

ERMINIA SILVA

AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS NA TEATRALIDADE CIRCENSE
Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século
XIX e início do XX

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Silvia Hunold Lara.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 24/02/ 2003

BANCA

Profa. Dra. Silvia Hunold Lara (orientadora)

Silvia Hunold Lara

Profa. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha

Maria Clementina Pereira Cunha

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Suzi Frankl Sperber

Prof. Dr. Marcos Luiz Bretas da Fonseca

Marcos Luiz Bretas da Fonseca

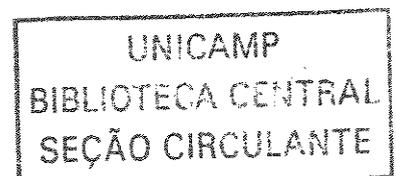
Prof. Dr. Sidney Chalhoub (suplente)

Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza (suplente)

FEVEREIRO/2003

i

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL



UNIDADE	CBQ
Nº CHAMADA	11115-MP 03872
V	EX
TOMBO BCI	53549
PROC.	124/03
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	01/05/03
Nº CPD	

CM00182326-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Silva, Erminia

S131m

038m

As múltiplas linguagens na teatralidade circense : Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX / Erminia Silva. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Silvia Hunold Lara.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Circo. 2. Circo - História. 3. Teatro - Brasil - História.
I. Lara, Silvia Hunold, 1955- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Resumo

Neste trabalho pesquisa-se o processo de produção e organização da teatralidade circense expressa pela conformação do circo-teatro, no Brasil, considerando-se como fio condutor a vida artística de Benjamim de Oliveira, da década de 1870 à de 1910. Acompanhar a vida de Benjamim de Oliveira é perseguir a multiplicidade de interlocuções que realizou, permitindo-se assim recuperar como os circenses enfrentaram os desafios e obstáculos para se constituírem, além de tirar proveito do fato de que Benjamim foi um dos importantes demarcadores das características mais significativas daquela teatralidade. Entretanto, este trabalho mostra que o processo de inserção do circo-teatro na produção de uma teatralidade circense já ocorria no momento em que Benjamin iniciava sua vida no circo.

O estudo toma as produções circenses através das ações dos seus vários sujeitos e, desta forma, investiga como homens e mulheres artistas de circo, ao mesmo tempo em que mantiveram uma especificidade, renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram, copiaram experiências vividas e enfrentaram desafios e obstáculos decorrentes das continuidades e mudanças encontradas na sociedade, nas produções culturais e em si mesmos. Parte-se da idéia de que os circenses devem ser vistos como um grupo que articulava matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação, bem como adequavam, incorporavam e produziam um espetáculo para cada público, manipulando elementos de outras variáveis artísticas já disponíveis e gerando novas e múltiplas versões da teatralidade.

Abstract

This study researches the production and organization process of circensian theatricality as expressed within the configuration of the Brazilian Circus-Theater. The mainstream thereto is Benjamim de Oliveira's artistic life ranging from the 1870's up to the 1910's. Keeping track of Benjamim de Oliveira's life is the same as pursuing the multiplicity of interlocutions which he performed. This leads to a recovery of the ways followed by the circensian artists to face challenges and stumbling blocks in order to get themselves established. Moreover, Benjamim acted as an outstanding demarcator of the most meaningful characteristics pertaining to that theatricality. Meanwhile, this study remarks the fact that the process of insertion of the circus-theater into the production of a circensian theatricality already existed by the time when Benjamim started his life in the circus.

This research regards circensian productions through the actions of varied subjects involved. Therefore, it investigates how circus artists, both men and women, at the same time as they maintained one sense of specificity, they were also able to renew, create, adapt, incorporate and reproduce experiences. In addition, they faced challenges and obstacles which arose from continuities and changes found in society, in cultural productions and in themselves. The primary idea of this study is that circensian artists should be understood as a group of people who articulated matrices and procedures under permanent reelaboration and ressignification. Furthermore, they adjusted, incorporated and produced shows for each audience by manipulating elements belonging to other available artistic variables, which generated new and multiple versions of theatricality.

*Para ALCIR LENHARO
que amava circo*

(in memoriam)

*Para o EMERSON
que esta historiadora circense ama*

**“Teatro na porta de casa.
O Rio é muito grande e o povo quer teatro na porta de casa. Teatro fixo poderá
satisfazer uma parte, mas não todos. Para que, de modo geral, fiquem satisfeitos é
necessário que o pavilhão vá a todos os lugares, em toda a parte. Daí a nossa
instabilidade. Organizar companhia para um subúrbio apenas, não resolveria de modo
algum, o problema de divulgação da arte cênica.”¹
Benjamin de Oliveira**

1. *Diário da Noite*, 21 de fevereiro de 1940.

Agradecimentos

Realizar uma investigação como a desta tese exige muitos momentos de trabalho solitário, no qual o pesquisador fica aparentemente sozinho com suas visões, seus diálogos internos, suas imagens. Porém, nada mais coletivo que uma pesquisa. Não só porque o investigador porta vários saberes, produtos dos diálogos com a construção do conhecimento que a sociedade e sua história lhe ofertam, mas porque atravessam as suas atividades, o tempo todo, as relações pessoais que lhe são fundamentais.

Nesta direção, sou devedora do encontro com o professor Alcir Lenharo, que me orientou na dissertação de mestrado e deu início à orientação do doutorado. Diante da sua lamentável perda, pessoal e acadêmica, agradeço o apoio que recebi do Curso de Pós-Graduação em História, do IFCH – Unicamp, que me deu cobertura para a continuidade da orientação da pesquisa. Neste particular, à professora Sílvia Hunold Lara por ter me apoiado nesta tarefa e percurso.

À banca de qualificação que com a professora Maria Clementina Pereira Cunha e Leonardo A. M. Pereira fez importantes sugestões.

Ao Emerson, mais do que companheiro, por ser alguém que não deixou de me incentivar a cada momento, desde 1988, quando retornei ao “mundo acadêmico”, com seu afeto e (in)ensos diálogos.

Os amigos que fiz e tenho desta fase da minha vida foram e são chaves para a realização do meu trabalho. Com destaque, agradeço a Jefferson, Silvana, Cláudia e Sílvia Cristina, que me serviram de afeto, de “escutadores” e parceiros no desenvolvimento de muitas das minhas idéias. Fizeram parte dos meus braços. Sem querer sofrer a traição da memória, agradeço ao conjunto dos meus colegas de curso do doutorado.

Ao pessoal do curso de história que trabalha na Unicamp e cuida dos alunos, muitas vezes mais atentos que nós no trato com a burocracia, que nada soma na construção do conhecimento, mas pode destruí-lo com suas normas.

Aos trabalhadores do Cedoc/Funarte – Rio de Janeiro, que sempre se mostraram solidários nos momentos de consulta às várias fontes, e em particular à Márcia Cláudia. Ela sempre foi, e continua sendo, um apoio naquela instituição. É uma trabalhadora que te mostra o tempo todo a importância das coisas públicas, colocando-se como defensora e servidora de

modo efetivo. Neste mesmo sentido, quero agradecer em particular ao pessoal do AEL-Unicamp.

Ao conjunto de pessoas que me acolheram na cidade de Pará de Minas, onde Benjamin nasceu, particularmente aos trabalhadores do Museu da Cidade.

Um dos momentos mais agradáveis que me aconteceu durante esta pesquisa foi ter conhecido Jaçanan Cardoso Gonçalves e seu irmão Juyraçaba Santos Cardoso, netos de Benjamin, que desde o primeiro momento me receberam de forma muito carinhosa e me forneceram, sem restrição, materiais e informações que tinham sobre seu avô.

Ao amigo Mauro Araújo Silveira pelo seu apoio e total disponibilidade de compartilhar comigo seus materiais e conhecimentos sobre a história da música no Brasil. À Martha Costa pelas parcerias e longas discussões acadêmicas circenses.

Às várias pessoas que fizeram e fazem circo no Brasil, com quem cruzei durante a realização da tese e que, nos seus saberes, me iluminaram em questões muito fundamentais. Assim, agradeço a meu pai Barry Charles, circense – ator, ginasta, domador, trapezista, palhaço, empresário -, que com sua memória e capacidade de contar “causos” acabou por produzir em mim uma grande curiosidade sobre as questões do circo-teatro. Ivone e Ferreira sempre me foram fundamentais nisso.

Aos muitos circenses, entre eles Marlene (Circo Spacial) e Zé Wilson (Circo Escola Picadeiro), que estão em uma batalha diária para a permanente construção do circo no Brasil, apesar da falta de políticas públicas que não o vê como importante componente dos processos culturais.

Verônica Tamaoki, uma outra circense, formada na escola de circo nos anos de 1980, vem sendo parceira e amiga nas pesquisas sobre as histórias do circo. A Cristina Band, pelos instigantes bate-papos.

Ao pessoal do LUME-Unicamp, que sempre me acompanhou como parceiros nas pesquisas que envolvem as produções artísticas, em particular o circo. Aos Parlapatões (Alê, Hugo e Raul) que, além das boas risadas, me proporcionaram afetos e parcerias.

Aos filhos do coração Nathália, Emilia e Pedro. Aos sobrinhos Diogo, Vini e Isadora. Aos afilhados Juca e Ique.

Aos apoios afetivos incondicionais da Du, Esther, Shirley, Charles, Cleide, Rosicleir, Cleusa e Cleide (minhas livreiras preferidas), Solange, Cleusa, Fábio, Diego, Ive, Lu, Mau e Pri.

Sumário

Introdução	01
Capítulo 1 - Um Congresso de Variedades	17
Capítulo 2 - Benjamin de Oliveira: a constituição de um circense	69
Capítulo 3 - Benjamin de Oliveira: outras imagens para a teatralidade circense	123
Capítulo 4 - Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro	177
Conclusão	267
Fontes e Bibliografia	273
Crédito das Ilustrações	287
ANEXO 1 Relação da peças encenada pelos circenses	289
ANEXO 2 Ilustrações e Iconografia	351

**(...) A Europa mandava para cá as suas modas,
as suas artes e os seus *clowns* ¹
(Machado de Assis - 1850)**

**"Os cavalinhos! A paixão desta terra, a alegria das
crianças, o tormento dos amos, os cuidados da
polícia, cem mil réis diários para os cofres
municipais, eis o que representa esta palavra, os
cavalinhos!" ²
(*Correio Paulistano* – 27 de dezembro de 1877)**

**"É um caleidoscópio imenso aquela companhia. que trabalha no S. Pedro de
Alcântara! Cada dia uma volta; cada volta uma surpresa. (...)" ³
(Propaganda do Circo Fernandes – 1894)**

1. Machado de Assis *apud* Luciano Trigo – O viajante móvel. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2001, p. 74
2. *Correio Paulistano*, 27 de dezembro de 1877 – Folhetim, cronista assina E.P. *apud* Carlos Eugênio Marcondes de Moura – Notas para a história das artes do espetáculo na Província de São Paulo - A Temporada Artística em Pindamonhangaba em 1877-1878. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas (Coleção ensaio; nº 90), 1978, p. 144
3. *O Paiz*, 17 de maio de 1894.

Introdução

Esta tese enfrenta o desafio de estudar parte da história do circo no Brasil. Trata do processo de produção e organização do espetáculo circense e, especificamente, de uma teatralidade própria, que se expressou na organização do circo-teatro. Para isso, segue o fio condutor da trajetória da vida artística do ginasta, palhaço-cantor, ator e autor Benjamim de Oliveira, no período compreendido, aproximadamente, entre 1870 e 1910.

Quando se fala em espetáculo circense geralmente se pensa em uma atividade artística possuidora de uma "linguagem universal", assistida e apreciada em vários países do mundo, que utiliza distintas formas de expressão corporal e pode ser entendida por qualquer cultura. Além da apresentação propriamente dita, identifica-se esta universalidade pelo espaço físico onde o espetáculo ocorre. Entretanto, só a partir do início do século XIX, o circo passou a ser identificado como um espetáculo com apresentações de animais, ginastas, acrobatas e cômicos, em um espaço cercado por uma plateia pagante, sentada em cadeiras e arquibancadas dispostas em círculo, a princípio em uma estrutura fixa de madeira, chamados hipódromos ou pavilhões fixos, e, depois, móvel e coberto por tecidos.

Portanto, os conceitos de circo, espetáculo e artistas circenses não são e nem podem ser considerados universais. Para além do que pode ser identificado como "linguagem universal" do corpo e dos espaços de apresentação, há entre as heranças culturais dos circenses e as dos lugares para onde migraram e se fixaram um cruzamento, uma mistura, um compartilhamento ou apropriação, que produz uma outra complexidade artística, em cada período histórico. Isto é, os circenses, ao se apresentarem em vários espaços como acrobatas, ginastas, mágicos, domadores, cantores, músicos e atores, vão realizando trocas de experiências, por isso, é preciso pensar o circo a partir de épocas e sociedades concretas, nas quais estabelecem relações específicas com tradições, valores, hábitos e manifestações culturais. Relações complexas, tensas, competitivas, harmoniosas, cooperativas, dinâmicas, criativas e políticas, mantidas com os diferentes segmentos da sociedade, com seus próprios pares, com outros ramos da produção de espetáculos teatrais, populares, musicais.

Pensar as produções circenses através das ações dos seus vários sujeitos pode revelar as distintas formas de fazer circo e as mais diferentes maneiras de ser artista circense, além de dar pistas sobre os diálogos que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. É possível, então, investigar como homens e mulheres circenses no Brasil, ao mesmo tempo em que mantiveram uma especificidade, renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências vividas no período, enfrentando novos desafios e obstáculos decorrentes das continuidades e mudanças encontradas na sociedade, nas produções culturais e em si mesmos.

Nesta tese, o conceito de teatralidade circense engloba as mais variadas formas de expressão artística constituintes do espetáculo circense. Neste sentido, a representação de um malabarista, por exemplo, é expressão desta teatralidade tanto quanto a encenação de um texto propriamente teatral, ou a representação de um palhaço. Um número como o de malabares, em seu conjunto, é constituído pelo ato de controlar um instrumento, por gestos, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, e sua relação com as outras representações no espetáculo.

No período em torno de 1870 a 1910, as apresentações eram exibidas nos mais variados espaços, ou seja, nas ruas, nas feiras, nos tablados e nos palcos teatrais. Além de se apresentarem em espaços fixos, particularmente no Brasil, observa-se adaptações tecnológicas utilizadas na construção de estruturas físicas, como o circo de pau-a-pique, pau fincado e americano. Quaisquer que fossem os modelos confeccionados: de madeiras e chapas, no início a céu aberto e depois com diferentes tipos de coberturas desde algodão à lona impermeável, tinham como lugar de exibição o centro do circo, conhecido como arena ou picadeiro. No entanto, apesar de também parecer que isto fosse uma característica típica do circo, por estar associada à idéia de que o picadeiro é que seria o lugar da expressão das ginásticas, acrobacias e malabares, entre outros - e o palco a ele acoplado seria a agregação da representação teatral propriamente dita, proponho um novo olhar para este lugar de expressão da teatralidade circense. Pois, além do fato de que na Europa e depois na América Latina, a construção de um palco junto à arena ou picadeiro já fazia parte do processo de constituição dos espetáculos circenses, considero que quando só há picadeiro, por ser espaço de realização do conjunto que representa o conceito de teatralidade, este será denominado durante este trabalho como palco/picadeiro. E, nesta perspectiva, quaisquer lugares que eram

ocupados pelos circenses para comporem sua teatralidade tornavam-se palco/picadeiro, fossem eles palco teatral, uma rua, etc., já que neles se realizavam as múltiplas linguagens artísticas circenses.

Compor um espetáculo é uma maneira de compor o conjunto de expressões da teatralidade circense. A sua conformação, como se afirmou até agora e se procurará mostrar no decorrer deste trabalho, é sem dúvida datada, colada a um contexto, demarcando o circo como um espaço polissêmico e polifônico. Desta forma, ao pensar os significados e mudanças do circo em sua própria historicidade, um historiador poderá compreender a dinâmica das experiências dos homens e mulheres que o produziram, estando eles no palco/picadeiro ou não.

Alguns dos agentes produtores do circo - entre os quais incluímos artistas, empresários e público - podem constituir uma oportuna janela para o resgate dessa história, um caminho para seguir o desenvolvimento do espetáculo circense, enriquecido pelo percurso específico realizado por alguns circenses, representativos desta complexidade. Nesta direção, optei por acompanhar a vida de um dos artistas de circo deste período, Benjamim de Oliveira, cuja multiplicidade de interlocuções permite recuperar como os circenses enfrentaram os desafios e obstáculos para se constituírem enquanto tais. Além disso, Benjamim foi um dos demarcadores da característica mais significativa da teatralidade circense naquele período: a conformação do circo-teatro no Brasil.

* * *

As primeiras fontes que me levaram a pesquisar as expressões da teatralidade circense, nas quais o circo-teatro foi importante componente e que me permitiram definir o circo como um espaço polissêmico e polifônico, foram as levantadas para a elaboração de minha dissertação de mestrado ¹. Realizei diversas entrevistas com artistas e li textos de memorialistas circenses. Através delas, pude perceber a multiplicidade das linguagens dos espetáculos e um intenso debate, tanto entre os circenses quanto na bibliografia pertinente, que ao mesmo tempo em que reconhece a existência do circo-

1. Erminia Silva – O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

teatro, acaba por responsabilizá-lo pela distorção do que seria um espetáculo circense “puro”.

Este debate em torno do que seria um circo “puro” não é recente, já ocorria desde o início do século XIX. Nesta época, “puro” era o espetáculo que apresentasse somente números ginásticos, acrobáticos e de animais, com palhaços realizando mímicas e sem falas. O debate não se dava apenas na esfera circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também apontavam que, quando aqueles artistas incorporavam elementos diferentes, comprometiam o típico e tradicional espetáculo do circo.

No interior desta discussão, procurava-se diferenciar os circenses tradicionais dos chamados aventureiros. Naquele estudo, procurei mostrar que aqueles que se denominavam componentes do circo tradicional, partiam da idéia de que eram os descendentes dos primeiros artistas saltimbancos ou circenses a chegarem no Brasil, e aliavam isso ao fato de que eles é que eram os portadores dos saberes e práticas implicados com a construção do circo e herdeiros das memórias de seus antecedentes. No entanto, o que se analisou, naquele trabalho, foi que esta representação não era suficiente para separar o tradicional do aventureiro, pois o acesso ao saber considerado tradicional era igualmente estendido a todos aqueles que não nasciam no circo. Os chamados aventureiros, quando entravam para o circo, necessariamente passavam pelo ritual de aprendizagem ministrado pelas famílias que o compunham, como foi o caso de Benjamim de Oliveira, após o que transformavam-se em artistas circenses, constituíam famílias e corroboravam a mesma forma de transmissão dos saberes e práticas, tornando-se, por sua vez, tradicionais.

Sem pretender subestimar alguns conflitos e tensões geradas por estas questões, na prática, tradicionais e aventureiros confundiam-se nos palcos/picadeiros circenses. As linhas divisórias não eram bem definidas, assim como em relação aos vários artistas dos teatros, dos cafés concertos, dos *music halls*, dos cabarés e dos pagodes, que sempre tiveram no circo espaço de trabalho. Este tema que se refere às fronteiras das manifestações culturais atravessou toda a elaboração desta tese, e exigiu a construção de uma resposta que pudesse entender a diferenciação do espetáculo circense dos outros, principalmente pelo fato de que considero inadequadas as análises que procuram fazê-la ou através da distinção entre artista tradicional e aventureiro, ou da defesa de um circo puro, ou idealizando a noção de que o palco não é o picadeiro, pelo desconhecimento do

palco/picadeiro como expressão da teatralidade circense, ou por considerar somente a tenda como marcadora universal do que seria circo.

No mestrado, ao tratar destas questões, afirmei que, ao se falar de circo e de circenses, neste período sob análise, é necessário fazer referência a um complexo modo de organização do trabalho e produção do circo como espetáculo que nos permite reconhecê-lo na multiplicidade das produções culturais, que por diversas vezes se confundiam e tinham coisas em comuns. Este modo - que analisei para entender a conformação do circo família no Brasil, do século XIX a meados do XX, que tem pertinência para este trabalho sobre a constituição da teatralidade circense do circo-teatro entre os anos de 1870 a 1910 – pressupunha certas características definidoras e distintivas do grupo circense, como:

- o nomadismo,
- uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista ², baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolviam aquela produção e que implicava um processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade,
- uma contemporaneidade do espetáculo através de um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.

A organização do trabalho, o modo de produção do espetáculo e o processo de formação/socialização/aprendizagem formavam um conjunto, eram vinculados e mutuamente dependentes. Com isso, parto da idéia de que os circenses devem ser vistos como um grupo que articulava uma estrutura, que a princípio seria vista como um núcleo fixo com redes de atualização, envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação ³. Adotavam procedimentos que adequavam,

2. Mesmo que o artista circense resolvesse seguir carreira individual e fora do circo, o seu processo de formação acontecia neste modo de organização e de transmissão do saber coletivo. Os diferentes artistas que trabalharam nos circos, no período estudado – como alguns atores e autores do teatro, maestros, compositores, cantores, dançarinos, coreógrafos, cenógrafos, entre outros – apesar de terem contribuído na constituição da teatralidade circense no Brasil, viam no circo um excelente veículo de promoção e divulgação de seu trabalho.

