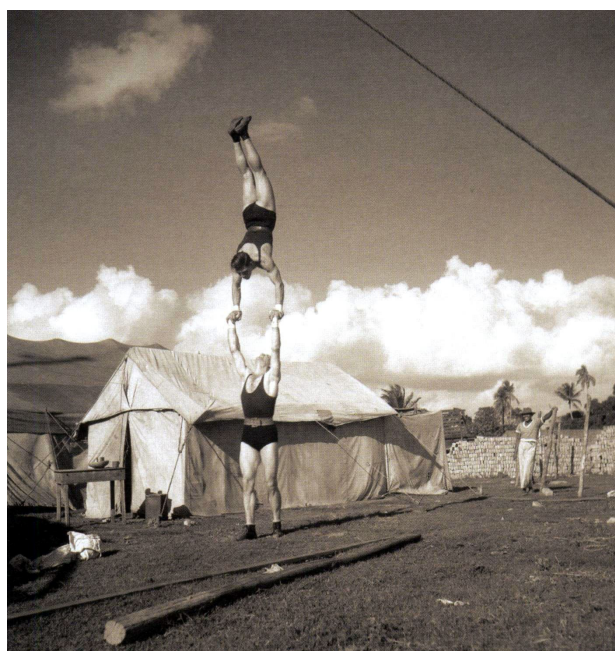
25- Crianças do Circo Rosário, s.d. (Fonte: PIMENTA, 2005, p115)



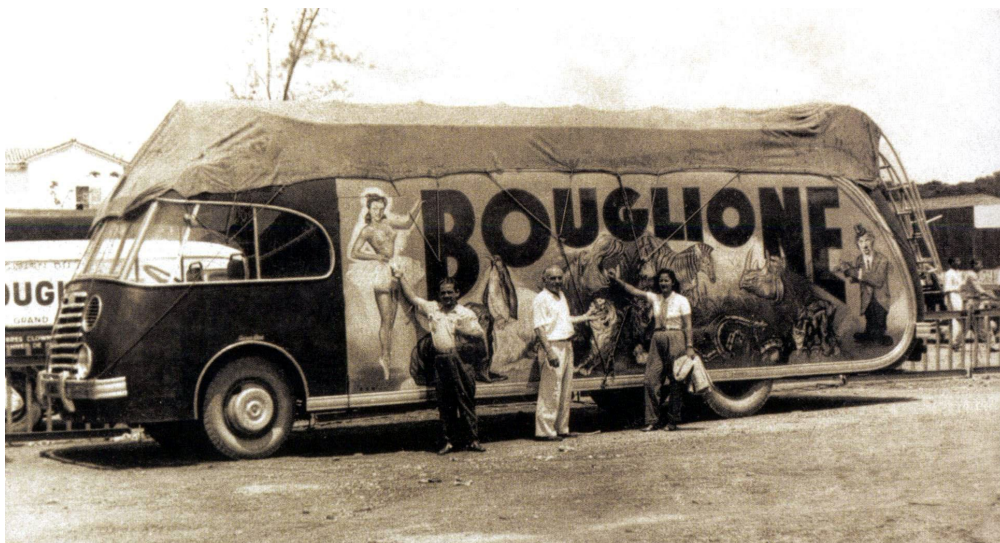
26- Gran Rosário Circus, 1964. (Fonte: PIMENTA, 2005, p 92)



27- Artistas do Circo Nerino em viagem de trem, em 1933 ou 1934.
(Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 49)



28- Artistas do Circo Nerino, ao fundo, barraca de moradia. 1947.
(Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 181)



29- Ônibus residência do Circo Bouglione, 1951. (Fonte: AVANZI & TAMAOKI, 2004, p 216)



30- Minha primeira casa. Na varanda minha mãe e meus avós paternos. (Fonte: acervo da família Pimenta)



31- Charles Barry, na década de 1950. Barry é pai da pesquisadora Ermínia Silva e padrinho de minha irmã Patrícia Pimenta. (Fonte: TORRES, 1998, p 150)



32- Picolino (Roger Avanzi), da tradicional família Avanzi, proprietária do Circo Nerino. (Fonte: TORRES, 1998, p 217)



33- Abelardo Pinto (Abelardinho, sobrinho de Piolin) foi o responsável pelo meu treinamento, quando criança, no Circo Charles Barry. Nos últimos anos de sua vida foi professor da Escola Nacional de Circo. (Fonte: TORRES, p 280)



34- Piolin, um dos mais produtivos autores de comédias circenses. (TORRES, 1998, p 200)



35- Antenor Pimenta, em cena de *Se eu fora Rei*. S.d. (Fonte: PIMENTA, 2005, p 108)



36- Antenor Pimenta, em outro momento da mesma peça. (Fonte: PIMENTA, 2005, p 108)



37- Jacyra Pimenta, esposa de Antenor e atriz do Circo-Teatro Rosário. (Fonte: acervo da família Pimenta.)