3. Parte desta análise foi estimulada pelas reflexões de Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) sobre as pesquisas “em torno do chamado ‘teatro popular’ no Brasil” sob sua coordenação, realizadas no *Projeto Integrado de Pesquisa (AI)* na Universidade do Rio de Janeiro. Ela apresentou suas idéias no texto de

incorporavam e produziam um espetáculo para cada público manipulando elementos de outras variáveis artísticas já disponíveis, gerando novas e múltiplas versões da teatralidade. Compor um espetáculo circense nesta situação era refazer de modo permanente estas mesmas propriedades de constituição e a sua distinção em relação aos outros modos de construção dos espetáculos artísticos. Desta forma, mesmo que se possa identificar diversos elementos constituintes naqueles outros modos, como por exemplo, o teatro, que também podia organizar suas produções baseadas na diversidade tanto do espetáculo quanto do público que o assistia, assim como havia um certo nomadismo praticado por alguns grupos, o modo de organização do trabalho, a produção do espetáculo circense e aquele processo acabavam por diferenciá-lo daqueles grupos, inclusive na sua capilaridade.

* * *

Outro tema que sempre apareceu era o da decadência e crise do circo ⁴. Para parte da bibliografia sobre o circo ⁵ e alguns relatos de circenses ⁶, em vários momentos da história da produção do espetáculo, a introdução de uma nova técnica – na representação, na confecção de um aparelho, na condução do espetáculo, ou até mesmo na presença de um novo artista, ou de um novo ritmo musical – torna-se responsável

abertura do Grupo de Trabalho: Teatro e Brasilidade, no I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Ciências/ABRACE, realizado em São Paulo em setembro/1999.

4. Historiadores europeus que escreveram sobre o circo, como o francês Henry Thétard, já analisava, em 1930, a decadência ou a perda da "pureza". Em pesquisa na biblioteca da Funarte do Rio de Janeiro, localizei uma pasta, com vários recortes de jornais, etiquetada com os dizeres: "Circo Problemas/Crises", tais recortes eram de jornais de várias cidades brasileiras, que datavam desde 1964 até 1997, somando quase 70 com reportagens cujos títulos expressavam a "agonia" ou "extinção" do circo.

5. Ver: José Cláudio Barriguelli - "O teatro popular rural: o circo-teatro", in Debate e Críticas. São Paulo, no 3, 1974. Maria Lúcia Aparecida Montes – Lazer e Ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983. Tese de Doutorado. Maria Lúcia Aparecida Montes – "Cultura Popular/Fronteiras de conhecimento: espetáculos populares, formas de teatro, dramas e danças dramáticas", palestra proferida em 10.07.1978 por ocasião da XXXª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) Apud Paulo Ricardo Meriz – O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado, abril/1999. Roberto Ruiz - Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro. INACEN, 1987. Henry Thétard - La Merveilleuse Histoire du Cirque. Paris: Prisma. 2 Tomes – exemplaire no. 931, 1947. Roland Auguet – Histoire et Légende du cirque. Paris: Flammarion, 1974, p.97.

6. Ver: Antolin Garcia - O Circo (a pitoresca turne do circo Garcia através à África e países asiáticos). São Paulo. Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976. Waldemar Seyssel - Arrelia e o Circo - Memórias de Waldemar Seyssel. São Paulo. Edições Melhoramento, 1977. Dirce Tangará Militello - Picadeiro. São Paulo. Edições Guarida Produções Artísticas, 1978. Erminia Silva – op.cit.

pela alteração ou deformação do que deveria ser o típico espetáculo do circo e, conseqüentemente, também por suas crises e decadências.

Uma outra parte destes estudos ⁷ sobre o circo no Brasil, que tomou o circo como objeto, trabalhou com algumas informações históricas sobre a produção do espetáculo circense, priorizando em particular nas suas análises o circo-teatro. Estes pesquisadores tinham como objetivos discutir os processos culturais a partir de uma ótica que os enquadrava em pólos antagônicos como elite e popular, centro e periferia, rural e urbano, permeados pelo embate entre cultura popular e cultura de massa. Tendo como pano de fundo o tratamento do campo da cultura a partir da oposição dominantes *versus* dominados, procurando entender, através das ofertas de lazer, o lugar, o modo de ser e o que era dito pelas classes populares, escolheram o circo como um de seus mediadores, a fim de demonstrar o quanto as manifestações populares e as relações sociais “simples” da zona rural foram “invadidas” e “aniquiladas” pelas relações econômicas dominadoras da “cultura de massa” e pela “indústria cultural”.

Este tema da cultura de massas, que me parece não conter a possibilidade de uma discussão conclusiva, tem suportado uma gama ampla de abordagens. No Brasil, predominam os enfoques considerados “apocalípticos”, como apontado por Umberto Eco ⁸, sobretudo em muitos estudos realizados sobre os processos culturais a partir dos anos sessenta, particularmente em relação ao circo, como os citados acima. Por isso, procurei entender a necessidade de considerar mais o processo de massificação da cultura que se vivia no período de análise desta tese, do que propriamente me dediquei a discutir e adotar um conceito específico de cultura de massas. Além disso, nos estudos apontados, o circo aparece tratado de modo estático, tomado em si mesmo, sem que esteja articulado a uma historicidade dos próprios modos dos circenses se constituírem como grupo social e histórico. Este não se mostra um caminho analítico produtivo para as perspectivas do meu trabalho, pois este ângulo não permite compreender a articulação dos circenses enquanto sujeitos inseridos em um movimento histórico de conformação da multiplicidade de produções culturais e artísticas, em cada período vivenciado. Nesta direção interessa procurar abordar estas questões sob o ângulo dos processos de

7. José Cláudio Barriguelli, *op. cit.* Maria Lúcia Aparecida Montes, *op. cit.* Pedro Della Paschoa Jr. - “O Circo-Teatro popular” in *Cadernos de Lazer* 3. São Paulo. SESC-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28.

8. Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

massificação da cultura, por permitir acompanhar o movimento de homens e mulheres protagonizando a constituição do circo enquanto espetáculo.

Neste sentido é que afirmo que não se pode acompanhar as perspectivas do estudo de José Cláudio Barriguelli, pois isso implicaria adotar a sistematização que este autor faz de alguns aspectos da realidade artística do meio rural brasileiro, e a sua análise do teatro popular rural, que, no Brasil, seria veiculado através do circo-teatro, e com isso afirmar que este tipo de espetáculo seria um “processo alienador”, que mistificaria as relações conflitantes entre cidade e campo ⁹.

Do mesmo modo, pouco me iluminam as afirmações de Maria Lúcia Aparecida Montes sobre ser o circo antes de tudo uma “arte profissional de palhaços, acrobatas e domadores”, que se encontrava em decadência, pelo desdobramento que teve a representação teatral da comédia e do drama. Estes, ao conviverem com aquela arte do picadeiro, acabaram “quase que por eliminá-la do espetáculo, dando origem aos circos-teatros que se especializam unicamente nesta forma de apresentação” ¹⁰.

Entretanto, como nesta investigação me proponho analisar a constituição da teatralidade do circo-teatro no Brasil, no final do século XIX e início do XX, há componentes destes estudos que interessam considerar para um diálogo mais preciso. Em primeiro lugar, menciono a maneira pela qual estabeleceram a relação entre surgimento do circo-teatro, cultura de massa e indústria cultural, como parte do processo de descaracterização do circo como o espetáculo “mais popular”. Esta perspectiva influenciou ou mesmo reforçou algumas análises que seguem este tipo de compreensão sobre a história do circo e sua “desagregação” enquanto produção artística, como é o caso de algumas pesquisas históricas na área teatral realizadas mais recentemente ¹¹. Em segundo, pelo fato de fazerem uma conexão histórica sobre a formação deste circo-teatro, que assume e reafirma uma certa memória oficial, gerada de modo quase

9. José Cláudio Barriguelli, *op. cit.*, p. 118.

10. Maria Lúcia Aparecida Montes – “Cultura Popular/Fronteiras de conhecimento: espetáculos populares, formas de teatro, dramas e danças dramáticas”, *op. cit.*

11. Os trabalhos, por exemplo, de Paulo Ricardo Meriz, *op. cit.*, e de Eliene Benício Amâncio Costa – Saltimbancos Urbanos. A influência do circo na renovação do Teatro Brasileiro nas décadas de 80 e 90. São Paulo: Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 1999, que fazem uma pesquisa histórica importante, apontando inclusive a presença da multiplicidade de linguagens na formação do espetáculo circense, não deixam de incorporar nas suas análises as pesquisas e conclusões daqueles autores

uniforme pelos memorialistas, que adota a noção de fundação da teatralidade circense do circo-teatro como resultado do ato individual de Benjamin de Oliveira.

Há trabalhos sobre a história do circo no Brasil que assinalam outras possibilidades de análise. É o caso de Regina Horta Duarte que traz um recorte temporal e uma abordagem teórica e metodológica diversos dos estudos anteriores. Ao considerar os espetáculos circenses como manifestações importantes da vida cultural mineira do século XIX, esta autora não os analisa como manifestações populares ou eruditas, recusando conceitos pré-fixados relativos à cultura e à vida cultural. Esta historiadora apontou um caminho que contribuiu para pensar os circenses como sujeitos históricos que devem ser vistos a partir de suas práticas e significações, de modo a não perder a riqueza e a complexidade do conjunto das realizações daqueles sujeitos. Entretanto, quando se volta para analisar a introdução do circo-teatro, afirma que este havia se tornado, no final do século XIX e início do XX, uma saída para a crise econômica que as empresas circenses enfrentavam, principalmente para ocuparem o lugar dos números de animais, que representavam um gasto inviável. E, diferentemente dos autores anteriores, pensa o circo-teatro como solução de possíveis crises econômicas e não como responsável pela decadência do circo tradicional; contudo, mesmo demonstrando que já havia representação de pantomimas no período que analisou, como os trabalhos que já citamos, também identificará a “idéia inicial” do circo-teatro com a presença de Benjamin de Oliveira, a partir de 1910¹², fato que partilhei na elaboração da minha dissertação de mestrado.

Embora não seja seu objetivo discutir a história do circo-teatro, José Guilherme C. Magnani traz questões que consideramos bem pertinentes para o seu entendimento. Ele não vê a introdução do teatro no circo pelo viés econômico ou pelas influências “nefastas” dos meios de comunicação de massa; ao contrário, analisa uma série de vínculos entre eles que precisam ser levados em consideração. Para o autor, interpretar qualquer transformação apenas como resultado da “influência descaracterizadora do sistema capitalista sobre um costume tradicional constitui, indubitavelmente, uma simplificação do fenômeno”¹³. Sua análise sobre a produção dos espetáculos circenses é

12. Regina Horta Duarte - Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1995, pp. 203-204.

13. Jose Guilherme Cantor Magnani – Festa no Pedaço. Cultura Popular e Lazer na Cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998, p. 33.

realizada a partir do contexto de seu processo de produção e circulação; assim, a estrutura do teatro circense não pode ser vista como “réplica anacrônica ou sobrevivência grotesca” de qualquer gênero teatral, bem como não se pode pensar o circo “como ponto final e desfigurado na evolução de alguma forma de teatro em particular”. Bricolagem, para ele, seria o termo que mais se ajustaria ao resultado de um processo que, “com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo no qual são visíveis, no entanto, as marcas das antigas matrizes, e de algumas de suas regras”. É este caráter de bricolagem que permite ao circo “transformar-se e ao mesmo tempo conservar, em meio a sucessivas e aparentemente destruidoras influências, seu estilo característico”¹⁴. Partilho da perspectiva deste autor na análise que faz sobre a produção do espetáculo circense e sua contemporaneidade com as diversas expressões culturais; sem nomeá-la, considera a singularidade da teatralidade circense e reconhece sua multiplicidade, adquirida em seu permanente processo de encontro com a produção e expressão artística de seu momento.

No conjunto destes debates, considero importante pesquisar as artes circenses nas tramas que iam tecendo as relações dos vários sujeitos implicados. O que se vê, naquele período, é que os artistas, empresários, autores do teatro e da música, que faziam parte das mais importantes formas de entretenimento e dos empreendimentos culturais no Brasil, encontraram na teatralidade circense, nos palcos/picadeiros e nos seus artistas um excelente meio de se tornarem visíveis para o público.

* * *

Benjamim de Oliveira possibilita observar o diálogo criativo e permanente entre circenses e as outras produções culturais na passagem do século XIX para o XX. Através de sua trajetória, é possível compreender o circo como espaço que permitia a seus integrantes tornarem-se produtores culturais e considerar as complexas relações estabelecidas entre os distintos agentes envolvidos na construção do espetáculo: os circenses, os artistas não-circenses que se apresentavam nos picadeiros, o público e empresários dos veículos de comunicação e dos distintos espaços da produção cultural.

14. Idem, p. 67.

Com Benjamim pode-se recuperar as diferentes experiências, histórias e visões destes múltiplos protagonistas, visando o estudo da constituição do circo naquela época.

A trajetória artística de Benjamim mostra que não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil, sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão destes empreendimentos culturais. No seu modo de organizar e produzir o espetáculo, os circenses trabalhavam os seus espaços como um campo ousado de originalidade e experimentação. O palco/picadeiro foi e continua a ser um lugar onde vários deles se tornaram agentes de comunicação dos diversos gêneros, divulgando e mesclando os vários ritmos musicais e textos teatrais, das capitais para o interior do Brasil e vice-versa. Os circenses sempre buscaram sua afirmação, realizando espetáculos que traziam em si um formato de massificação, próprio a cada época, ao saírem em busca de um público heterogêneo, nos mais diferentes lugares. O espetáculo era assistido, dependendo da localidade, por uma razoável quantidade de pessoas, que entravam em contato com diferentes linguagens culturais. É possível se afirmar que os espetáculos circenses eram a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX, considerando a quantidade de circos dos mais variados tamanhos, seu alcance e penetrabilidade.

Não tenho intenção de fazer uma história de vida de Benjamim de Oliveira, mas sim recortá-la para dar visibilidade ao processo de produção do espetáculo circense. Através de Benjamin, que do final do século XIX até a década de 1910 havia se tornado ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais – como vários outros artistas múltiplos daquela época –, pode-se mostrar que as pessoas que assistiram, criticaram, trabalharam e fizeram o circo construíram um espaço rico em produção e invenção artísticas.

Nas várias reportagens sobre Benjamim de Oliveira, publicadas em jornais e revistas, principalmente das décadas de 1930 e 1940, é quase unânime a referência de que ele seria o "verdadeiro introdutor do teatro popular no circo nacional". Como se viu, também a produção acadêmica sobre o circo no Brasil afirma que ele teria sido o primeiro circense a associar palco e picadeiro no circo, estabelecendo como marco a data de 1910. Este trabalho procurará mostrar que o processo de inserção do circo-teatro na produção de uma teatralidade circense, já ocorria antes da sua entrada no circo.

Entretanto, é importante assinalar que Benjamim de Oliveira particularizou e ampliou de tal maneira a teatralidade circense, consolidando um circo-teatro no Brasil que não há como não reconhecê-lo como um dos importantes protagonistas deste processo. Por isso sua história revela outras histórias de outros artistas (circenses ou não), que também produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas, em particular o teatro e a música no Brasil do final do século XIX e início do XX.

As trajetórias deste vários artistas do período fizeram parte da então emergente indústria do disco e do cinema. Observa-se, porém, um certo silêncio sobre esta presença circense na maior parte da bibliografia que estuda e pesquisa a história das distintas expressões culturais do período. O fato de o espetáculo circense ser catalogado ou classificado como "tipicamente popular", voltado "apenas" para a diversão e entretenimento "descomprometido e sem caráter educativo", que não assumia nenhuma "função social" significativa, nem qualquer "missão civilizadora", deve ter influenciado a visão de que seus artistas não eram partícipes daquele processo, permanecendo ausentes das memórias sobre aquelas manifestações culturais.

Neste texto, ao contrário, veremos que os circenses brasileiros do período disputavam a construção de novas linguagens culturais urbanas e o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos mais abastados, intelectuais, artistas, trabalhadores ou não. Desta forma, o circo não será analisado a partir de conceitos como popular/erudito, pois os mesmos não dão conta da multiplicidade e do intercâmbio de relações culturais, sociais e artísticas que envolvia.

* * *

Para os objetivos deste trabalho, as entrevistas e os memorialistas circenses não são suficientes, pois não respondem muitas das questões de como eram constituídos e apresentados os espetáculos. Dentre as várias fontes possíveis de serem pesquisadas e agregadas às anteriores, os jornais e as revistas do período tornaram-se também fontes privilegiadas. As propagandas dos circos que veiculavam - mesmo considerando a

intenção específica de atrair o interesse do leitor nem que para isso tivessem que utilizar imagens que não fossem tão fiéis ao que era apresentado – permitiam entrar em contato com uma gama variada de informações, como: os circos e circenses que estavam presentes em certas praças, as datas das suas apresentações, os preços de seus espetáculos, as composições dos mesmos e as indicações da sua estruturação, o elenco de artistas que atuavam, a relevância de alguns deles para a propaganda, entre outras.

Considerando o nomadismo daquele grupo de artistas, resolvi priorizar a pesquisa em jornais de algumas cidades por onde Benjamim de Oliveira passou, como Campinas, São Paulo e, principalmente, o Rio de Janeiro, onde permaneceu com o Circo Spinelli de 1905 à década de 1910. De 1889, quando se tornou palhaço, instrumentista e cantor, até a década de 1910, quando também se consolidou como compositor, ator, adaptador e autor de peças teatrais para o palco/picadeiro circense, Benjamim adquiriu bastante visibilidade na imprensa daquelas cidades.

Nos jornais e revistas consultados, até aproximadamente a década de 1880, os circos só apareciam na forma de propagandas, eram raros os textos de cronistas e críticos que registravam e analisavam os espetáculos circenses. Depois deste período vão se tornando cada vez mais significativas as presenças destes textos, que acrescentam novos componentes sobre as atividades dos circos e de seu público. Aqueles jornais tinham colunas para dar notícias sobre as realizações culturais que ocorriam nas cidades, em particular no Rio de Janeiro e São Paulo.

No seu conjunto e mesmo na sua quantidade esta fonte permitiu também produzir uma comparação e um olhar crítico sobre os vários relatos que outras fontes possibilitavam, dentre as quais, juntando-se às entrevistas de artistas e memorialistas circenses, encontram-se publicações de memorialistas e folcloristas contemporâneos. Obras literárias mostraram-se em várias oportunidades fontes que me permitiram compreender de modo mais detalhado certos espetáculos que estavam sendo apresentado, ou mesmo as adaptações que os circenses faziam sobre eles. Alguns folhetos musicais, nos quais foram publicadas letras e canções veiculadas pelos palhaços-cantores, contribuíram para ampliar a compreensão da produção circense. Uma outra fonte utilizada neste trabalho veio de vários estudos das manifestações artísticas e culturais do período, que compõem parte significativa da bibliografia desta tese.

Entre 1930 e 1950, foram realizadas várias entrevistas com Benjamim de Oliveira em diversos jornais e revistas do Rio de Janeiro, traçando a história da vida deste artista circense¹⁵. Através dos vários dados biográficos relatados, confrontados com documentações recolhidas nos cartórios de Pará de Minas (antiga Patafufo), onde nasceu, e com os jornais do período, pude traçar sua trajetória artística, complementando as informações dos relatos de memorialistas e da bibliografia especializada.

Além disso, foram localizadas 19 peças nas quais Benjamim de Oliveira consta como autor, adaptador ou parodiador, tanto dos textos quanto das músicas. Diversos são os gêneros identificados nestas peças: farsas fantásticas e dramáticas, peças de costumes, revistas, operetas, burletas e até um melodrama policial; além dos inúmeros registros contemporâneos transportados para o enredo, a participação de artistas circenses ou não, maestros, coreógrafos, cenógrafos, a descrição da estrutura cênica e dos vestuários podem dar uma idéia mais ampla da própria complexidade que envolvia aquela produção.

Com relação à estrutura, este trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, retrocedo ao período anterior à chegada do circo no Brasil, procurando mostrar, na primeira parte do capítulo, como se deu aquele processo na Europa, conformando um espetáculo híbrido, que continha as principais formas de expressão artística contemporâneas a ele, apresentando "uma mistura" do *music-hall*, variedades, teatro (cenas cômicas, pantomimas, operetas), ginástica, acrobacia e animais. Foi com esta diversidade que se apresentou nos vários países para onde migrou, identificando-se como companhia eqüestre ou circo de cavalinhos, organizando diferentes espetáculos, marcando relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país. A partir do início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias européias compostas por circenses ou saltimbancos. Na

15. Na realidade, a maioria daquelas reportagens tinha como objetivo recuperar a história de vida de Benjamim de Oliveira, "o introdutor do teatro popular" no circo brasileiro, no sentido de denúncia das condições de vida que aquele artista vivia, sem nenhum amparo governamental, como por exemplo, a ausência de uma aposentadoria, por não ter conseguido provar o seu tempo de trabalho. Vários esforços foram realizados naquele sentido, resultando na aprovação pela Comissão de Educação e Cultura, da Câmara Federal, no período de 1946 a 1948, de diversos projetos que concediam pensões vitalícias, entre as quais uma foi de Benjamim de Oliveira. Jorge Amado, deputado federal e membro da Comissão, junto com um grupo de artistas, como: Maria della Costa, Cacilda Becker, Ziembinski, Graça Melo, Labanca, entre outros; redigiu um projeto de lei, que obteve unanimidade das assinaturas dos membros da Comissão. Na plenária o deputado defendeu da tribuna a figura de Benjamim e o projeto foi aprovado. Conforme transcrição de entrevista dada por Jorge Amado a Verônica Tamaoki, respondida e assinada por fax, em 18.12.1994.

segunda parte do capítulo analiso a chegada daquelas famílias ao Brasil, e a maneira como vão produzindo um espetáculo que, de um lado, preserva, em grande parte, o modelo europeu de se fazer circo, e, de outro, vai realizando mudanças na produção do espetáculo, na organização do circo ou na representação dos vários gêneros artísticos, pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos, reforçando cada vez mais um espetáculo múltiplo, e ao mesmo tempo mais brasileiro. Procuo mostrar o processo de produção do espetáculo circense no Brasil, neste capítulo, até o ano de 1882, quando Benjamim de Oliveira, com 12 anos de idade, fugiu com o Circo Sotero.

No segundo capítulo trato da entrada de Benjamim no circo e do processo de sua constituição como artista. Examinando o período que vai de 1882 a 1890, procuro reconstituir as trilhas percorridas em sua trajetória, para mostrar os vários sujeitos que ao mesmo tempo mantiveram uma certa forma de produção do espetáculo, renovando-o e inovando-o. Dou visibilidade ao que os homens e mulheres circenses realizavam, convivendo com as diversas expressões artísticas que serviram de patamar para que os diversos "Benjamins" pudessem estabelecer continuidades e inovações na construção dos espetáculos, bem como à circulação destas pessoas pelos diferentes estilos de atuação e variantes do espetáculo, resultando na consolidação daqueles artistas como produtores e divulgadores das várias formas e expressões dos espetáculos contemporâneos. O ano de 1889 foi o momento de iniciação de Benjamim como palhaço instrumentista-cantor, quando este se torna mais um dos protagonistas e responsáveis pela divulgação e veiculação da produção musical e teatral no Brasil, abrindo novas possibilidades para a teatralidade circense.

No capítulo três, que compreende o período de 1890 a 1900, trabalho com a consolidação de Benjamim de Oliveira como palhaço, cantor, instrumentista e ator, que adquire visibilidade nos jornais que pesquisei das cidades de Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro. Novas imagens para a teatralidade circense naquele período foram produzidas, ampliando não só a incorporação de novas produções artísticas e culturais brasileiras, através de seus gêneros teatrais e ritmos musicais, como também estreitando as relações com os vários atores, autores, músicos e empresários, enquanto parceiros da produção do espetáculo circense.

No quarto capítulo, procuro tratar a consolidação e o reconhecimento do palhaço Benjamim de Oliveira como compositor, ator, músico, instrumentista, adaptador,

parodiador, autor e diretor do espetáculo circense de 1900 à década de 1910. Neste capítulo, argumento que a articulação de uma estrutura de núcleos fixos com redes de atualização, da reelaboração e ressignificação das variáveis artísticas disponíveis implicava um conhecimento sobre teatro, literatura, cinema, música, coreografia, cenografia, entre outras. Ou seja, tudo o que os circenses e não-circenses transportaram e traduziram para o palco/picadeiro, fazia parte de sucessivas reelaborações e gerava uma nova versão do espetáculo, que se definia e se consolidava, até pelo menos a década de 1970, como circo-teatro.

Capítulo 1 – Um Congresso de Variedades

1.1 - Antecedentes Europeus

No final do século XVIII, gozavam de prestígio as apresentações equestres em toda a Europa. Os volteios equestres, de origem militar, tiveram alterações significativas em relação ao que se ensinava nas casernas, ou mesmo à sua utilização nos campos agrícolas, quando os que os praticavam fora das relações militares e de plantio passaram a montar cavalos. Paralelamente às apresentações de montaria, caças e combates de animais, acompanhadas de cavalgadas e de fanfarras e às corridas hípcas, em particular na Inglaterra, tiveram início apresentações de acrobacias equestres de egressos das fileiras militares. Por não estarem vivendo situações de combate, ao mesmo tempo em que desenvolviam cursos de hipismo para nobres, alguns grupos de ex-cavaleiros militares saíram dos "muros aristocráticos" das exibições particulares para a nobreza, organizando espetáculos ao ar livre, em geral nas praças públicas, mediante pagamento. Em Londres, destacavam-se as apresentações realizadas pelas companhias de Hayam, Jacob Bates, Price e Philip Astley ¹.

As praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecidos ou de madeiras; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos – teatros de variedades e "*music-hause*" [sic], como eram chamados na época Nicolet em Paris e o Sadler's Wells ² em Londres. Eram acrobatas, dançadores de corda, equilibristas, malabaristas, manipuladores de marionetes, atores, adestradores de animais, principalmente ursos, macacos e cachorros. Ao sair do reduto exclusivo aristocrático, o cavalo ficou mais disponível no mercado com preços acessíveis, possibilitando que os grupos ambulantes os adquirissem e se

1. Henry Thétard - La Merveilleuse Histoire du Cirque. Paris: Prisma. 2 Tomes – exemplaire no. 931, 1947. Pierre Robert Levy – "Les Clowns" in Le Grand Livre du Cirque. Bibliothèque des Arts. 2 Volumes - Genève: Edito-Service S.A., 1977 – Volume I – pp. 81-138. Anthony Hippisley Coxe - "No começo era o picadeiro" (Reino Unido) in O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. Ano 16, no 3, março/1988, pp. 4-7. Denys Amiel - Les Spectacles A Travers les Ages - Théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques. Aux Éditions du Cygne, Paris, 1931, pp. 198-233. Jamieson David e Sandy Davidson - The love of the Circus. London, Octopus Books Limited, Produced by Mandarin Publishers Limited, 1980. Beatriz Seibel - História del circo. Buenos Aires. Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1993. Alessandro Cervelatti - Questa sera grande spettacolo – storia del circo italiano. Milano, Edizioni Avanti! - Collezione "Monde Popolare", 1961

2. "Pequeno teatro inglês que era palco preferido de dançadores de corda, acrobatas e domadores de macacos" - Henry Thétard, *op. cit.*, p. 65.

transformassem, também, em hábeis cavaleiros³ e disputassem os mesmos espaços com os ex-cavaleiros militares, tornando-se comum a ambos o repertório de exercícios equestres e a rotina dos saltimbancos. As agilidades corporais no chão, no ar e em cima do cavalo, denominadas acrobacias equestres, eram realizadas ao som de fanfarras militares e paradas espetaculosas.

Dos vários grupos que se formaram, destacou-se o de Astley, que, após haver-se desligado de seu regimento, em 1766, iniciou com alguns companheiros exposições públicas a céu aberto. Em 1768, alugou um campo próximo de Westminster Bridge e, dois anos depois, mudou-se para outro terreno vago a poucos metros do anterior, onde construiu tribunas de madeira em frente a uma pista circular, que implantou para maior desenvoltura dos exercícios a cavalo, ainda sem cobertura.

Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde se davam as apresentações, era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeira, na qual se elevava em um ponto pequenas tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões. O resto do cercado era formado por arquibancadas ou galerias, bem próximas à pista. Este espaço, porém, foi construído de modo semelhante aos lugares onde se adestravam cavalos e/ou ensinava equitação (Astley usava a pista para aulas, nos períodos da manhã, apresentando-se ao público à tarde); era semelhante, também, às construções de alguns teatros, nos quais o tablado era cercado por algum tipo de arquibancada de madeira, parecida com tribunas, sem pista para animal, mas com espaço para se assistir em pé.

Como espetáculo, entretanto, é que de fato Astley teria sido criador e inovador⁴. No início oferecia aos londrinos acrobacias equestres sobre dois ou três cavalos e os maneava de sabre. Quando começou a se apresentar no espaço cercado por tribunas de madeira, não realizava apenas jogos ou corridas a cavalo, como a maioria dos grupos do período. A uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas,

3. Mônica J. Renevey – "Troupes Ambulantes et Théâtres fixes" in Lê Grande Livre du Cirque. Genève: Edito-Service S.A. – Bibliothèque des Arts. 1977 – Volume I, p. 71. A autora cita entre eles a família Chiarini.

4. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 41.

malabaristas, hércules e adestradores de animais. Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos eqüestres de origem militar é considerada a base do "circo moderno". Com as dificuldades de se apresentar a céu aberto, por causa das variações do tempo, em 1779, Astley construiu um anfiteatro permanente e coberto em madeira, 'o *Astley Royal Amphitheater of Arts*'⁵, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas.

Após a estréia deste tipo de espetáculo e espaço criados por Astley, um cavaleiro de nome Hughes, que tinha feito parte de sua primeira trupe, deixou esta companhia para montar a sua própria, em 1780, com o nome de *Royal Circus*, e pela primeira vez este tipo de espetáculo e espaço aparecia com o nome de "circo". Hughes construiu um lugar que tinha um palco, como nos teatros e uma pista colada àquele⁶, na pista apresentavam-se os cavaleiros e saltadores, e no palco os funâmbulos e pantomimas. Quanto à platéia, camarotes e galerias foram colocados em andares superpostos, inclusive camarotes de proscênio, e não mais em arquibancadas. Esta combinação permitia dar espetáculos maiores do que simples pantomimas de pista e o público podia assistir inteiramente as apresentações, tendo em vista a sua disposição ao redor e em lugares de cima a baixo, ao lado da pista e do palco. Quando, em 1794, o anfiteatro de Astley pegou fogo, ele o reconstruiu aos moldes do de Hughes, ou seja, com pista e palco.

Nesta fase do circo, a acrobacia, a dança, o funambulismo e os intermédios⁷ cômicos eram realizados, quase na sua totalidade, sobre o dorso dos cavalos. Considerado como o "templo do cavalo", o espetáculo circense, com seus ginetes acrobatas e amazonas, tornou-se grande sucesso de público⁸, além de figurar como tema de romances, poesias e pinturas. Os exercícios alternavam-se entre os volteios chamados "galopes livres" e os da "alta escola". Nos primeiros o artista demonstrava suas habilidades tanto no manejo de cavalos em liberdade galopando sem cavaleiros, como cavalgando com selas ou no cavalo em pêlo. Nos segundos, cavaleiros e amazonas

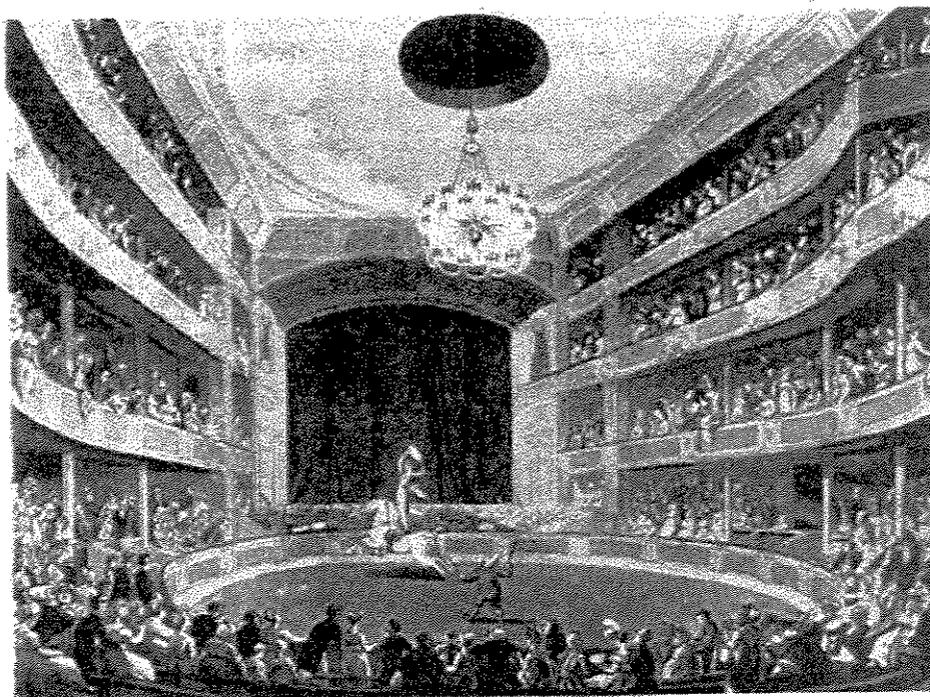
5. *Ibidem*.

6. Este circo, criado por Hughes junto com o poeta empresário Dibden, autor de *Poor Jack*, deixa de existir em 1795. Henry Thétard *op. cit.*, p. 43.

7. O termo intermédio como referência à conceituação teatral para os entreatos. Posteriormente se verá que o linguajar circense dará outros nomes para estas atividades artísticas que eram realizadas entre um número e outro, para seus entreatos ou intervalos, sem, no entanto, eliminar a idéia de intermédio.

8. Lucien-René Dauven – "A arte do impossível. Artistas corajosos e versáteis fazem o circo sempre jovem" in *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, nº 3, março/1988, pp. 11-13.

montavam "elegantemente cavalos soberbos treinados com rigorosa precisão" ⁹, diferenciando-se da acrobacia eqüestre por ser realizada apenas por um (a) jóquei, que fazia "diversas evoluções e passos artificiais, ditos de escola" ¹⁰.



1. Anfiteatro Astley, c. 1810

Ao aliar as apresentações eqüestres e os artistas ambulantes, Astley não produziu apenas demonstrações de habilidades físicas e da capacidade de adestrar o animal. O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma estória com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas. Eram chamadas de pantomimas de grande espetáculo - farsas nas quais nem toda a ação era de mímica, o diálogo não era totalmente estranho – gênero então muito em voga na Europa, particularmente nas feiras e teatros ingleses.

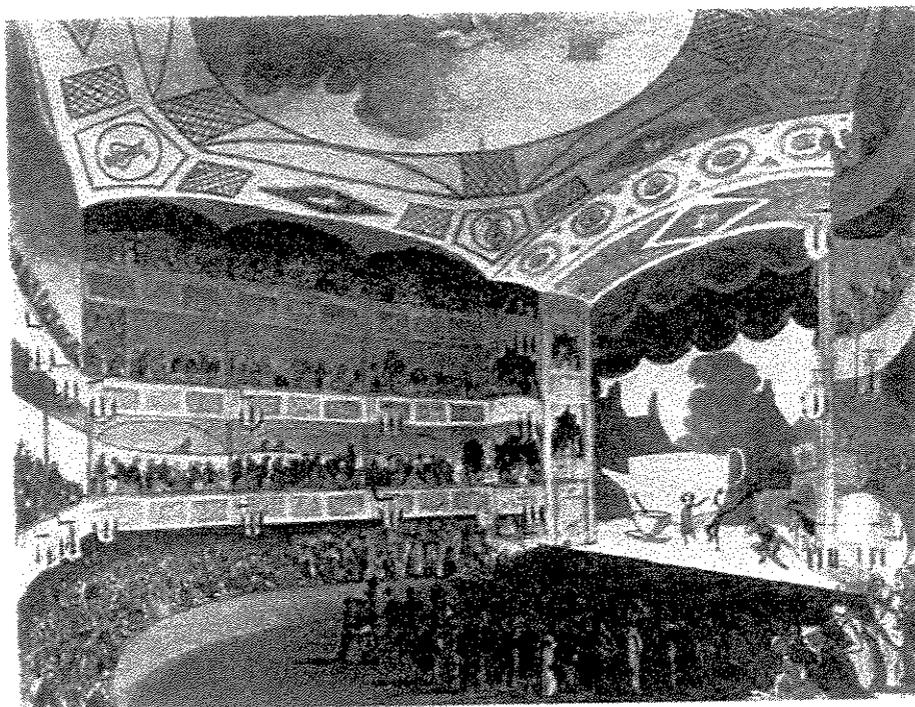
Quando da introdução do palco e da pista - primeiro por Hughes e depois por Astley - o espetáculo passou por outra alteração, sob a influência mais presente ainda do

9. *Ibidem*.

10. Segundo glossário de Henry Thétard as evoluções que definiriam a "haute école" seriam: "balancer, passage, piaffer, pás et trot espagnol, galop sur trois jambes, galop sur place, galop en arrière, etc.", *op. cit.*, p. 314.

teatro de mímica no circo, realizado pelos próprios artistas ambulantes, que também apresentavam habilidades eqüestres.

Desde a década de 1770, Astley havia iniciado uma *tournée* pela Europa, apresentando-se em pistas circundadas por madeira e alguns lances de arquibancadas. Em Paris construiu em um terreno baldio esta mesma estrutura e, em 1783, inaugurou um anfiteatro. Após a revolução francesa e as guerras subseqüentes, foi impedido de se fixar ao mesmo tempo em ambos os países, estabelecendo-se em Londres.



2. *Cirque Royal* de Hughes, c. 1785

A estrutura que Astley havia deixado em Paris, no *Boulevard du Temple*, foi recuperada por Antonio Franconi, italiano que, devido ao envolvimento em um duelo, fugiu de sua cidade natal para a França, tornando-se em Lion cuidador de animais de um grupo ambulante e especializando-se em adestrar pássaros e cavalos. Em 1783, apresentou-se no anfiteatro de Astley em Paris, ficando seu sócio e substituindo-o quando este estava em Londres. Quando cavaleiro inglês foi proibido de permanecer na França, Franconi, por meio de autorização especial do comitê revolucionário, estreou

com seu próprio espetáculo e companhia, no mesmo local, em 1793 ¹¹, como *Amphithéâtre Franconi*, que, após várias mudanças de estruturas e lugares, tornou-se em 1807 o *Cirque Olympique*. O espetáculo produzido por ele, como o de Astley, tinha a maior parte das atrações que os circos na Europa levaram até praticamente a segunda metade do século XIX: exercícios equestres ¹², funambulismo, adestramento de animais, saltos acrobáticos, danças e pantomimas.

O tipo de espetáculo recriado por Astley, ao unir em torno de si as famílias de saltimbancos, grupos dos teatros de feiras, ciganos dançadores de ursos, artistas herdeiros da *Commedia dell'Arte*, unia também o cômico e o dramático; associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço. Neste momento, não se criava apenas um modelo de espetáculo, mas a estrutura de uma organização. O espaço foi delimitado, cercado e o público pagava para assistir ao espetáculo, que, cuidadosamente planejado, alternava exibições de destreza com cavalos, exibição de artistas que criavam jogos de equilíbrio, representação de pantomimas equestres e acrobáticas ¹³.

Alguns estudos indicam o aumento da produção nos teatros denominados de *boulevard* ¹⁴, os quais permitem construir um paralelo entre os gêneros encenados nestes teatros e os que estavam sendo produzidos nas pistas e palcos. Dentre aqueles gêneros representados nos teatros de *boulevard*, dois eram particularmente interessantes para estabelecer a relação entre esta produção e os espetáculos circenses: o *vaudeville* e o melodrama, que se entrecruzavam no palco. O primeiro era a "comédia musical ou, mais exatamente, a comédia com canções interpoladas, que deve ser incluída entre as

11. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 67.

12. Henry Thétard afirma que foi Franconi quem introduziu em seus espetáculos a técnica de equitação chamada "alta escola", aprendida por ele na Itália. Seus filhos serão os artistas europeus de destaque na apresentação deste tipo de número.

13. Alessandro Cervelatti, *op. cit.*, pp. 223-229. Peter Burke, afirma que, apesar de ser difícil dizer até que ponto o entretenimento popular urbano se transformou entre 1500 e 1800, é possível se observar que existiam novas ofertas organizadas mais formalmente, os quais se utilizavam, cada vez mais, de anúncios para informar ao público o que estava sendo apresentado. Para o autor, o exemplo mais significativo foi o caso do circo, em particular de Philip Astley que reuniu artistas já tradicionais das feiras, mas com uma novidade que era a "escala de organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário". Muito embora não se concorde com o autor quando afirma que o circo foi o "caso mais notável de comercialização da cultura popular" do final do século XVIII, o importante aqui é ressaltar a idéia de que Astley teria criado uma "nova forma" de organização. Peter Burke – *Cultura Popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 270/271.

14. Arnold Hauser – *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 – (Paidéia), p. 699.

predecessoras diretas da opereta". O segundo, uma forma mista, que compartilhava "com o *vaudeville* seus acessórios musicais", mas com outros gêneros, sobretudo com o drama e a peça de exaltação histórica, "seus enredos sérios e freqüentemente trágicos".¹⁵

Dos modelos apresentados pelo melodrama, o mais importante era a pantomima, surgida no final do século XVIII como "*pantomimes historiques et romanesques*". Tratavam de "temas mitológicos e dos contos de fadas, como *Hércules e Ônfale*, *A bela adormecida* e *O máscara de ferro*", e posteriormente também de temas contemporâneos.

"Essas pantomimas consistem usualmente em agitadas e tempestuosas cenas reunidas à maneira de revista, (...) e visam a criação de situações em que o elemento misterioso ou milagroso, fantasmas ou espíritos, masmorras e sepulturas, desempenha um papel de destaque. Com o correr do tempo foram inseridos pequenos comentários explicativos e diálogos em cada cena e, desse modo, converteram-se, durante a Revolução, nas curiosas *pantomimes dialoguées* e, finalmente, no *mélodrame à grand spectacle*, que perde gradualmente seu caráter espetacular e seus elementos musicais para transformar-se na peça de intriga, de fundamental importância na história do teatro do século XIX."¹⁶

Quando Astley, Hughes, Franconi, entre outros, introduziram nos espetáculos circenses definitivamente a pantomima, chamando para isso artistas ambulantes de praças, tablados de feiras e teatros fechados, o modelo do espetáculo construído tinha sinergia com a própria produção cultural contemporânea. Era um espetáculo eclético e variado fortemente marcado pelo militarismo, com encenações representando contos de fadas, quadros históricos épicos, campanhas militares históricas ou da época. Roland Auguet informa que nenhuma campanha e nenhuma batalha deixou de ser mostrada ao público¹⁷. Para o século XIX, na França, as representações da lenda napoleônica e suas "glórias militares" eram particularmente populares, ao passo que na Inglaterra e depois na América do Norte, a batalha de Waterloo manteve-se nos repertórios dos circos durante muito tempo. A partir de 1807, em Paris, os Franconi tornaram-se especialistas na produção de "grandes pantomimas" no *Cirque Olympique*, unindo pista e palco, modelo este que foi adotado por todos os circos do período¹⁸. Uma das primeiras, A

15. Idem, p. 700.

16. Idem, p. 701.

17. Roland Auguet – *Histoire et Légende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974, p.98.

18. Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994 – p. 129.

lanterna de Diogène, era em homenagem a Napoleão, consolidando as representações grandiosas ou, como Arnold Hauser definiu, *mélodrame à grand spectacle* ¹⁹.