Circo Teatro ROSARIO

Empresa ANTONIO D. PEREIR JUNIOR & LEITE FILHO

SOLIDAMENTE ARMADO A'

Av. Celso Garcia

(ESQUINA DA RUA TUIUTI) — — — — — TATUAPE

ESPETACULOS DIARIOS MESMO QUE CHOVA - PANO DE LONA IMPERMEAVEL

HOJE - Finalmente às 8,15 hrs. em Ponto - HOJE

O NOSSO GRANDE PRESENTE AO DISTINTO E CULTO PUBLICO DO TATUAPE!

PELA 1.ª VEZ NO BRASIL, O LINDO E EMOCIONANTE DRAMA

EM 5 ATOS DE AUTORIA DO NOSSO GALA



Antenor Pimenta

QUE FARA' A SUA ESTREIA NA GALERIA DOS AUTORES

TEATRAIS DO BRASIL

...E o Céu Uniu Dois Corações

Um drama escrito especialmente e com exclusividade para esta Companhia. Um drama diferente dos outros. Um enredo diferente. Uma grande novidade para Circo - Teatro. Uma página forte de vingança de dois homens sem escrúpulos, sem dignidade, que atiram um homem de bem à cadeia, condenado injustamente por assassino e que matam covarde e fragmente uma jovem e um jovem, só deixando ao mundo uma pobre velhinha cega...

...E o Céu Uniu Dois Corações

E' o drama que marcará o sucesso n.º 1 do CIRCO TEATRO ROSARIO neste hospitaleiro Bairro, e que levará aos pináculos da glória o jovem e futuro escritor ANTENOR PIMENTA.

DISTRIBUIÇÃO

Delia Torre	Reinaldo Martini	Policial	Hermes Cunha
Francisco Pereira	Rodolpho Zimmermann	Creado	A. Silva Junior
Francisco Pereira Neto	Wilson Nery	Dona Santa	Aparecida Baxter
José Perdinari	Guarim Gonçalves	Nelly (menina)	Nelly Pimenta
Benevides Barbosa de Moura	Helton de Souza	Nelly (moça)	Jacira Pimenta
Fernando Siqueira	Olindo Dias	Marly	Daiva Dias
Alberto Perdinari	Antenor Pimenta	Adelia Barbosa de Moura	Diva Luz
Juca, o Gago	Jarbas Baxter	1.ª Mulher	Dejanira Souza
Velasco	Agenor Silva	2.ª Mulher	Horizontina Zimmermann
Inspetor	N. N.	POVO, SOLDADOS, INSPETORES, etc.	

N. B. — OS PERSONAGENS ACIMA SERAO OS CREADORES DA PEÇA EM SUA 1.ª REPRESENTAÇÃO NO BRASIL, NO DIA 13-4-43. ESTA PEÇA FOI ENSAIA-DA PELO PROPRIO AUTOR.

PREÇOS NA BILHETERIA



39- Arlindo e Graciana Pimenta, meus avós paternos, já falecidos, foram grandes atores do Circo-Teatro Rosário. Contavam que não se beijavam em cena quando faziam o par romântico, porque eles sabiam que eram casados, mas a platéia, não. S.d.
(Fonte: acervo da família Pimenta.)



40- A *Orquestra de Crianças*, composta por meu avô materno, Waldemar Justino, e filhos. Minha mãe, Ge, toca o acordeon. (Fonte: acervo da família Pimenta).



41- Tabajara Pimenta, meu pai. Década de 1960.
(Fonte: acervo da família Pimenta.)



42- Eu, meus pais e meu irmão, Tabinha. 1974, (Fonte: acervo da família Pimenta.)



43- Ge Pimenta, minha mãe, com seus pombos amestrados. S.d.
(Fonte: acervo da família Pimenta)



44- Festa de aniversário no picadeiro do Circo Rosário.
(Fonte: PIMENTA, 2005, p 110)



45- Eu e Kelly. 1973. (Fonte: acervo da família Pimenta)