Uma outra forma de se denominar estes espetáculos muito comuns naquele período era mimodrama. Variante também do melodrama, tomava emprestado seu nome do fato de que a ação falada às vezes era interrompida e suprimida, senão por uma ação mímica propriamente dita, ao menos por cenas mudas, compostas de combates, desfiles, marchas guerreiras e equestres ²⁰. Sob esta forma de mimodrama, no final do século XVIII, os autores dirigiram suas produções a serviço deste gênero, tanto para as representações dos tablados de feiras e pequenos teatros, quanto para os circos. Nestes últimos, em particular, este tipo de gênero tornou-se quase que uma marca do espetáculo. Posteriormente, toda e qualquer peça representada nas pistas e palcos circenses europeus, fossem elas mudas, faladas ou cantadas, seriam denominadas pantomimas equestres ou circenses, abundantemente exploradas pelos diretores de circo.

Roland Auguet afirma que a introdução da pantomima no espetáculo teria sido concebida "apenas" para engrossar, reforçar, ou simplesmente alongar os números nos quais a destreza física não era muito rica ou exigida ²¹. Seja qual for a explicação, o fato é que ela se tornou a principal atração circense durante todo o século XIX e início do XX, tanto na Europa como nos países para onde migraram os artistas. Os circenses a transformaram de um "reforço" do espetáculo em um *grand spectacle*, como definiu Arnold Hauser para o teatro, sendo que seus recursos residiam nos esplendores da *mise en scène* e na riqueza dos desdobramentos visuais ²².

Os números acrobáticos, de solos ou aéreos, não deixaram de fazer parte do espetáculo, como números isolados ou do enredo das pantomimas. Entretanto, a introdução cada vez maior da representação e da fala contrariava alguns circenses do período, críticos, produtores e artistas teatrais. Ducrow, artista da primeira companhia de Astley e depois empresário circense, impacientava-se com o que ele considerava

19. Henry Thétard, op.cit., p. 76. Títulos das pantomimas mencionados: *Malborough, Don Quichotte, Montauciel, l'Arrivée de Nicodème dans la lune, Frédégonde, Robert le Diable, Geneviève de Brabant, Fra Diavolo, la Prise de La Corogne ou les Anglais en Espagne, le Pont Infernal, le Soldat laboureur, Poniatowski ou le Passage de l'Elster, le Cuirassier ou la Bravoure récompensée, la Bataille de Bouvines, le Chien du Régiment, la Prise de la Bastille*.

20. André Boll – *Théâtre Spectacles et Fêtes Populaires dans l'Histoire*. Bruxelles-Paris: Editions du Sablon, s/d, p. 71.

21. Roland Auguet, op. cit., p.97.

22. Idem, p. 103. Sobre a expressão *mise en scène* será tratada posteriormente. Neste momento, cabe informar que ela é entendida como direção e encenação.

"diálogos tortuosos" das pantomimas ²³. É interessante esta posição, pois sua família vinha de artistas ambulantes e ele, além de saltos e acrobacias, tinha formação de ator mímico realizada em escola de atores em Londres ²⁴. A junção de destreza física com a mímica fez com que ele participasse ativamente nas pantomimas que eram apresentadas naquele circo, fazendo parte da origem dos primeiros palhaços circenses. Com sentido parecido, Théophile Gautier, poeta francês do século XIX, afirmava que o circo era um espetáculo essencialmente visual, uma *opéra de l'oiel* e devia isto não somente aos seus uniformes cintilantes, ao esplendor de seus cenários, mas, sobretudo ao fato de que sua essência era a "ação". A atração do circo consistia precisamente na ausência, ou antes, na insignificância da palavra. ²⁵

Ação significava ginástica, sem representação cênica, inclusive para aqueles artistas que fizeram parte do processo de formação do que se denominou circo moderno, que terão como "especialidade" ser palhaços de circo. Porém, paradoxalmente, estes eram herdeiros diretos dos cômicos que freqüentavam os lugares públicos, os teatros de feiras, as festas profanas ou religiosas, presentes naqueles grupos, passando pelas "soties", os bufões das cortes e os farsantes das vilas; assim como os heróis da *Commedia dell'Arte*, Arlequim, Scaramouche, Pulcinella, Pierrot, os Funâmbulos e os paradistas dos bulevares ²⁶ uniam teatralidade e destreza corporal, a mímica e a palavra. Estes cômicos foram introduzidos nos intermédios dos números equestres desempenhando as funções de ginasta e ator. Tratava-se de um tipo de cômico especial, "inventado" por Astley e retomado por Antonio Franconi, que a princípio realizava pequenas peças burlescas, pensadas e produzidas por Astley, que foram inseridas entre aqueles números com o intuito principal de descansar os animais.

Como na maior parte das representações cômicas, os temas eram escolhidos das mais variadas fontes, referindo-se às situações ou pessoas locais como alvos a fim de suscitar o riso, demonstrando que a paródia era a base de inspiração, parodiando personagens típicos ou célebres. Dentre estes, dois personagens tornaram-se fontes

23. Idem, p. 129.

24. Henry Thétard, *op. cit.*, p.46.

25. Roland Auguet, *op. cit.*, p. 129. Théophile Gautier (1811-1872) – escritor francês que se tornou conhecido como poeta, autor de contos fantásticos e crítico de arte. Autor do romance de "capa e espada" *le Capitaine Fracasse* (1863), entre outros. Encyclopédie Microsoft Encarta 99 De Luxe 1993-1998 Microsoft Corporation.

26. Pierre Robert Levy, *op. cit.*, p. 81.

privilegiadas para a criação dos primeiros cômicos de circo. Um deles foi o alfaiate, que dentro dos regimentos de cavalaria era o foco das brincadeiras por ser considerado "frágil" ou covarde, e com grandes dificuldades de lidar com cavalos e de aprender a montar²⁷. O outro foi o camponês, que já fazia parte dos chistes dos grupos de teatros de rua e feira e foi transportado para o circo, identificado no espetáculo como *clown* à cavalo ou grotesco a cavalo. Durante o espetáculo, sentado no meio do público vestido como um simples camponês, chamava a atenção do mestre de pista querendo, ele também, arriscar-se sobre o cavalo. Dirigia-se ao picadeiro de forma cômica e acabava por demonstrar ser um exímio cavaleiro e acrobata, além de ator cômico, qualidades obrigatórias para um *clown* de qualquer empresa circense, no final do século XVIII.

Para Thétard, o bufão nada mais era que o "*paillasse*"²⁸ descendente dos teatros de feira, identificado na Inglaterra como "*merryman*", na Alemanha como "*loustic*" (soldado engraçado, farsista que diverte seus camaradas) e na França como "*grotesco*". Mas foi o *clown* que se tornou o protótipo do bufão de circo, parodiando ou imitando o camponês ou "grotesco", de que os saltimbancos sempre gostaram de zombar – devido

27. Vladimir Propp quando discute as conceituações do que seja cômico, ou a falta delas, em particular no capítulo que trata "A ridicularização das profissões", menciona que a figura do alfaiate fazia parte dos gracejos e jocosidades da população. Com maior frequência, afirma ele, é justamente a arte popular que oferece um material evidente e significativo que não pode de modo algum ser ignorado: "O trabalho do alfaiate não é nem um pouco apreciado pelos camponeses que reconhecem apenas o trabalho físico bruto da terra. O camponês tem consideração pela força física. Por isso a figura descarnada e leve do alfaiate fraco é alvo de zombaria em todo o folclore europeu. É tão leve que o vento leva. Os lobos o perseguem, mas ele é veloz e ágil e se põe a salvo em cima de uma árvore. Mesmo com todos os seus defeitos ele é engenhoso e às vezes é representado como corajoso. Quando os lobos sobem um em cima do outro para alcançá-lo na árvore, ele grita: 'O de baixo vai conseguir mais do que todos'. O lobo da base se assusta, sai correndo e toda a pirâmide de lobos desmorona. O conto maravilhoso dos Grimm *O Alfaiate valente* pertence ao rol dos contos maravilhosos mais populares e preferidos dessa coletânea. (...)". Neste sentido, para o autor, a "comicidade surge do contraste entre a debilidade física do alfaiate e sua engenhosidade e sagacidade, que lhe substituem a força", o que nos sugere uma semelhança ao que os palhaços circenses estão realizando em seus picadeiros. Vladimir Propp – *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática (em Moscou 1976) no Brasil 1992, pp. 79, 81 e 82.

28. Raúl H. Castagnino, historiador do circo argentino, informa que a palavra palhaço, escrita em castelhano *payaso*, é derivada do italiano *pagliaccio*, com a qual será designado o *clown* e o *tony*. Para ele, esta palavra é mais representativa da idéia de "homem palha", do que a inglesa, ou seja, o fatigado, o espancado, o que recebe os golpes. *Clown*, em troca, leva mais a idéia de grosseria, a imagem do aldeão. Raúl H. Castagnino – *El Circo Criollo – Datos y documentos para su historia 1757-1924*. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, Volume 18 – 2ª. Edición, 1969, p. 156. No Dicionário de Língua Portuguesa por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 2ª. Edição de 1813 no verbete palhaço temos como adjetivo: feito de palha e como substantivo: o que arremeda os arlequins. Já no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa – feito sobre o plano de F. J. Caldas Aulete, 2ª. Edição atualizada. Lisboa: Typographia da Parceria, 1925, confirma o significado como adjetivo feito de palha ou vestido de palha, mas para o substantivo temos: saltimbanco, arlequim; personagem cômico que arremeda e provoca riso com saltos e visagens. Este dicionário também contém a palavra *clown*, que é igual a palhaço.

talvez a uma velha herança de ressentimentos quando se cruzavam pelos espaços públicos das feiras, sempre acusados de ladrões de galinhas e outras coisas ²⁹.

Pierre Bost não menciona o nome palhaço e sim *clown*, afirmando que este já estava presente nas peças do antigo teatro inglês, como personagem cômico análogo ao “*gracioso*” da comédia espanhola, ao “*arlecchino*” das farsas vienenses, ao “*pulcinella*” napolitano, que provocavam grandes risos ³⁰.

Alessandro Cervellati afirma que o *clown*, visto como figura cômica do circo, procurou se estabelecer na Itália nos primeiros anos do século XIX. Era confundido com o palhaço, freqüentemente um tipo atrevido, ou com o arlequim saltador ³¹; caracterizava o *vilão*, o camponês rústico sempre atacado, zombado, estúpido e teimoso, mas não sem manter uma ponta da astúcia camponesa ³².

Parece haver consenso entre estes autores que Giuseppe Grimaldi foi, bem antes do surgimento do circo equestre, o grande cômico das pantomimas inglesas, e que seu filho Joe Grimaldi - herdando a fantasia do pai, acrescentando seu gosto pelos trejeitos afetados, extravagância dos acessórios, dos truques -, segundo afirmação enfática de Cervellati, foi quem de fato teria criado a máscara do *clown*. Apesar da origem italiana, tornou-se “o maior mimico inglês da época”, completando a obra de seu pai, tido por alguns como o primeiro a rascunhar a máscara do *clown*. Acrobata notável e um apreciado dançarino cômico, Joe Grimaldi punha no ridículo os temores e as alegrias de seu tempo, com suas transformações e invenções. Suas canções cantadas com voz estrídula e chocante, contribuíram para torná-lo famoso na Inglaterra com as faces brancas, manchadas de vermelho, a peruca de careca decorada com estranhos tufo de cabelos e a roupa colorida, ricamente enfeitada, que viriam se tornar o símbolo do *clown*.

Outros cômicos buscaram especializar-se na arte do gesto, criando novos tipos, como o *clown*-cantor e o *clown*-músico, este último sendo também identificado no linguajar circense, inclusive no Brasil, como “excêntrico”. Um novo personagem criado ou adaptado para o circo, identificado como “*jester shakespeareian*” - talvez pela

29. “O vestuário de corte grotesco, nós o sabemos, era um vestuário de Arlequim feito de peças produzidas de cores gritantes. O ‘claune’ de Franconi era (...) vestido a camponês (...)” - Henry Thétard, *op. cit.*, p. 243.

30. Pierre Bost - *Le Cirque et Le Music-Hall*. Paris: Au Sans Pareil, 1931 - p. 81

31. Alessandro Cervellati, *op. cit.*, p. 211.

32. Idem, pp. 241-244.

longínqua semelhança com os bufões de Shakespeare -, recitava por vezes tiradas emprestadas dos textos deste autor, além de seus ímpetos bizarros³³.

Cavaleiro burlesco ou acrobata para fazer rir, o *clown* não demorou a descer do seu cavalo e juntar ao seu repertório de costume gracejos grosseiros, bofetadas e pontapés, utilizando toda a agilidade acrobática para saltos e cabriolas. Criando no chão várias outras caracterizações, apimentando-as de bufonarias ou de fingimentos de imperícia, o *clown* continuará encarregado de assegurar os intervalos entre os números eqüestres e ginastas. Estes intervalos serão referidos no linguajar circense como reprises

34

Até então, o personagem valia-se mais dos gestos e, às vezes, de alguns monólogos³⁵. Utilizava a linguagem da mímica e espalhava suas intervenções, sobretudo visuais, de gracejos atrevidos nas reprises e nas pantomimas cômicas. Assim como as pantomimas iam adquirindo cada vez mais importância, o cômico também iria passar por mudanças dentro do espetáculo circense. Com a diminuição dos cavalos no programa e o aumento das representações junto com as acrobacias e danças, a fala foi também se impondo nos números dos palhaços. Iniciam-se, então, as apresentações de duplas ou trios cômicos, que iriam alterar significativamente as atividades do *clown*. O trabalho em parceria iria distinguir suas funções, transformando-os quase em “especialistas”. Além de *clown*, estes cômicos serão identificados como “augusto” ou “tony”³⁶. Para Levy, o *clown* “vai se cansar do cômico acrobático”, mudando não apenas sua função como até mesmo seu modo de vestir.

Ganhando também direito à pantomima falada, tornou-se o *clown-parleur*, personagem que, para alguns autores, começou a se posicionar com um ar de “superioridade” sobre os *clowns* saltadores. Associou aos seus serviços um “augusto”, a

33. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 247.

34. É interessante observar que esta forma francesa de escrever “reprise” é a mesma falada e escrita pelos circenses brasileiros.

35. Pierre R. Levy nos informa que, durante três quartos de século, as prerrogativas dos teatros proibiam os cômicos dos circos de falarem no picadeiro. O mesmo constrangimento ocorreu praticamente em todos os países europeus. Na França somente a partir de 1865 serão criadas disposições sobre a liberdade dos espetáculos, permitindo aos *clowns* trocarem réplicas e representarem, enfim, cenas com dois ou três personagens. Pierre Robert Levy, *op. cit.*, p. 90.

36. Há uma lenda em torno do “aparecimento” do Augusto. Em Berlim no Circo Renz, um cavaleiro chamado Tom Belling, cujo apelido era Auguste, aparentemente embriagado, vestindo um uniforme de libré, usado às vezes pela barreira do circo, entra em cena como se fosse empurrado, tropeça no tapete, confunde-se em gaguejos e se exhibe comicamente. Como parece ter agradado, o diretor o faz repetir todas as noites. Aliás, Augusto parece ser sinônimo na gíria berlinense de simplório e de grosseirão. Pierre Robert Levy, *op. cit.*, p. 90.

quem eram reservados os papéis considerados "indignos" de sua figura ³⁷. Este é o tom em que as mudanças do *clown* são tratadas por Pierre R. Levy, que diz, por exemplo, que o papel do "augusto" se afirmaria graças ao abandono progressivo das prerrogativas cômicas do *clown*. Por oposição à elegância coberta de lantejoula do *clown*, o "augusto" se tornaria rapidamente um mal vestido, com roupas ou muito largas ou muito apertadas, às vezes adotando a maneira de se vestir do vagabundo em farrapos.

O *clown* e o "augusto" conquistaram cada um por seu lado sua identidade. Seus caminhos permaneceram paralelos, pois na maioria das vezes eram parceiros, mas suas funções e seus perfis os transformaram em personagens diferentes, "o *clown* abandona então ao Augusto a maquiagem matizada do grotesco, para adotar ele mesmo a face branca do pierrô." ³⁸.

O *clown* vestido com garbo e rosto muito branco, será identificado como "*clown* branco", cabendo a ele dar a réplica ao "augusto", mas com aspiração à aparência brilhante, a autoridade absoluta, aquele que comanda a parada e domina o acontecimento. Será a autoridade social, evocando as restrições, e o "augusto" a explosão dos limites. Este interpretará as partes grotescas e ingênuas, continuará sendo acrobata e um especialista em chutes violentos seguidos de pantomimas, com abuso de cambalhotas, quedas inesperadas e saltos mortais ³⁹.

Houve uma ascensão definitiva do *clown* que falava e da força de sua equipe no espetáculo, conquistando um espaço no programa igual ao dos outros números, denominando-se "entradas de palhaço" ⁴⁰, que se diferenciavam das reprises por se tratarem de cenas cômicas, gênero de representação permeado pela paródia e pela sátira, muito comum nos teatros.

Adaptadas e reelaboradas para o espaço do circo, as entradas deveriam ser bem construídas e rápidas. O diálogo muda de um dia para o outro, em cada país, cidade ou bairro, dependendo das reações dos espectadores, da memória do *clown*, do ambiente geral, da atualidade e dos casos de improvisação. O diálogo, breve, discordante, deve ser repetido por cada ator para os espectadores que estão diante dele, mas a quem seu

37. *Ibidem*.

38. *Idem*, p. 95.

39. A presença destes personagens circenses na formação de Carlitos, O gordo e o magro, apenas para citar alguns, é bem marcante.

40. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 313 - "Glossaire des termes usités au cirque" — Em francês "*entrée*" foi traduzida pelo circense brasileiro como "entrada de palhaço".

parceiro dá as costas. “A entrada de palhaço tomou a forma que lhe impôs a acústica do circo”⁴¹, assim como as pantomimas representadas entre palco e pista.

A produção de um espetáculo híbrido de acrobacias, eqüestres ou não, com representação cênica, ou seja, uma combinação que misturava pista e palco, provocou protestos e contrariedades. Durante o século XVIII e início do XIX, principalmente na França, a *Comédie Française* possuía o monopólio da "expressão dialogada" e interditava o uso de todos os seus concorrentes, em particular aos teatros de feira, "que só conseguiram sobreviver utilizando um grande número de *trucs*, sempre renovados e sempre engraçados para contornar a interdição"⁴². Na Inglaterra, segundo análise de Roland Auguet, diante do sucesso do tipo de espetáculo criado por Astley, os teatros preferiram incorporá-los a combatê-los⁴³.

Apesar disto, eram muito freqüentes os problemas com autorizações para se ter diálogo no espetáculo e, até mesmo, tocar um instrumento musical. Astley e Hughes deparavam-se em constantes litígios com autoridades em relação às autorizações para a utilização de instrumentos musicais, prolongamento de *tournee* e permissão para os artistas terem algum diálogo na representação de cenas cômicas, burletas e farsas. A este último conflito juntavam-se os protestos dos teatros, que censuravam o modo de fazer o espetáculo, que, provavelmente, representava uma forte concorrência⁴⁴.

As pantomimas de circo tornaram-se "peças de circo onde se falava como no teatro"⁴⁵, o que era considerado um problema, tanto que um panfleto da época afirmava que o palco era para o "teatro" e não podia ser "violado" por cavalos e acrobatas⁴⁶. Roland Auguet informa que certas peças da época, como *Lion de Gisors*, foram construídas sobre o tema da rivalidade entre troupes de comediantes e grupos de artistas

41. Pierre Robert Levy, *op. cit.*, p. 100.

42. Roland Auguet, *op. cit.*, p.95. "O ator, por exemplo, imediatamente ao fim da réplica, precipitava-se para os bastidores, deixando seu companheiro lhe responder sozinho no palco (...)".

43. Idem, p.96.

44. Antony D. Hippisley Coxé – "Philip Astley" in *Lê Grande Livre du Cirque*. Genève: Editio-Service S.A. – Bibliothèque des Arts. 1977 – Volume I, p. 90 O circo de Hughes deixa de existir em 1795. Até então se estabeleceu entre ele e Astley uma relação de competição e conflitos permanentes. As disputas entre os dois na tentativa de se superarem na produção de seus espetáculos fizeram com que se encontrassem frente às autoridades carcerárias, pois haviam aumentado o diálogo de seus artistas

45. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 280.

46. Roland Auguet, *op. cit.*, p.96.

de pista, que testemunhavam a inquietude experimentada "pelo mundo do teatro diante de um concorrente que se afirmava terrível" ⁴⁷.

Houve protestos e contrariedades, também, pelos que defendiam "o circo puro", alegando que no espaço circense os artistas só deveriam apresentar suas habilidades físicas e destrezas com animais na pista. A presença das pantomimas faladas e as entradas de palhaços, também faladas, mesmo convivendo com as equestres e acrobáticas, era entendida como uma causa da "decadência" do "circo puro", por alguns críticos e circenses europeus da época, pois a "ação" disputava lugar com a palavra, a dança e a música. Esta análise é partilhada também por alguns historiadores europeus do circo. Para Roland Auguet, a "arte *clownesca*", que se transformava em uma espécie de teatro, havia perdido as características próprias do *clown*, ou seja, a acrobacia, música e monólogo divertido ⁴⁸. As entradas de palhaços, que eram pequenas comédias, para Thétard nada tinham em comum com os "atos acrobáticos" do cômico circense ⁴⁹. A consolidação do *clown* que falava, das pantomimas e depois a produção também de operetas, para ambos os autores, não fez mais que acelerar rapidamente a decadência do "verdadeiro circo", dando cada vez mais aos circos estáveis o aspecto de *music-halls*, teatro mais que circo, com a diferença da pista no lugar do palco.

Durante o século XIX, os espetáculos circenses se proliferaram por toda a Europa, aumentando o número de companhias que se apresentavam, na sua maioria, em instalações estáveis, construídas em estrutura de madeira ao ar livre (sem cobertura), em anfiteatros ou em teatros adaptados. Nas duas primeiras décadas, como resultado da união dos egressos militares e famílias de artistas ambulantes, saltimbancos, artesãos como apresentadores de marionetes, prestidigitadores, ilusionistas, ciganos, atores dos teatros de ruas e feiras, nômades por excelência, consolidava-se um novo grupo de artistas que fizeram parte das companhias que emigraram do continente europeu.

As companhias que se mantiveram na Europa continuaram construindo seus espaços de apresentação em madeira, chamados de "circos estáveis", pois quando terminava a temporada, a estrutura montada nos terrenos permanecia. Muitos teatros de cidades grandes eram alugados e passavam por reformas e adaptações para receberem os

47. *Ibidem*.

48. *Idem*, p.54.

49. Henry Thétard, *op. cit.*, pp. 273 e 283.

circos⁵⁰. Alguns grupos ambulantes que já trabalhavam nas ruas sob tendas ou barracas, ao se constituírem em companhias eqüestres, mantiveram esta arquitetura viajando pelas cidades européias. O circo ambulante ou circo sob tenda, na Europa, era considerado estabelecimento de segunda categoria⁵¹, em comparação aos de madeira fixos ou aos teatros adaptados.

Dentre os vários países para onde estes artistas migraram, seria nos Estados Unidos que a consolidação das tendas ou barracas se faria. No final do século XVIII, Bill Ricketts, um cavaleiro da trupe do *Cirque Royal* de Hughes, construiria um anfiteatro de madeira na Filadélfia⁵², apresentando o mesmo programa criado por Astley, inclusive pantomimas eqüestres. Em 1836, o diretor inglês Thomas Cooke realizou também uma *tournée* naquele país, porém não em espaços fixos, e sim se apresentando em uma tenda. O território americano, com muitas pequenas cidades e enormes distâncias, fez com que ao mesmo tempo em que estabelecimentos permanentes eram construídos nas grandes cidades, os artistas ambulantes, que já conheciam a tecnologia de viajar em barracas, transformaram-nas no espaço principal dos espetáculos e moradia.

Tudo o que dizia respeito ao circo era armado, desarmado e transportado, não ficando nada nos terrenos. Portadores que eram da tradição nômade, conseguiram viver por séculos em conseqüência de sua capacidade de integração e, em particular, à funcionalidade de seus instrumentos e à essencialidade e praticidade de seus conhecimentos. Aos poucos as tendas foram aumentadas e aperfeiçoadas, principalmente graças à invenção dos mastros centrais, que possibilitavam, além de suporte do tecido, dos aparelhos aéreos e da iluminação, aumentar o espaço do redondel. As coberturas mudam de panos de algodão para lona simples e depois impermeável. De início, os espetáculos eram durante o dia, sendo que, por volta de 1845, os diretores de circo sob tenda começaram a se apresentar à noite, iluminando o espaço com tochas de resina e velas de sebo; posteriormente, é claro, foi iluminado a gás, acetileno e eletricidade. O transporte do material no começo era feito com carroças puxadas por animais, e depois

50. Na Inglaterra, em 1847 e 1848, o empresário circense Dejean alugou o anfiteatro de Liverpool realizando uma transformação total do palco. Em Londres este mesmo empresário alugou o teatro Drury Lane, efetuando também reformas significativas para permitir a entrada de vários cavalos a galope. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 240.

51. Roland Auguet, *op. cit.*, p. 145.

52. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 167.

através de rios e ferrovias. Como todos e tudo era transportado junto, o circo ambulante americano transformou as pequenas passeatas de uns poucos artistas - que eram realizadas na Europa para propaganda da estréia, em particular na Inglaterra -, na "grande parada" composta por todos os artistas e animais da companhia, acompanhada de grande fanfarra. O espetáculo explorou, também, com bastante intensidade o chamado *side-show*, que reunia além de alguns monstros trucados, os fenômenos mais assustadores que se podia encontrar: obesidades de todo tamanho, mulheres barbadas, homens cachorros, hérules, anões, animais deformados.

Quando estes artistas retornam à Europa, no fim da primeira metade do século XIX, o circo sob tenda vai sendo incorporado pelos circenses europeus e se tornando, junto com as estruturas fixas, um espaço importante do espetáculo circense⁵³. Com a possibilidade de adquirirem maior mobilidade, aliada à incorporação de artistas dos vários países onde chegava, o circo consolidava-se como um espaço de múltiplas linguagens artísticas, que pressupunha todo um conjunto de saberes definidores de novas formas de produção e organização de espetáculo artístico: animais, mistura de nacionalidades, acrobacias, números aéreos, magia, shows de variedades, representações teatrais com pantomimas e entradas de palhaços com ou sem diálogo. Para os defensores do "circo puro", era um espetáculo eclético demais, que mais parecia *music-hall*, teatro de variedades, do que circo. Apesar das críticas e debates em torno dos espetáculos circenses, a montagem e produção dos mesmos continham as principais formas de expressões artísticas contemporâneas, apresentando um resultado que misturava *music-hall*, variedades, teatro (cenas cômicas, pantomimas, operetas), ginástica, acrobacia e animais.

As diversas formas como eram nomeados aqueles primeiros cômicos estavam presentes nos espetáculos de circo no final do século XVIII e início do XIX. As sucessivas transformações, adaptações e reelaborações originaram o *clown* de circo⁵⁴, que por sua vez se transformará em diversas outras caracterizações e nomes.

53. Roland Auguet é categórico em afirmar que o circo sob tenda havia se tornado "a única fórmula possível para um circo moderno", *op. cit.*, p. 146.

54. Mesmo que neste início, não havia ainda uma única forma de se escrever seu nome: na França "claune", na Itália "cloon", no futuro bem próximo, todos os países iriam grafar *clown*. Há uma tendência na bibliografia em se afirmar que a palavra *clown* parece ser uma corruptela da palavra inglesa *clod*, que na tradução destes autores significaria camponês, colono, no sentido figurativo grosseiro, e por extensão rústico. Levy fala da deformação desta palavra como: traseiro de terra ou *clod-hopper* como camponês,

Foi com esta diversidade que se apresentou nos vários países para onde migrou, identificando-se como companhia eqüestre ou circo de cavalinhos, organizando diferentes circos, marcando relações plurais com as realidades culturais e sociais de cada região ou país. E é com esta base, que a partir do início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias européias compostas por circenses ou saltimbancos.

1.2 – Pioneiros e primeiros circenses no Brasil

Através de informações orais de circenses brasileiros ⁵⁵, cujas famílias já eram artistas antes de migrarem, consegue-se traçar aproximadamente quem chegou, como chegou, onde se apresentavam e o que faziam no início do século XIX. Mesmo considerando que a memória oral remeteria, no máximo, às primeiras décadas do século XX, os relatos das "histórias" apreendidas pelos grupos nômades de seus antepassados - que tinham na transmissão oral de saberes e práticas o único modo de formação e aprendizagem -, podem ser confrontados com descrições feitas por historiadores europeus e latino-americanos, assim como outras fontes do período.

Muitas famílias circenses consideradas "tradicionais" são assim referidas por sua "origem" estar ligada àquelas que vieram da Europa no século XIX, como saltimbancos ou como parte de grupos circenses. Muitas das informações orais sobre como e quando chegaram e quem eram aqueles artistas foram obtidas de circenses cujas famílias teriam migrado para o Brasil a partir dos anos de 1830 ⁵⁶.

Através destes relatos, sabe-se que desembarcam na sua maioria em grupos familiares, quase todos oriundos do continente europeu, mas vários têm dificuldades de precisar as nacionalidades, pois, como nômades, apresentavam-se em vários países, vinculando-se de maneiras distintas aos locais por onde passavam. Em alguns casos é possível chegar a uma origem; entretanto, os vários filhos, netos e sobrinhos nascidos em cidades e países diversos acabam por definir o próprio grupo familiar como referência importante, mais do que os locais de nascimento.

rústico, caipira - *op. cit.*, p. 81 – No verbete do Dicionário Folha-Webster's Inglês-Português temos: torrão (de terra); solo; palerma, idiota

55. Ver Erminia Silva – O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação de Mestrado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

56. *Ibidem*.

Alguns informam que seus antepassados saíram da Europa por questões de guerras, perseguições e proibições de se apresentarem em praças públicas. Não há dúvida que em muitos casos estes fatos foram importantes, porém, como se verá, os próprios modos de se constituírem como grupo e como artistas, itinerantes na forma de vida e trabalho, eram os motivos que os movimentavam. Se em um determinado local eles eram impedidos de entrar, mudavam-se para outro, indo à procura do espaço urbano e de seu público.

Estes artistas não estavam vinculados a nenhum tipo de contrato de trabalho e nem a exibições em locais definidos, chegando no fim do século XVIII e início do XIX, para se apresentarem nas ruas, esquinas e praças, exibindo habilidades físicas e destrezas com animais.

“Então eles dançavam, saltavam, tocavam, faziam acrobacias e dançavam os ursos. Quando meu avô veio para o Brasil, também dançava o urso, e tinha um macaquinho que tocava o pandeiro...então quando vieram para cá, fizeram o circo de praça pública depois passavam o chapéu. Eram os saltimbancos.”⁵⁷

Para alguns descendentes daqueles “pioneiros”, os saltimbancos e o circo faziam parte de um mesmo processo de constituição:

“Na França, a minha avó dizia que domava bichos na rua; na época dos bichos na rua, eles tinham um carroção ... Na Europa. E trabalhavam em qualquer lugar, saltimbanco, né? Quando começaram mesmo lá. Depois foram para o circo. A minha avó trabalhou em grandes teatros (...) E depois ela veio para cá mocinha, ela veio com treze anos e a minha tia (...) veio com quinze, elas faziam um número maravilhoso de quadrante e contorção”⁵⁸

Os artistas circenses que migraram no final do século XVIII e durante quase todo o século XIX para a América Latina, percorreram vários países antes de passarem a

57. Idem, pp. 90/91. Entrevistado: Barry Charles Silva

58. Idem, p. 91. Entrevistada: Alice Donata Silva Medeiros. Mônica J. Renevey apresenta vários desenhos e pinturas dos séculos XVI ao XVIII, nos quais grupos de pessoas se exibiam saltando, equilibrando-se em cordas, jogando malabares, cantando e dançando nas ruas, mas também em cima de carroças e tablados. Nas várias figuras e quadros se vêem diversos animais, entre eles, principalmente, macacos, cachorros e ursos dançando ao som de tambores. A descrição das atividades destes grupos definidos como saltimbancos vem ao encontro dos relatos acima. Pode-se afirmar que a maioria dos que desembarcaram por aqui eram herdeiros dos grupos que se apresentavam artisticamente nas praças e teatros europeus e que fizeram parte da constituição do espetáculo circense, como já visto anteriormente, entre eles os saltimbancos e ciganos. – “*Banquistes et Romanis*” in *Lê Grand Livre du Cirque*. Genève: Edito-Service S.A., Bibliothèque des Arts, 1977, Volumes I e II - pp. 53-70 – Volume I

viver como nômades preferencialmente em um deles. E mesmo quando isto ocorria, as turnês eram freqüentes, possibilitando trocas de experiências. Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades do período a receberem constantemente troupes estrangeiras. Entretanto, cidades como Porto Alegre, São Paulo, Montevidéu, Assunção e Lima também faziam parte da rota de artistas de um modo geral e dos circenses. Devido ao total intercâmbio e circulação dos grupos, foi possível conhecer a movimentação daqueles artistas e o que realizavam através da produção de pesquisadores, memorialistas e historiadores do circo de alguns destes países latino-americanos e do Brasil.

Desde 1757 registraram-se na Argentina os passos de *volatineros* (como são denominados em castelhano os saltimbancos e funâmbulos) vindos da Espanha para exercerem seu "tradicional ofício no Novo Mundo" ⁵⁹, como o acrobata Arganda e o volatim Antonio Verdún, que teria vindo do Peru para Buenos Aires e Brasil⁶⁰. Beatriz Seibel informa que a "arte de volatim" consistia especialmente no equilíbrio sobre arame tenso e corda bamba e a atuação do "gracioso", às vezes chamado "Arlequim", que mesclava acrobacia e comichidades em uma paródia de volatim. A estas atividades, somavam-se também outras, como: bonecos, uma pequena banda de música e os cantos, bailes ou pantomimas para o final ⁶¹.

No final da década de 1780 começam a chegar no Brasil, através da Argentina, imigrantes já denominados circenses pelos historiadores daquele país. É o caso de Joaquín Duarte, que em 1776, apresentou-se como funâmbulo, jogral, acrobata e prestidigitador e em 1785, em Buenos Aires, solicitou licença para realizar espetáculos públicos de "habilidades de mãos, e física, e equilíbrios, e outros jogos de mãos, e bailes" ⁶², à frente de um conjunto circense; assim como Joaquín Oláez, que a partir de 1791, após várias apresentações com bonecos, pantomimas e acrobacias na Plaza de Toros, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro ⁶³.

59. Beatriz Seibel - História del circo... *op. cit.*, p. 14. Além desta autora, estará se trabalhando com os autores: Raúl H. Castagnino, *op. cit.*; Teodoro Klein, - El Teatro de Florêncio Sánchez. Los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Acción, 1976. Teodoro Klein - El actor en el Rio de La Plata II - de Casacuberta a los Podestá, *op. cit.*

60. Beatriz Seibel - História del circo ... *op. cit.*, p. 14.

61. *Idem*, p. 15.

62. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 18. Segundo o autor a licença é concedida, mas o município fixa uma taxa de oito pesos por noite. Beatriz Seibel - História del circo..., *op. cit.*, p. 15.

63. Beatriz Seibel - História del circo... *op. cit.*, p. 15.

Até o final da década de 1810, registram-se apenas estes grupos. Ainda não havia nenhuma referência, para a América Latina, de companhias que se denominassem circo eqüestre⁶⁴. Isto ocorrerá na década de 1820, em Buenos Aires com o Circo Bradley, propriedade de um cavaleiro inglês do mesmo nome⁶⁵, que no ano seguinte se uniria a um seu compatriota, instalando um "circo olímpico" eqüestre⁶⁶, onde se apresentava como ginete, palhaço, aramista e expert em fogos de artifícios. Segundo Teodoro Klein, este artista, por ter sido forjado "na escola dos antigos *clowns*, dominava tanto o cômico como o sério em acrobacia e equilíbrios. Sua arte de fazer rir se baseava sobre o gesto e o movimento, além de um vestuário e maquiagem chamativos."⁶⁷ Um dos possíveis integrantes deste circo seria um artista luso-brasileiro, Manuel de Costa Coelho, que se destacava por suas danças e equilíbrios sobre a maroma. Durante o espetáculo, os artistas principais representavam uma cena cômica *Palhaço o bobo de uma mulher ou as "Chocarrerías del Saco"*, que acabava com uma dança que não possuía nem música nem coreografia próprias, tomava as melodias e os bailes conhecidos pelo público para fazer rir através do recurso da paródia. Bradley encerrava o espetáculo com uma das mais frequentes pantomimas eqüestres do circo de Astley, *O rústico bêbado*⁶⁸.

Apesar das informações orais indicarem que alguns destes artistas imigrantes apresentavam-se, na maior parte das vezes, ao ar livre, nas praças ou tablados, as primeiras referências localizadas nas fontes sobre aquelas exibições no Brasil registram uma apresentação eqüestre, no final da década de 1820, do acrobata Manoel Antonio da Silva, na residência de um certo capitão Moreira, "a fim de efetuar ali umas danças sobre um cavalo a galope e pular uns pulos sobre o mesmo, além de outras dificultosas passagens", por ter sido proibido de se apresentar na Casa da Ópera de Porto Alegre⁶⁹.

64. Em 1819, assinala-se a presença de uma companhia encabeçada por Guillermo y Maria Southby, que vem ao Brasil de Buenos Aires. Segundo a historiografia européia, teriam trabalhado com Philip Astley, sendo que um membro da família aparece como continuador do *clown* Laurent, especialista nas pantomimas que se ofereciam nas feiras londrinas e depois trasladadas ao picadeiro Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá... op. cit.*, p. 46.

65. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 23.

66. Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá... op. cit.*, p. 46. O autor frisa que olímpico era um adjetivo e não um nome do circo. A denominação alude à origem do gênero na antiguidade. Independente desta explicação do autor, vários circos no futuro se denominarão Circo Olímpico.

67. *Ibidem*. As descrições das atividades do artista foram retiradas pelo autor da fonte *El Argos*, 1821, p.124 – Bueno Aires.

68. *Idem*, pp. 48-49.

69. Athos Damasceno – *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul)*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956 – p. 11.

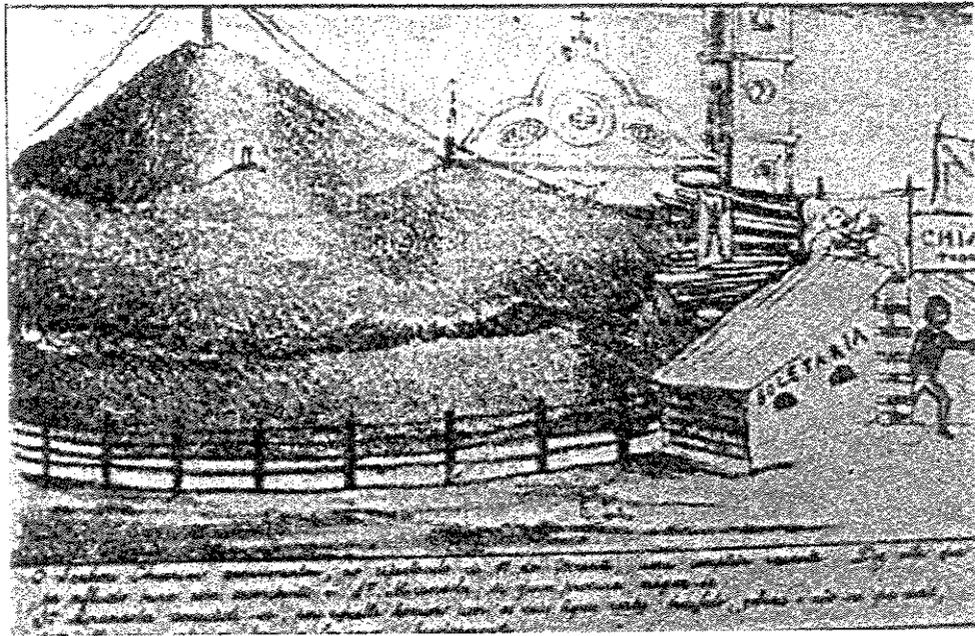
Além deste, em outubro de 1827, o Theatro Imperial de São Pedro D'Alcantara⁷⁰ anunciava no jornal a apresentação de "M. e Ma. Rhigas", que apresentaram uma "peça italiana" e "uma dança", seguida pela mulher executando um "concerto de piano-forte", depois da qual M. Rhigas fazia "diversos exercícios de equilíbrio, de destreza e de força"⁷¹. Estes artistas aparecem quatro meses depois, em fevereiro de 1828, no Teatro Coliseo de Buenos Aires, anunciando sua chegada do Rio de Janeiro e são mencionados por Teodoro Klein como artistas circenses. Nesta referência, sabe-se um pouco mais do que faziam. O homem, apresentando-se como francês com o nome "Righas Hércules", não era especialista apenas em números de força, como sugeria o nome artístico; era hábil também "como engolidor de espada e destro em jogos de mão com bolas, pratos e adagas. Sua esposa intervinha no programa executando concertos de piano e o elenco teatral, completava o sarau com divertidas pequenas peças"⁷².

Em 1834 tem-se, pela primeira vez, o registro da chegada ao Brasil de um circo formalmente organizado, o de Giuseppe Chiarini. Pode-se, através de uma observação mais detalhada deste circo, fornecida pelas distintas fontes, utilizá-lo como uma janela importante para se conhecer como se deu o processo de encontro entre os circenses europeus, suas relações com os artistas e as experiências locais, produzindo um espetáculo que, se por um lado, deixa clara a preservação em grande parte do modelo europeu de fazer circo, por outro vai operando mudanças na produção do espetáculo, na organização do circo ou na representação dos vários gêneros artísticos, pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos vivenciados.

70. Inaugurado em 1813, com o nome de Real Teatro São João, com capacidade para 1.200 pessoas, veio substituir a Casa de Ópera do Rio de Janeiro, que havia se tornado insuficiente para receber D. João e sua corte. Em 1824 sofre o primeiro incêndio, sendo reconstruído e reaberto com o nome de Imperial.

71. *Jornal do Commercio*, 01.10.1827.

72. Teodoro Klein – El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá...*op. cit.*, p. 45.



3. Gravura do Circo Chiarini, *O Coaracy*, 1876

Considerados como uma das maiores dinastias italianas de circo ⁷³, descendentes de saltimbancos, os Chiarini dominavam quase todos os ramos das expressões artísticas quando ainda atuavam em feiras, ruas e tabladros, tornando-se, posteriormente, artistas nos circos de Astley e Franconi. Giuseppe Chiarini após ter sido aluno do segundo, excursionou pela América do Norte, onde montou um circo ambulante, com o qual tornou-se o primeiro grupo circense europeu a viajar para o Japão, após a qual chegou à América Latina. Em fins de 1829, os Chiarini já haviam estreado no Teatro Coliseo Provisional de Buenos Aires e inaugurado um circo em 1830 no *Vaux-Hall*, ou Parque Argentino, tido como um dos primeiros circos de caráter "estável" da América Latina, no qual atuaram vários grupos circenses⁷⁴. Chamado de teatro-circo, não era coberto e seus espetáculos eram vespertinos. Contemplava uma pista para as provas circenses e um palco para as representações teatrais; o público sentava circundando o

73. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 30 – Segundo o autor foram vistos pela primeira vez na França, na feira *Saint-Laurent* em 1580 como dançadores de cordas e mostradores de marionetes. Em 1710 reencontra-os no *Funambules du boulevard du Temple* como mímicos coreográficos. Em 1779, Francesco Chiarini apresenta paradas de ombro chinesas no Kneschke's Theater de Hambourg. Em 1784, Angélique Chiarini tornou-se *écuyère* no circo de Astley e, após a Revolução, foi para Paris com Franconi.

74. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 23. Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá*. .. *op. cit.*, p. 123. *Vaux-Hall ou Parque Argentino*, inaugurado no final da década de 1820 com: um hotel tipo francês, salões de baile, um pequeno teatro e um circo com comodidade para 1.500 pessoas.

palco/picadeiro, em estrados e arquibancadas, além de uma área para os espectadores em pé.⁷⁵



4. José Chiarini, *O Coaracy*, 1876

José ou Pepe Chiarini, filho de Giuseppe, apresentava-se como "mestre da escola ginástica de agilidade" e sua esposa, Angélique, como bailarina e malabarista na corda bamba, bem como seus filhos Maria e Evaristo; tinha também na programação pantomimas e os "bailes criollos" com alguns "volatins nativos". Como o palco do teatro-circo ainda não havia sido terminado, constava no programa apenas uma breve pantomima *O boticário enganado*. Já para o repertório anunciado em Montevideú é possível observar criações mais desenvolvidas, como *O arlequim protegido do mágico* ou *Os espantos do Moleiro*; *O amante industrioso* ou *A estátua imóvel*; *O amante fingindo cachorro*; *O Arlequim fingindo esqueleto*.⁷⁶

Chiarini era considerado especialista na máscara de Arlequim. Este gênero de pantomimas, conhecidas como arlequinadas, consistia em peças curtas que faziam parte das diversas transformações porque havia passado a *Comédia del'Arte* e foram, a partir de uma releitura e resignificação, adaptadas para o espaço circense por Astley e

75. Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá...* op. cit., p. 124.

76. Idem, p. 125.

Franconi, enriquecidas pelas experiências de artistas como os Chiarini. As pantomimas cujos temas eram baseados no personagem Arlequim adquiriram os mais diversos complementos nos títulos, que eram apresentados pelos circos e grupos teatrais. Mesmo mantendo estrutura e personagens, as estórias variavam numa multiplicidade de enredos, característica comumente encontrada nas representações tanto das ruas quanto de palcos e picadeiros ⁷⁷. Nos locais onde se apresentavam, como na América Latina, nas montagens destas arlequinadas foram enriquecidas pela presença de artistas e experiências locais.

No dia 18 de junho de 1834 foi registrado no "Livro de Receita e Despesa da Comarca Municipal de São João d'El-Rey" ⁷⁸ a entrada de um requerimento de "José Chiarini pedindo licença para um espetáculo de dança no Theatrinho da Vila e pagou \$ 400 réis" ⁷⁹. É possível que esta companhia, no Brasil, tenha se apresentado em vários outros locais além de São João del Rei, pois vindo de Buenos Aires, eles teriam percorrido um vasto território até chegar em Minas Gerais. Como as estradas eram precárias e o meio de transporte, no período, era por carros de bois e cavalos, é de se supor, também, que ele tenha chegado bem antes de 1834.

77. Teodoro Klein transcreve uma chamada num jornal cubano de 1800, da pantomima *Arlequim Esqueleto*, que é interessante para se ter noção de uma das versões em torno deste tema: "Arlequim, mordomo de Pantaleão, velho tutor de Colombina, intenta roubá-la, auxiliado da mágica de um astrólogo. Pantaleão o surpreende no ato do roubo e o mata, com um tiro de escopeta. Para dissimular esta morte, trata o velho com um cirurgião a fim de que faça uma dissecação do cadáver. Feita esta revive Arlequim, depois de alguns joguetes mágicos sem graça, recobra a vida; casa-se com Colombina e tenha os senhores muitas boas noites". *El actor en el Río de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá... op. cit.*, p. 126.

78. Antônio Guerra – *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei – 1717 a 1967*. C/1968 – s/edit. p. 28

79. No final do século XVIII e início do XIX, no Brasil, havia pequenos teatros que "ficaram logo conhecidos como Casa da Ópera" ou "teatrinhos", apesar da lotação em torno de 350 lugares, construídos na Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica, Recife, São Paulo e Porto Alegre entre 1760 e 1795 Décio de Almeida Prado – *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993 – p. 64. Para J. Galante, o aumento de construção daqueles "teatrinhos" foi reforçado por alvará do governo, em 1771, que aconselhava "o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários". *Apud* Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 64. Regina H. Duarte afirma que o alvará teria atuado no sentido de "incrementar o 'teatro regular em edifícios apropriados' com desestímulo aos tabladados de madeira em praça pública". Regina Horta Duarte - *Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 109. No entanto, Athos Damasceno nos informa que eram, na sua maioria, construções precárias, com problemas de comodidade, ventilação e iluminação. No Rio de Janeiro a primeira Casa da Ópera de Manuel Luiz foi edificada no Terreiro do Paço (atual Praça XV) em 1776, durante o governo do Marquês do Lavradio, segundo Evelyn Furquim Werneck Lima – *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000 – p. 36

Chiarini, assim como outros circos, já utilizava jornais para divulgar seus espetáculos⁸⁰. No dia 19 de junho de 1832, aparece no jornal da cidade, *Astro de Minas*, um anúncio de propaganda sobre o espetáculo que se daria no domingo, dia 22, às sete horas da noite no referido teatro. No requerimento apresentado à Comarca de São João del Rei, José Chiarini pedia licença para um espetáculo de dança. Já no anúncio do jornal mineiro, ele se apresentava como "mestre da arte ginástica, e equilibrista e dançarino de corda, com sua família na mesma profissão", detalhando as atividades que seriam realizadas pelos artistas, dando o nome de cada etapa de "ato"⁸¹.

Vale lembrar que na biografia artística de Giuseppe consta que ele praticava muitas das atividades dos saltimbancos: dança de corda, pantomima, dança acrobática, marionetes, ombros chineses e, além destes, quando no circo, acrobacias equestres. A variedade do que se exibia nos espetáculos, com forte mistura de ginástica, teatralização e dança, unindo picadeiro e palco, permitia que lançasse mão das várias "especialidades", até para o pedido formal de licença.

Com o espetáculo iniciando às sete horas da noite, deduz-se que já havia iluminação dentro do teatro, provavelmente de lamparinas ou candeieiros, alimentados por óleo, com mecha ou camisas incandescentes. O programa apresentado em São João del Rei diferia dos de Buenos Aires e Montevideu, talvez pela capacidade dos teatros construídos, em particular em Buenos Aires, frente aos "theatrinhos", que eram um "mal-ajeitado barracão" feito de madeira. Entretanto, o espetáculo manteve a mesma estrutura, anunciando que o "jovem Chiarini", sobre uma corda tirada, dançaria executando "várias atitudes no meio de sua dança"; a seguir seu pai faria "conhecer as melhores danças, e provas, que se podem executar", dançando "o solo Inglês sobre a dita corda" e saltaria por cima de "16 luzes", além de Madame Chiarini, que dançou a "Escocezza" e no "meio de sua dança" executou várias passagens sobre uma cadeira colocada de diferentes maneiras sobre a corda, a fim de dar o "difícil salto mortal

80. Com a expansão do jornalismo e das atividades publicitárias nas páginas dos periódicos, os anúncios sobre eventos culturais nas cidades, teatro, ópera, concerto e, agora circo, tornavam-se cada vez mais presentes e referência para uma elite culta e, principalmente, alfabetizada.

81. *Apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 28. É possível que o texto tenha sido escrito por um secretário, pelo empresário do "Theatrinho da Villa" que o contratou, ou mesmo pelo próprio editor do jornal. Entretanto, seja como for, como diz Regina H. Duarte, "é difícil pensar que não proviriam da expectativa circense quanto ao que deveria ser um anúncio, da adequação das mensagens principais a serem veiculadas e da ressonância dos apelos emitidos" - Regina Horta Duarte - *O Circo em Cartaz*. Belo Horizonte: Einthoven Científica Ltda., 2001, p. 6.

para trás". Segundo este relato, durante todo o tempo o palhaço entreteria o público com suas jocosidades, encerrando esta parte da corda dançando "uma grande marcha do célebre Rozini", jogando duas bandeiras ao compasso da música para depois passar seu corpo dentro de um arco ⁸².

Os vários movimentos corporais, descritos como realizados por aqueles artistas, compunham uma coreografia singular e faziam parte da formação entre os saltimbancos; o domínio corporal permitia dar um salto mortal como um movimento rítmico da dança. Nos cartazes que continham desenhos, e posteriormente fotos, as artistas que realizavam os números a cavalo – as *écuyères* – ou no arame estavam sempre retratadas vestidas com saias de *tutu* e sapatilhas de ponta.

O programa dos Chiarini em Minas Gerais ainda anunciava que o casal José e Angélique dançaria o "fandango a estilo Espanhol acompanhando-o com castanholas" ⁸³. Chama atenção esta dança, e várias outras, nas apresentações circenses e nas produções do teatro, transformando artistas destes espaços em autores e divulgadores dos produtos culturais do período ⁸⁴.

Dentre os gêneros representados nos teatros argentinos, Teodoro Klein menciona os "bailes de ação ou pantomímicos", geralmente compostos pelos mesmos atores que representavam os dramas e comédias, ou mesmo os que eram cantores de ópera. Desenvolviam uma breve trama do tipo sainete, peça jocosa em um ato, alinhavando "danças nobres e populares", alcançando, segundo o autor, maior êxito que os "balés neoclássicos – de mímica mais plástica que expressiva" ⁸⁵.

Bailes e danças também faziam parte do encerramento da programação dos circos nos países de língua espanhola, os quais eram anunciados como "bailes da terra"

82. *Apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 28.

83. *Ibidem*. O fandango era um nome genérico que englobava muitas danças de difícil precisão, mas que sempre se referem a um bailado popular, realizado em qualquer tipo de festa particular, civil, religiosa ou nas ruas, "podendo ser considerado uma dança espanhola de origem árabe, conhecida em Portugal no século XVIII" conforme Martha Abreu – O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fapesp, 1999, p. 55.

84. Isto pode ser constatado pelas programações do Imperial Theatro de São Pedro D'Alcântara, principalmente nos benefícios, quando se apresentavam pequenas peças – farsas, burletas, dramas ou cenas cômicas ou jocosas –, as "melhores danças em cena" e um baile. *Jornal do Commercio*, 01.10, 03.11, 10.11 e 06.12.1827. / 16.01, 05.12 e 17.12.1829. / 02.01, 30.08, 14.09, 27.11 e 18.12.1830. Neste jornal do dia 16.01.1829, anunciava-se que uma *Companhia Italiana* após a representação da "nova e engraçada comédia em prosa no idioma francês *Adolpho e Clara ou os Esposos Encarcerados*", a noite seria arrematada com "um novo baile cômico ornado de elegantes e engraçados dançados, por todas as primeiras partes do baile intitulado *O pai logrado ou A festa campestre*" - meu grifo.

85. Teodoro Klein – El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá. *op.cit.*, p. 42.

(uma das principais diversões de todos os segmentos sociais)⁸⁶, mas também como bailes pantomímicos, bailes cômicos ou às vezes bailes jocosos⁸⁷. Neles, os elementos da unidade de pista e palco - acrobacias/bailes/dança - que já faziam parte das experiências dos artistas migrantes, matizavam-se com as experiências dos artistas, ritmos e danças locais, inclusive de escravos e libertos.⁸⁸ O palco teatral (e também o picadeiro/palco circense), não poderia ficar alheio ao gosto do público. O baile era formado em parte por sainetes hispânicos e criollos, mas com significativas diferenças: "as exigências do palco obrigavam a uma acentuação de sua espetacularidade para brilhar virtuosismos e novas figuras, como também a destacar a intenção picaresca no galanteio amoroso ou a imitação paródica de certos clichês dançantes para criar comicidade"⁸⁹. Fazia parte também dos programas de bailes, como número especial, o lundu, que Teodoro Klein define como de origem afro-brasileira. Ficou conhecido em Buenos Aires num espetáculo em benefício⁹⁰ de uma casa de crianças abandonadas, em 1821, o qual anunciava que logo após a "comédia nova *O amor e a intriga* de Schiller", seria apresentada uma "graciosa invenção o Hondum Brasileiro, que o compositor nomeia Pela Boca Morre o Peixe"⁹¹.

Os intercâmbios e as trocas entre os ritmos e estilos de músicas e danças, com permanências, incorporações e transformações, estavam presentes nos vários espaços

86. Dentre os vários ritmos tocados e dançados, considerados como da "terra" ou *criollo*, os que mais se destacavam na América Latina espanhola, em particular na Argentina, eram *el gato* e *el estilo*. Segundo a bibliografia, é difícil precisar a origem de ambos, mas parece que *el gato* veio da Espanha para Lima no século XVIII. Passou por várias transformações até tomar as características próprias de expressão musical e coreográfica *criolla*, tornando-se umas das coreografias mais antigas do *Cancionero Criollo*. Devido a sua grande difusão, adotou diferentes nomes: *gato punteado*, *con relaciones*, *cordobés*. etc. Os versos sempre são coplas de sentido picaresco que se intercalam entre uma e outra figura. Na Argentina se denomina *el gato* tanto ao baile popular como à música que o acompanha. Quanto ao *el estilo* apesar de ser essencialmente cantada, é comum que alguns violeiros *criollos* executassem versões puramente instrumentais. Canções tocadas ou cantadas que passavam de violeiro a violeiro, transformando muitas delas em produções populares anônimas. Carlos Gardel cantou muitos *estilos*. Lázaro Flury - Historia de la Música Argentina. Pequeño Larousse Ilustrado.

87. Teodoro Klein – El actor en el Río de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá. *op.cit.*, p. 42.

88. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 19.

89. Teodoro Klein – El actor en el Río de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá...*op. cit.*, pp. 40.

90. O espetáculo de benefício era uma prática muito comum realizada pelos teatros e circos. A maioria das companhias usava deste recurso como uma forma de aumentar a renda da bilheteria. Nos benefícios em favor de um artista, geralmente se alterava a programação, outras companhias, para chamar a atenção do público. Não era apenas em benefício de artistas, mas também eram espetáculos beneficentes, que revertia a renda em favor de entidades religiosas, civis, órfãos, viúvas, etc., que os circos, em particular, realizavam, entre várias razões, como uma forma de estabelecer vínculo com as populações locais. Alguns benefícios, em favor de pessoas, deixavam claros vínculos políticos, como foi o caso de um ofertado por Benjamim de Oliveira a João Cândido em 1913, conforme *O Paiz*, 24.01.1913.

91. *Ibidem*, pp. 40-41 – O autor informa que lundu também era chamado de hondum ou londú.

urbanos. Eram tocados e dançados em festas particulares, festas religiosas e em lugares públicos de onde ficavam conhecidos os dobrados, quadrilhas e fandangos⁹². Tendo em vista o que se mostrou de algumas das produções artísticas do período, os circenses também haviam transformado o circo num espaço de produção e divulgação daqueles ritmos; assim, não é de estranhar que, quando Chiarini vem ao Brasil, com as pantomimas arlequinadas e bailes criollos –, fizesse parte da programação o casal dançando também um "*pas de deux de caractère*" o "fandango a estilo Espanhol acompanhando-o com castanholas", assim como no final do espetáculo se apresentassem as mesmas pantomimas e arlequinadas, como *O boticário enganado*, *O amante fingindo estátua* e o *Doutor burlado*, gênero que os grupos de teatro amadores brasileiros, em particular nas cidades que tinham os "teatrinhos", freqüentemente apresentavam⁹³.

Vários outros circos europeus chegaram no período, mantendo a mesma base de produção e organização do espetáculo, mas também introduzindo, assimilando e incorporando aos poucos os artistas locais. Um em particular que chama a atenção é o circo de Alexandre Lowande, por ter trazido a apresentação eqüestre circense e por mostrar a presença de artistas brasileiros nas companhias estrangeiras ao ter se casado com Guilhermina, considerada no período a "primeira cavaleira brasileira".

- : -

Nenhuma companhia havia ainda se apresentado como circo e eqüestre⁹⁴, nem mesmo os Chiarini, conhecidos cavaleiros⁹⁵. Só em 1842, também na cidade de São

92. "Os dobrados eram uma imitação do toque de tambores, um tipo de marcha militar. (...) as quadrilhas são vistas como uma surpreendente apropriação popular da grande dança de salão européia do século XIX" - Martha Abreu, *op. cit.*, p. 55.

93. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 21.

94. As biografias de alguns dos grupos que chegaram na América Latina mostram que eram exímios cavaleiros ou *écuyères*, ou seja, que participaram dos espetáculos eqüestres circenses na Europa, em particular no Astley e Franconi. Porém, não há indicação daqueles primeiros grupos se apresentarem com cavalos. Na Argentina, como se viu, o primeiro registro de um circo eqüestre foi em 1810. No Brasil, além do nosso "solitário acrobata de nome Manoel Antonio da Silva", que realizou umas "danças sobre cavalo a galope" em uma residência particular, outro "cavaleiro solitário" entrou com um requerimento pedindo licença junto à Câmara Municipal de São João del Rei, em 1838, para "danças de Volantim e toque de caixa", pagando 400 réis. Apresentou-se como Jambar Valy Luro: "hércules, francês [e] primeiro Ginete do Império do Brasil" que havia trabalhado na Espanha, Lisboa, Porto e "no Brasil mesmo na presença de S.M.I.", não sendo mencionado o local onde se exibiu - *Apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 31.

95. Particularmente Giuseppe, que realizava acrobacias eqüestres junto com Angélique Chiarini, que havia se tornado exímia *écuyère*, ambos no circo de Astley, seguindo após a Revolução Francesa para Paris com Franconi. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 30.

João del Rei, encontrou-se a primeira referência a um Circo Equestre, de propriedade do "ator Alexandre Luand". Em um espetáculo em benefício do mesmo, divulgou-se que o beneficiado "para satisfazer ao peditório" de algumas pessoas da cidade, executaria uma "Alemandra em 2 cavalos com sua esposa Guilhermina Barbosa" ⁹⁶.

Lowande, forma correta do nome⁹⁷, teria sido o primeiro proprietário de origem norte-americana que chegou ao Brasil, onde se casou com Guilhermina, segundo o jornal a "primeira de sua nação, que se dá ao perigoso exercício desta arte", a equitação, acrescentando que era "natural de Goiás" e contava com apenas 17 anos incompletos ⁹⁸. O casal teve uma filha, Alice Guilhermina, que teria se casado com Fagundes Varella ⁹⁹. A partir destas informações, pode-se supor que o circo de Lowande já perambulava por terras brasileiras antes de 1842, e que já havia brasileiros nativos trabalhando como artistas em circos e que, mais do que uma sociedade, migrantes e brasileiros já trabalhavam juntos, ligando-se através do casamento.

O jornal *A Ordem* registrou que o circo de Lowande havia sido armado, portanto não se apresentou em praça pública nem no "Theatrinho da Villa", como Chiarini. Provavelmente armou uma tenda ou mesmo um barracão de madeira ou pau-a-pique ¹⁰⁰. O jornal mineiro não acrescentou mais informações. Através do livro de Teodoro Klein, que fala especificamente dos "cirqueiros brasileiros", sabe-se que na década de 1850, vindo do Rio Grande do Sul, chegava em Montevidéu uma companhia eqüestre de "36 pessoas e 20 cavalos", dirigida por "Alejandro Luande", que levantou seu "Teatro Hipódromo" ¹⁰¹. De fato, em fevereiro de 1857, em Porto Alegre foi construído um

96. *Apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 35. Desconheço o que seja Alemandra., mas segundo o Dicionário Houaiss (2001) existe Alemanda: uma dança de origem alemã, aproximadamente século XVI-XVII, em compasso quartenário e andamento moderado, ou composição instrumental rápida e floreada que integra as suítes como primeiro movimento.

97. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 181

98. *Apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 35.

99. No livro de Arruda Dantas – Piolin. São Paulo: Editora Pannartz, 1980, há um capítulo dedicado a este tema com o título "*O caso de Fagundes Varella (Fagundes Varella e o circo)*" – pp. 89-96. O autor cita um outro livro que trata da vida do poeta, o de Vicente de Paulo Vicente de Azevedo – A vida atormentada de Fagundes Varella. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1966.

100. Roberto Ruiz, *op. cit.*, p. 21.

101. Teodoro Klein – El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá...*op. cit.*, p. 203. O nome hipódromo faz referência às estruturas do período dos circos romanos. A estrutura que começa a ser construída a partir do início do século XIX na Europa, se assemelhava ao hipódromo, o qual possuía uma pista oval, mas seria acrescentada a ele uma pista também circular. Nos hipódromos parisienses, do período, conciliou-se ambas as pistas: as circulares eram indispensáveis aos cavaleiros acrobatas, e mais favorável aos cavaleiros saltadores, valorizava o trabalho artístico individual de todos os acrobatas e permitia aos *clowns parleurs* de se comunicarem com o público. A pista oval, ao contrário, destinava-se às

"barracão para cavalinhos" e em maio o circo de Lowande, agora denominado O Grande Circo Olímpico ¹⁰², estreava no local. Aqui se tem a referência a circo de cavalinhos, como era identificado aquele tipo de espetáculo, mas não se faz menção à idéia de teatro-circo, como na Argentina.

Athos Damasceno não descreve como era este "barracão para cavalinhos"; é possível supor que fosse rodeado de madeira com pista circular e um pequeno tablado com uma cobertura de lona. O autor apenas localiza a parte da cidade em que estava situado e que não podia ser pior. "Baixo, alagadiço e fedorento, prestar-se-ia para tudo, menos para um centro de diversões". Apesar disso o toldo foi muito útil, pois o Teatro D. Pedro II estava em péssimas condições, tanto em relação aos grupos que nele se apresentavam quanto ao perigo de desabamento ¹⁰³. Chamado de "corcunda, gaiola, galpão, trapizonga", o teatro era de "construção tão ordinária que, além da falta de conforto, não oferecia a menor segurança aos seus freqüentadores" ¹⁰⁴. A despeito dos maus cheiros do lugar, o espetáculo oferecido pelo Circo Olímpico parece ter sido um sucesso de público, fazendo inclusive que os que se exibiam no "corcunda" entrassem em férias. A programação era: provas de equitação, equilibrismo, acrobacia e malabarismo. Embora o autor não mencione, fazia parte das atividades de Lowande as pantomimas, arlequinadas, como *O Arlequim esqueleto*, e pequenas cenas cômicas. Talvez por isso no espetáculo de benefício a seu favor em Minas Gerais foi apresentado como ator.

A novidade destas expressões artísticas reunidas em um só espetáculo já ia se mostrando como presença marcante no cotidiano das cidades brasileiras. Rapidamente os estalos dos chicotes dos circos de cavalinhos estavam nas ruas dos pequenos lugarejos, nos teatros das cidades e, principalmente, fazia parte da maioria das festas locais. A introdução de todo um mundo gestual, dos desafios dos corpos, da habilidade com os cavalos, da representação cênica, da dança, da música e do riso vão, aos poucos, fazendo-se conhecer pelo público nos lugares nos quais não chegava nenhum outro grupo artístico. Um novo linguajar também foi fazendo parte do vocabulário: equestre, equilíbrio, corda bamba, palhaço, acrobata, salto mortal.

grandes paradas, para os espetáculos de conjunto que valiam sobretudo pelo grandioso da apresentação. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 17.

102. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 36

103. *Ibidem.*

104. *Idem*, p. 35.

Os circos de cavalinhos estariam presentes, a partir da segunda metade do século XIX, na maior parte das cidades brasileiras, tornando-se, em alguns casos, a única diversão da população local.

1.3 – Um espetáculo cada vez mais diversificado

O circo reunia em torno de si uma diversidade de produções artísticas, apresentava-se a diferentes setores sociais urbanos e estava presente nas várias festividades do período, procurando sempre estabelecer um roteiro que coincidissem com as festas. Martha Abreu, ao analisar a festa do divino na cidade do Rio de Janeiro, no período de 1830 a 1900, fornece importantes informações sobre a presença circense no evento. Quando aborda o tema das solicitações de autorizações para se armar barracas no campo da Aclamação (posteriormente campo de Santana), para a festa do Divino nas festas da coroação de D. Pedro II, em 1841, encontra um pedido de João Bernabó que "anunciava exercícios eqüestres, dança de corda tesa, jogos chineses e até uma pantomima jocosa, intitulada 'O amante protegido pelo mágico'" ¹⁰⁵. Em propaganda publicada no *Jornal do Comércio*, o mesmo acrescentava que iria apresentar uma "companhia de teatro, ginástica e eqüestre em um anfiteatro" ¹⁰⁶. Pela descrição, observa-se a mistura de ginástica e teatro, que estava presente nos grupos que migraram para a América Latina. A referência a um anfiteatro (localizado no Campo de São Cristóvão) sugere um espaço que, provavelmente, era constituído por edifícios usados para vários tipos de apresentações artísticas – teatros, concertos, palestras. Construção circular ou oval, ao ar livre ou não, no seu interior dispunha de degraus usados como assento, em torno de um palco, que deveria ter junto a ele uma arena. O que faz lembrar os anfiteatros europeus, também construídos para circos, em particular o *Amphitheater of Arts* de Astley e posteriormente o de Hughes.

Os diversos circos que já realizavam *tournées* pelo Rio de Janeiro, no início da década de 1820, passando principalmente por cidades como Buenos Aires e Montevideú, freqüentemente armavam seus anfiteatros ou barracas, ao lado das habituais barracas de

105. Martha Abreu, *op. cit.*, p. 225.

106. Idem, p. 232.

comidas, bebidas e bailes das festas religiosas e patrióticas daqueles países ¹⁰⁷. Entretanto, como já se viu, os registros daqueles artistas vão de fato começar a aparecer nos anos 1840. Talvez por isso a autora afirme que vários divertimentos estavam invadindo a cidade em vários outros locais e períodos do ano. As apresentações dos circos de cavalinhos estavam presentes não só num espaço identificado como tal, pois vários outros artistas não identificados como circenses trabalhavam em palcos e tablados diversos, utilizando-se do que se poderia conceituar de um linguajar circense.

Entre as várias barracas que se apresentavam nas festas do divino em 1846, o viajante Thomas Ewbank destacou uma que se "denominava 'teatro de bom-gosto', onde se apresentavam também artistas italianos e franceses e muitas outras atrações: 'o famoso cão do norte' (...) mágicas (...), acrobacias, elevação de pesos e estátuas vivas", além das atividades teatrais ¹⁰⁸. A programação desta barraca continha as mesmas atividades que as companhias circenses apresentavam, apesar de não se fazer referência a circo. Acontece que, durante todo o século XIX, os limites entre os espaços e as atividades artísticas não eram tão definidos. Muitas das apresentações nos teatros, que se queria fossem de elite, ou naqueles que apresentavam os gêneros de *music-hall*, os cafés-concertos e os cabarés exibiam espetáculos de variedades que continham números já identificados como circenses propriamente ditos. Vale lembrar que muitos dos artistas europeus que fizeram parte da formação do circo trabalhavam nos diversos teatros das principais cidades da Europa e, mesmo depois que se consolidou o espetáculo circense, o intercâmbio permaneceu. Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público; não havia como negar a contemporaneidade entre espetáculo circense e as outras produções artísticas, em particular as teatrais e musicais, e o quanto o linguajar e a prática circenses estavam presentes nas atividades de outros artistas "não circenses". O próprio Joaquim Duarte Teles, dono da Barraca Das Três Cidras do Amor, quando da festa do divino em 1851, apresentava-se como um fazedor

107. Teodoro Klein – El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá... *op. cit.*, p. 50. Quanto às barracas de baile acompanhado por violão, o autor se refere a um espetáculo, pelo menos diferente, que era o baile que os negros organizavam em seus "candombes" de alguns bairros situados ao redor de Buenos Aires. "As famílias brancas se dirigiam nos dias de festa pela tarde para presenciar as diversões preparadas por seus serviçais em suas respectivas 'nações'. Integradas de acordo com sua origem tribal africana, as Sociedades de Congos, Benguelas, Cambundás, Mozambique, etc., desenvolviam suas danças ao compasso de tambores, marimbas e outros instrumentos de percussão, tal como ocorria em outras partes da América."

108. Martha Abreu, *op. cit.*, p. 72.

de mágicas, "engolindo fogo e espadas e representando comédias". O anúncio publicado no jornal dizia que a companhia do mesmo estava bem ensaiada "nos seus trabalhos ginásticos, música e lindos dramas ornados de cantoria e sobretudo o interessante teatrinho de bonecos, com cenas jocosas e honestas"¹⁰⁹.

Apesar de que a maioria dos artistas e diretores das companhias, naquele período, fosse de estrangeiros, como se viu até aqui, pode-se afirmar que a presença de brasileiros que se incorporaram aos circos já era bem marcante. Aliás, na própria companhia dirigida pelo Sr. Bernabó, em um benefício anunciado no Anfiteatro no Campo de São Cristóvão promovido por F. G. Maigre Restier, constava no programa um artista identificado como "Hércules Brasileiro". Não é demais supor que esta companhia tivesse artistas brasileiros brancos e negros trabalhando em seus espetáculos. Desde o início do século XIX, sabe-se que alguns diretores e artistas de circo compravam ou alugavam negros e mulatos escravos, que faziam parte do quadro dos artistas da companhia. Neste sentido, este espetáculo de benefício, que seria realizado pela companhia com a presença de um brasileiro e tinha intenção de arrecadar fundos para a liberdade de um escravo, pode ser visto como resultado da interação dos circenses estrangeiros, como Martha Abreu sugere, com a cidade, suas diversões, crenças e lutas. Havia, assim, uma influência mútua dos próprios "brasileiros" que, com suas diversas crenças, lutas e cores, já faziam parte da rotina do picadeiro há algum tempo.

O espetáculo promovido pelo mesmo F. G. Maigre Restier no Anfiteatro e desempenhado pela companhia ginástica e eqüestre de Bernabó, tinha como objetivo reverter a renda em benefício da "liberdade de Florentino, homem de cor, escravo do capitão J. M. de Menezes". Com um programa repleto de exercícios eqüestres, forças musculares, "cena do cossaco guerreiro", gladiadores, volteios aéreos pelo palhaço "procedidos de algumas passagens jocosas", o "infeliz" beneficiado, "cuja liberdade" dependia "da proteção do Público", agradecia esperando que fosse o dia "de sua felicidade", não perdendo a ocasião de "louvar a generosidade de tantas pessoas distintas, que por ele se interessaram, compadecidas de sua infeliz sorte."¹¹⁰. Talvez, para o público da época, deparar-se com um espetáculo feito para livrar um escravo da "atrasada" instituição que começava a ser duramente condenada nos principais centros

109. *Idem*, p. 74.

110. *Idem*, pp. 232-233.

da civilização européia" ¹¹¹, sendo realizado por esta mistura de estrangeiros e brasileiros livres e escravos, em um picadeiro circense (porque em outros espaços isto já ocorria com uma certa freqüência) não fosse totalmente novo.

A contemporaneidade do espetáculo circense não se dava apenas com relação à questão artística, mas também com relação aos temas presentes no cotidiano social do país e dos homens e mulheres que o vivenciavam. Os espaços e as linguagens se misturavam, mantendo ao mesmo tempo a herança européia e se modificando. O intercâmbio com o espetáculo teatral e os ritmos permitia que Joaquim Teles, em sua Barraca Das Três Cidras do Amor, realizasse a variedade que os próprios circenses já apresentavam no picadeiro, assim como as salas dos teatros de *music-halls* e de *vaudevilles* que também misturavam a música, a dança, o circo e sainetes cômicos ¹¹².

Apesar dos problemas que esta mistura de artistas e gêneros provocava na época aos intelectuais e letrados, era sucesso total de público. E ela se dava tanto nos palcos pensados para serem usados por artistas de "gabarito" e para públicos "civilizados", quanto nos palcos nos quais as apresentações não eram consideradas tão "honestas", como o caso do café-concerto Alcazar Lírico, que foi inaugurado no final da década de 1850, pelo empresário francês Monsieur Arnaud, em cujos espetáculos o público, na sua grande maioria homens, encontrava desde "números de orquestras, representações de paródias, bailados, operetas e números de cantos, até pequenas representações de ginástica, interpretados por um belo elenco de atrizes francesas", a um preço único de 1\$000 réis, "com direito a fumar e beber cerveja durante as representações" ¹¹³

Não é de estranhar que vários dos artistas identificados por uma parte da bibliografia apenas como atores e autores teatrais acabavam por realizar uma multiplicidade de atuações nos palcos de então, como foi o caso, entre muitos do

111. Idem, p. 232.

112. Os locais de exibição, o espetáculo e os artistas se misturavam, a ponto de um circo de origem francesa, os Hénault, quando de sua estréia no Teatro de San Felipe y Santiago de Montevideu em 1856, advertia ao "ilustrado público da culta capital" que as funções eram "um tanto diferente" das exibidas nos circos que o público estava acostumado. Está claro que se tratava de um recurso de propaganda, tendo em vista que aquela cidade já havia recebido várias outras companhias eqüestres em seus teatros desde o início do século XIX. Entretanto, chama a atenção na advertência, mesmo considerando a utilização de recursos propagandísticos, que as funções eram diferentes pois as tinham acertado "conforme às já executadas 'nos teatros do Brasil, Chile e Buenos Aires'" Teodoro Klein – El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá... *op. cit.*, p. 203. De fato, este circo já havia se apresentado no Brasil nos anos de 1850/51, em Porto Alegre no Teatro D. Pedro II, com o nome de *Companhia Francesa de Variedades*, de propriedade da família "Hénault".

113. Silvia Cristina Martins de Souza – As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002, p. 112.

período, de Francisco Correa Vasques, que teria sido "um destes atores que conheceu intimamente a arte de comunicar-se com o público" ¹¹⁴. Iniciando a carreira junto à companhia de João Caetano, apesar de não haver referência direta sobre sua participação em companhias circenses, a descrição de suas atividades artísticas, assim como de Teles e outros, acaba por confirmar que havia um convívio e intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros. Como analisa Silvia Cristina Martins de Souza, Vasques teria herdado uma dupla tradição dos seus tempos do Teles, "a de representar para um público heterogêneo, e a de estar preparado para atuar em diferentes gêneros", pois fazia "desde peças de Martins Pena até cantorias, mágicas, imitações, números de ginástica, dançados e teatrinho de bonecos" ¹¹⁵. A presença (ou influência?) circense nas suas atividades não pressupunha só saber fazer exercícios acrobáticos, engolir espadas ou comer fogo (o que já não era pouco), mas também a forma de combinar e unir tudo isto em espetáculos capazes de atender a "plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras" ¹¹⁶. Os circenses, no seu nomadismo, ocupavam, então, diversos espaços, desde praças até variados palcos teatrais. Era este o público heterogêneo que freqüentava as festas do divino na cidade do Rio de Janeiro e na maioria das cidades visitadas pelos circos.

Como aumentava o número das companhias circenses (estrangeiras ou não) pelo Brasil, à semelhança da Europa, em todos os locais que o circo se apresentava, causava também polêmicas, estimulando-se debates sobre a mudança de composição do público, além da ausência de pretensões artísticas da população que freqüentava os teatros. Em 1862, com a presença de uma companhia circense no Rio de Janeiro, o circo Grande Oceano ¹¹⁷ - que contou com um número expressivo de público, inclusive com a presença de S.S.M.M.I.I. em pelo menos duas vezes, é possível observar que os espetáculos circenses começavam a aparecer nos jornais e revistas, não apenas nas

114. *Idem*, p. 234.

115. *Idem*, p. 242.

116. *Apud idem*, p. 241.

117. *Apud idem*, p. 246. Os diretores da companhia Spaulding e Rodgers, recém-chegados dos Estados Unidos, tornaram-se conhecidos tanto por transportarem seu circo por via fluvial e depois serem os inauguradores por via férrea em 1856 naquele país, quanto pelo primeiro ter inventado, por volta de 1850, os "*quaderpoles ou mâts de corniche*", que no Brasil se chama de mastaréu, que seriam mastros colocados de forma oblíqua sustentando o tecido da tenda, auxiliando e aliviando o mastro central. Este invento permitiu que os circos ampliassem de um para dois o número de mastros, para logo em seguida chegarem até oito, sendo que estes últimos, podiam conter de dez a quinze mil espectadores. Henry Thétard, *op. cit.*, pp. 171-172.

páginas dedicadas às propagandas, mas nos espaços destinados às críticas. Para o cronista do *Correio Mercantil*, a curiosidade "excitada pelas promessas e anúncios foi plenamente satisfeita", agradando a cerca de duas mil e quinhentas pessoas que se aglomeraram para assistir à estréia ¹¹⁸, o que teria deixado os teatros "em dieta rigorosa" ¹¹⁹, explicitando que a convivência e disputa pelo público entre os diversos tipos de espetáculos, especialmente teatro e circo, estavam se acirrando, acrescentando-se que o circo de fato estava se tornando uma opção a mais de trabalho para vários artistas do período nas diversas regiões do país.

A este debate acrescentou-se - além do fato de que o público estivesse dando preferência aos espetáculos circenses esvaziando as salas teatrais -, um grave problema, que era a "invasão" dos circos nos palcos, tanto pelas companhias propriamente ditas, quanto pelos atores e autores do teatro, que estariam representando e escrevendo aos moldes de tal gênero artístico.

Assim, não é por acaso que Vasques, trabalhando no Teatro Ginásio Dramático, tornou-se mestre em cenas cômicas, que como já se viu também faziam parte da estrutura do espetáculo circense, fartamente representadas com vários nomes, recebendo críticas, algumas favoráveis e outras dizendo que os atores daquele teatro estavam se "esmerando para virar 'saltimbancos parodiadores insuportáveis'". E isto era um problema, pois, aquele teatro, que se pretendia "o reduto da dramaturgia 'séria' da Corte e o lugar de onde poderia surgir um teatro nacional" ¹²⁰, estava sendo "invadido" por gêneros e artistas menores, não só teatrais, como "prestidigitadores, mágicos e imitadores, ainda que nestas ocasiões a imprensa se apressasse em afirmar que tais espetáculos eram superiores aos similares apresentados nos outros teatros, já que seus protagonistas vinham diretamente da Europa" ¹²¹.

Vasques escreveu, três meses depois da estréia daquele circo, uma cena cômica intitulada *Viva o Grande Circo Oceano!* e, quando o circo deixou a cidade, encenou *Adeus Grande Circo Oceano*, no Teatro Ginásio Dramático, lançando mão de um velho conhecido das pantomimas e arlequinadas circenses e de alguns teatros, a figura dramática de Pantaleão, além de recursos cênicos, música, jogo de palavras, linguagem

118. *Apud* Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 246.

119. *Idem*, p. 247.

120. *Idem*, p. 28.

121. *Idem*, p. 245.

burlesca e chistosa, acrobacias, mágicas, que se assemelhavam às apresentações circenses, em particular às representações cênicas que tinham no palhaço sua principal referência. Ao ser acusado de ter escolhido o circo como fonte de inspiração pela sua popularidade, afirmava que esta se dava porque o circo se mostrava como uma novidade e porque havia uma "má qualidade dos espetáculos teatrais que estavam sendo em cartaz na ocasião" ¹²².

Naquele mesmo ano de 1862, João Caetano, aderindo totalmente ao discurso de que o circo como "diversão descomprometida e sem caráter educativo, afastava as pessoas dos teatros" ¹²³, dirigiu uma carta ao Marquês de Olinda, apresentando sugestões para a "'regeneração' de um teatro nacional considerado em franca decadência", indicando que havia necessidade de "resguardar o teatro dramático 'de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados não podendo estas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional'" ¹²⁴, além de solicitar que fossem obrigadas a pagar um imposto caso dessem espetáculo ¹²⁵. Aquele ator finalizava afirmando que aquelas medidas já estavam ocorrendo na França e na Inglaterra, o que o torna conhecedor do debate do final do século XVIII e início do XIX, na Europa, em particular na França, do perigo que representava a "violação" dos palcos teatrais pelos circenses e o formato de seus espetáculos, a rivalidade entre *troupes* de comediantes e grupos de artistas de pista, provocando uma inquietude frente ao que se considerou um "concorrente terrível".

Entretanto, se aquelas medidas na Europa não impediram que os circenses, mesmo sofrendo constantes proibições, continuassem produzindo um espetáculo que continha a fala, música e instrumentos musicais, na América Latina, em particular no Brasil, nenhum tipo de legislação chegou a ser produzida ¹²⁶. O máximo que João Caetano sugeriu era de que os circos não trabalhariam nos dias de "teatro nacional".

122. Idem, p. 247.

123. Regina Horta Duarte - O Circo em Cartaz. *op. cit.*, p. 141.

124. Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 248. Regina Horta Duarte - O Circo em Cartaz, *op. cit.*, p. 141. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha – História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ:EDUERJ;FUNARTE, 1996, pp. 118-123, nas quais consta o documento transcrito.

125. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, *op. cit.*, p. 121.

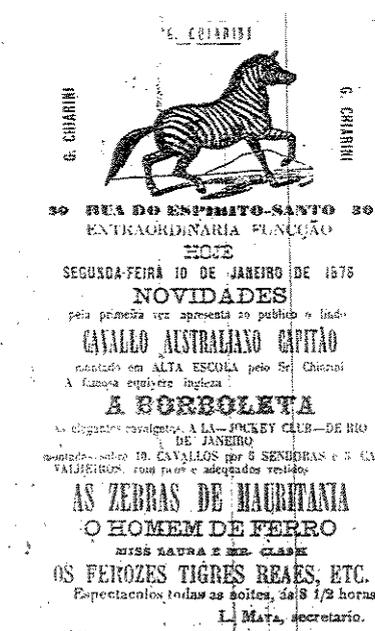
126. No livro de Edwaldo Cafezeiro e Camem Gadelha, há uma transcrição integral do documento encaminhado por João Caetano ao Ministro – *op. cit.*, pp. 123-124.

Os circenses não desconheciam estes debates sobre a preferência do público pelos picadeiros. A partir da década de 1870, com o retorno de Chiarini ao Rio de Janeiro, pode-se observar uma mudança na forma de utilizar a imprensa como veículo de diálogo com aqueles debates, sem perder, no entanto, sua intenção explícita de propaganda. Num formato de cartaz um pouco mais elaborado que a maioria dos circos até então, Chiarini, ou quem o tenha produzido, utilizava recursos que criava no "provável espectador, a sensação da variedade", comprometendo-se com a diversidade¹²⁷, como dizia uma estrofe publicada em um de seus cartazes:

"O núcleo da boa sociedade do Império
 A reunião das mais formosas mortais da capital
 A fonte de notícias para periodistas ou jornalistas
 A surgente de veleidades mundanas
 O depósito da hilaridade
 O armazém de notáveis artistas
 O congresso de variedades." ¹²⁸



5. *Gazeta de Notícias*, 07 de janeiro de 1876



6. *Gazeta de Notícias*, 10 de janeiro de 1876

127. Regina Horta Duarte - *O Circo em Cartaz*, op. cit., p. 14.

128. *Gazeta de Notícias*, 21.02.1876.

Além disso, utilizou recursos textuais de propaganda com bom humor e sabendo aproveitar o cotidiano da cidade e suas mazelas, como a epidemia de febre amarela daquele verão de 1875/76 ¹²⁹. Os jornais teciam críticas severas à municipalidade e ao governo, responsáveis "pelas péssimas condições higiênicas" ¹³⁰, e à "classe" médica, que no dizer do cronista "*coletivamente*, nada, absolutamente nada" tinha feito "para adiantar um passo, um só, ao que há muito se sabia" ¹³¹. Lançando mão do calor destes acontecimentos e do discurso dos higienistas do período com relação aos problemas vividos pela cidade, quando o ambiente urbano, calor e umidade eram tidos como características importantes do ponto de vista das considerações de morbidade ¹³², e afirmando ser "o centro da sociedade mais fascinadora da Corte, seu pólo positivo" ¹³³, o circo Chiarini publicou um cartaz de propaganda no formato de uma bula de remédio, sugerindo ser o medicamento, mesmo que paliativo, para aquele mal :

"O Circo Chiarini é o lugar mais fresco da corte.
O Circo Chiarini é a concentração da mais brilhante sociedade da cidade.
O Circo Chiarini é o antídoto para todas as doenças epidêmicas
Poderoso contra o flagelo atual
O Circo Chiarini é o lugar mais higiênico da época onde há um espetáculo altamente interessante para todas as classes da comunidade.
O Circo Chiarini recomenda-se a todas as crianças da capital para que em união de seus pais e mães venham admirar os lindos meninos e meninas que formam parte desta companhia, que são verdadeiros portentos na arte da educação física.
30 minutos de divertimento no circo Chiarini equivale por 30 meses de boa saúde!
O circo é por excelência o mais barato espetáculo pois esta ao nível de todos os bolsos." ¹³⁴

E, quem sabe, para aqueles que diziam que circo não tinha função educativa, ou antes, tinha um descompromisso com valores morais, respondia de maneira bem

129. Sobre o debate da febre amarela foram retiradas do jornal a *Gazeta de Notícias* dos dias: 21.02, 11.03, 25.03.1876. Neste último há uma estatística que segundo a "junto central de higiene pública", havia falecido na Corte entre 1 e 15.03.1876, "1.066 pessoas, sendo de febre amarela 536. Nacionais falecidos 588, estrangeiros 468 e 10 de nacionalidade ignorada".

130. *Gazeta de Notícias*, Seção: "Assuntos do Dia", 21.02.1876.

131. *Gazeta de Notícias*, Seção: "Assuntos do Dia", 21.02.1876. No dia 29.03.1876, saiu uma nota da Higiene Pública dizendo: "Contra febre amarela sopa de tartaruga."

132. Sidney Chalhoub – *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. O tema é tratado pelo autor em todo o livro, mas, particularmente para este período, ver Capítulo 2.

133. *Gazeta de Notícias*, 05.03.1876.

134. *Gazeta de Notícias*, 13.03.1876.

humorada afirmando que: "O povo quer pão e divertimento. O pão acha-se na padaria. O divertimento no circo Chiarini" ¹³⁵, reforçando que o compromisso do espetáculo circense seria com outro tipo de resultado esperado, ou seja, considerava que o espaço era de um "delicioso pagode, aonde toda a boa sociedade da Metrópole vai para neutralizar o recreativo com os gozos sociais" ¹³⁶. Assim, além de se auto-nomear como "campo da aclamação popular", e "fonte de saúde produzida de uma diversão inocente e variada, com animais raros associados com cenas cômicas", enumera vantagens que as pessoas ganhavam indo ao circo:

1. (...) 25% na aparência pessoal e prolonga a vida;
2. as crianças aprendem mais, observando os surpreendentes trabalhos de todos os artistas, e o incrível grau de perfeição física dos extraordinários meninos e meninas da companhia, como também estudam os famosos animais ali apresentados, de todas as raças;
3. As moças tornam-se mais encantadoras e ganham mais pretendentes;
4. Os homens tornam-se menos belicosos e ganham mais amigos;
5. As velhas perdem as rugas e ganham os dentes;
6. Os magros ganham carne, e os gordos diminuem do corporal." ¹³⁷

Como se procurou mostrar, Chiarini não era mais um circo europeu em solo brasileiro. Os intercâmbios e assimilações tinham constituído um circo que, mesmo mantendo a base de organização conformada na Europa, criou novas situações para o espetáculo, com o diálogo que fez com as experiências locais, incorporando vários artistas brasileiros. Como tal foi lugar de encontro e formação de muitos artistas e famílias circenses que por aqui foram se "fixando".

1.4 - Teatralidade circense no Brasil

Se Chiarini trouxe inovações importantes, outros grupos, pelo mesmo período, produziram um variado espetáculo continuador do que faziam antes de migrarem, porém se destacaram em um aspecto significativo para as mudanças ocorridas no final do século XIX, que se deram no campo da teatralidade circense.

Independente do lugar onde se apresentavam, o que se observa é que com a permanência de alguns circos ou algumas famílias no território brasileiro, mesmo

135. *Gazeta de Noticias*, 01.04.1876

136. *Gazeta de Noticias*, 19.03.1876.

137. *Ibidem*.

continuando com *tournées* para países da América Latina, a produção do espetáculo vai se tornando cada vez mais "ousada", particularmente em suas montagens de representações. No início de 1875, estreava em Porto Alegre o circo da família Casali, de origem italiana, que desde 1870 já estava na América Latina. Devido a várias associações que realizou com companhias argentinas, os historiadores daquele país tendem a descrevê-la como uma família de acrobatas "assimilados às modalidades do circo *criollo*" ¹³⁸, no entanto parte dos Casali também se fixou no Brasil. Em agosto de 1875, este circo estava armado na Corte à Rua do Espírito Santo e no mês seguinte mudava-se para São Cristóvão, sendo que o público tinha a garantia que haveria bonde, da Companhia S. Cristóvão, à hora que terminasse a seção, ainda que chovesse ¹³⁹, lá permanecendo até um mês antes da estréia de Chiarini na cidade.

Em ambas as cidades ¹⁴⁰, além dos ginastas, bailarinos, equilibristas, bailarinas mímicas, malabaristas, o maior chamariz dos espetáculos eram as montagens das "portentosas pantomimas históricas" como *Fra Diávolo ou Os Salteadores da Calábria*, na qual tomavam parte cerca de 60 figurantes ¹⁴¹. Não há menção de quem seria o autor de tal pantomima, possivelmente baseada na opereta *Fra Diávolo*, do compositor francês Daniel François Esprit Auber, com libreto de Eugène Scribe, encenada tanto como peça cantada e falada quanto como pantomima, em vários teatros brasileiros no período ¹⁴². Teodoro Klein informa que as tramas das anunciadas "grandes e espetaculosas ações mímicas" se aproximavam cada vez mais, na década de 1870, dos folhetins melodramáticos e do herói-bandido, tornando-se populares nos circos, "entre outras *Os bandidos de Serra Morena* e *Os brigantes da Calábria*". Este último constava de "dois atos e três quadros, com 'bailes, marchas, jogos de armas, e combates de infantaria e cavalaria, terminando com o terrível salto a cavalo da ponte quebrada." ¹⁴³, como na

138. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 45.

139. *Gazeta de Notícias*, 08.09, 09.09 e 24.11.1875.

140. As informações sobre as apresentações do Circo Casali foram baseadas nas fontes: *Gazeta de Notícias*, de agosto a dezembro/1875. Diário de Campinas, 02 e 21.12.1881 e 04.01.1882. Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 45. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 160. Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 45. Beatriz Seibel - *El teatro "barbaro" del interior*. Testimonios de circo criollo y radioteatro. Teatro Popular Tomo I. Buenos Aires, Ediciones de La Pluma, 1985, p. 108.

141. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 160. O número de participantes variava dependendo da companhia e da capacidade de impressionar nas propagandas, indo de 20 às vezes até perto de 100.

142. Particularmente em Porto Alegre no Teatro São Pedro. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 238. Cabe ressaltar, que em nenhum dos cartazes anunciando esta opereta nos teatros havia a complementação como: "Os Salteadores da Calábria" feita pelos circos.

143. Teodoro Klein - *El actor en el Rio de La Plata II - de Casacuberta a los Podestá...op. cit.*, p. 201.

descrição feita em um dos cartazes do circo Casali no Rio de Janeiro, que dizia que haveria "grandes combates entre a tropa e salteadores, finalizando-se com o grande duelo de espada, entre a Condessa de Forjas e o chefe Fra Diávolo do que resulta a morte deste chefe de bandidos, sendo este último quadro iluminado à luz de bengala."¹⁴⁴. Variações sobre o mesmo tema¹⁴⁵, ou seja, combates entre tropas e quadrilhas de bandidos, vão ser a tônica da maior parte das representações de circo, neste momento.



7. Os Casali, *O Guarany*, 1875

Aproveitando não só temas dos folhetins, mas também tendo um senso de "oportunidade", montavam pantomimas com questões que importavam para a localidade onde estavam; por exemplo, em comemoração ao sete de setembro, os Casali produziram *O Defensor da Bandeira Brasileira no Alto Paraguai ou Os Dois Irmãos Feridos*, executada "pelo diretor e vários artistas da companhia", sendo que o enredo, já conhecido, era "combate dos dois oficiais brasileiros com uma emboscada paraguaia, tendo os ditos oficiais obtido o triunfo."¹⁴⁶. Além da assimilação de temas que faziam parte da localidade, continuavam a incorporar também os artistas locais. Em quase todos os espetáculos, em particular os de benefícios, a música nos intervalos era tocada pelo 1º Batalhão de Infantaria, o que provavelmente esquentava as emoções das lutas de mocinhos e bandidos.

144. *Gazeta de Notícias*, 02.12.1875 – destaque do cartaz.

145. *Gazeta de Notícias*, 15.09.1875, como uma outra denominada *O Terrível Ponto da Meia Noite*.

146. *Gazeta de Notícias*, 07.09.1875.

As experiências anteriores e o modo como os circenses foram estabelecendo suas relações de trabalho, espaços, empresariais e incorporações culturais, foram consolidando a iniciativa de se construir lugares fixos, que permitiam apresentações teatrais e ginásticas. Dentre os que foram construídos naquele período para servir também de circo de cavalinhos, chama atenção a construção do Circo Olímpico da Guarda Velha ¹⁴⁷ 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 ¹⁴⁸, aquele teatro tinha um palco projetado para mover-se, descobrindo um picadeiro ¹⁴⁹. Visto como um "edifício feio, acaçapado, sem beleza arquitetônica" no artigo de Max Fleiuss de 1955 ¹⁵⁰, ao contrário da descrição de um diplomata francês da época que afirmava ser "o melhor equipado e o mais rico" da Corte ¹⁵¹, externamente era um "sobradinho medíocre", entretanto internamente era "o mais vasto dos nossos teatros" ¹⁵². Apresentava duas ordens de camarotes, uma galeria superior, uma varanda em torno à platéia, duas tribunas para a família imperial e seis camarotes no arco do proscênio, além de possuir "uma rampa por onde entravam animais de grande porte, jaulas e carruagens" ¹⁵³. O projeto arquitetônico nos remete aos modelos dos teatros fixos construídos por Hughes e Astley, e aos já em funcionamento, desde as décadas de 1820/30, em Buenos Aires, que, combinando palco

147. Ângelo Lazary – "A cenografia antiga e atual, no teatro brasileiro" in Revista da Casa dos Artistas – vigésimo aniversário. Rio de Janeiro, s/edit. 24.08.1938, sem número de página. Este autor informa que o Circo Olímpico da Guarda Velha era de propriedade de Bartholomeu Corrêa da Silva. Ainda para Angelo, desde o início, aquele espaço possibilitou que vários cenógrafos tivessem oportunidade de exercitarem suas atividades, sendo que seus salões de pintura, segundo este autor, eram procurados e disputados. Não é informado quando foi a estréia deste Circo Olímpico, sendo provável que desde o final da década de 1850 aquele espaço já havia sido construído como lugar fixo de circo mencionado por Gonçalves Dias no Correio Mercantil de 11.10.1859. Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 244. Na revista Anuário da Casa dos Artistas 1941/1942 do Rio de Janeiro, p. 89, numa reportagem sobre "Teatros Desaparecidos...", consta uma foto com legenda "Circo Olímpico da Guarda Velha" com datas e informações sobre suas mudanças e demolição, enquanto Teatro Lírico, em abril/1934, informação esta data também no artigo de Ângelo Lazary. Vale lembrar que o tipo de espetáculo produzido a partir do final do século XVIII, e que teria tido como "modelo" o circo olímpico romano, fez com que "olímpico" passasse de adjetivo para nome de vários circos, sendo que o primeiro que se tem registro foi o de Franconi, que a partir de 1805 passa a se chamar "Cirque Olympique", o que tudo indica ter acontecido com o espaço da Guarda Velha.

148. Max Fleiuss – "Evolução do teatro no Brasil" in Revista Dionysos. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura – Ano VI – fevereiro de 1955, número 5 – pp. 13-50, p. 40.

Luciano Trigo, *op. cit.*, p. 136

149. Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p.245.

150. Max Fleiuss, *op. cit.*, pp. 13-50, p. 40

151. Gustave Aymard – Le Brésil nouveau. Mon dernier voyage. Paris: E. Dentu. Éditeur, 1886, p. 128 apud Evelyn Furquim Werneck Lima, *op. cit.*, p. 79.

152. Max Fleiuss, *op. cit.*, pp. 13-50, p. 40

153. Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 245.

e picadeiro, permitiam apresentação de cavalos, animais ferozes, acrobatas, saltadores e pantomimas.

Em 10 de junho de 1876¹⁵⁴ estreava naquele teatro a Companhia de Fenômenos, dirigida pelo Sr. Schuman, que apresentava engolidores de facas e baionetas, harpista, malabarista, tocador de rabeca que não possuindo os braços a tocava com os pés, trapézio a grande altura do tablado e prestidigitadores. Para terminar os espetáculos, a companhia toda apresentava a pantomima. Estes espetáculos diversificados, que às vezes eram também anunciados pelos empresários culturais da época como teatro de variedades, intercambiavam números e artistas ou uniam-se freqüentemente às companhias circenses propriamente ditas. Em 20 de junho daquele ano, esta companhia organizou um espetáculo com vários artistas que trabalharam no Circo Chiarini¹⁵⁵ quando este se apresentou na Corte até abril daquele ano, contando-se, na platéia, com a presença de "SS.AA. Imperiais"¹⁵⁶.

Entretanto, antes mesmo que se pensasse construir um teatro que, especificamente, pudesse ser adaptado para circo na Corte, Albano Pereira, diretor do Circo Universal ou Circo Zoológico Universal, iniciava em 1875 a construção de um "pavilhão" na cidade de Porto Alegre, inaugurado no mesmo ano¹⁵⁷. Nascido em 1839 em Portugal, casado com Juanita Pereira, de origem espanhola, realizaram várias *tournées* pela Europa e Estados Unidos, antes de chegarem à América do Sul, provavelmente, contratados pelo Circo Irmãos Carlo, em Nova York. Em 1871, quando da estada de Chiarini em Porto Alegre, tanto a família Pereira quanto os irmãos Carlo, faziam parte do elenco do espetáculo, sendo que todos já haviam trabalhado, anteriormente, nos vários teatros *Politeamas* de chapas ou de madeiras, construídos em

154. *Gazeta de Notícias* 10.06.1876. Desde o dia 08.06.1876, quando começou a anunciar sua estréia para dia 10, e durante todo o período que esta companhia se apresentou naquele teatro, em torno de quatro meses, apareceu quase que diariamente propaganda da mesma, no setor de anúncios da *Gazeta de Notícias*. Os preços eram: "camarotes de 1ª ordem – 15\$000, camarotes de 2ª ordem 12\$000, varandas 3\$000, cadeiras numeradas 3\$000, cadeiras de 2ª classe 2\$000, galerias 1\$000".

155. Dentre os números que eram contratados pelo Chiarini e que faziam parte da Companhia de Fenômenos estava: "*Deslocações executadas pelo Homem Borracha*", o engolidor de espadas, Sr. Leopoldo e Sra. Geraldini no *doublé-trapézio*. *Gazeta de Notícias*, 22.06.1876.

156. *Gazeta de Notícias*, 22.06.1876 e Sílvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 245.

157. As informações sobre Albano Pereira foram extraídas de: Raúl H. Castagnino, *op. cit.* Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá...op. cit.* Athos Damasceno. *op. cit.* Beatriz Seibel - *História del Circo... op. cit.* Paulo Noronha – *O Circo*. São Paulo: Academia de Letras de São Paulo, Cena: Brasil – Volume I, 1948. Roberto Ruiz, *op. cit.* Julio Amaral de Oliveira - "Visões da história do circo no Brasil" in *Última-Hora-Revista*. São Paulo, reportagens publicadas de 01.06 a 16.06.1964, sendo que sobre a família Albano Pereira refere-se no dia 12.06.1964, p. 4.

algumas províncias argentinas, inclusive chegando a ter uma sociedade, naquele país, com o então equitador brasileiro Martinho Lowande (descendente de Alexandre Lowande).



8. Albano Pereira em 1869

A partir desta rápida biografia, é possível afirmar que Albano Pereira e sua família eram conhecedores das apresentações circenses que se faziam em teatros, toldos e politeamas, o que teria facilitado a construção, em quatro meses, do pavilhão descrito por Athos Damasceno, segundo suas fontes, como um circo que

"media 32 metros de circunferência, além de dois salões de entrada, com 8 metros de comprimento por 5 de largura, cada um. Lateralmente ao frontispício erguiam-se lances suplementares de 4 X 5, destinados à instalação de salas de bebidas e café. Para a representação de pantomimas, dispunha o circo de um palco colocado do lado oposto à entrada, medindo dez metros por sete. Contiguamente, havia uma cavaleriça com capacidade para 30 animais, dispondo de entrada para o circo e medindo 30 metros de diâmetro. O madeiramento era sustentado por 36 colunas de madeira, sendo 12 internas, de 10 metros cada uma, e sobre as quais assentava a cúpula. A cumeeira perpendicular, de 4 metros de altura, sustinha-se por 24 arestas de força, com 11 metros cada uma e apoiadas todas nas 12 colunas internas. Havia duas ordens de vidraças, para a devida ventilação, e a cobertura era de telha francesa – 24 mil aproximadamente. No alto da cumeeira, via-se uma gaiúta semi-circular com vidros de cor para o farol. As paredes externas eram de tábuas – 400 dúzias exatamente – colocadas em sentido verticais e medindo 5 ½ metros de altura. Contava o circo com três ordens de cadeiras, uma de camarotes com 32 divisões e cinco assentos por unidade e, em plano suspenso, com as arquibancadas em 7 ordens, comportando mais de mil pessoas. Interna e externamente, o Pavilhão era pintado ao gosto chinês e a

obra – propriedade exclusiva de Albano – custara mais de oito contos de réis!"¹⁵⁸

No dia 13 de agosto de 1875, data da inauguração do circo, a imprensa noticiou o evento, informando que na América do Sul não existia outro "Circo-teatro do gosto e proporções deste que embeleza a praça. Na América do Norte também, que nos conste, não existe igual."¹⁵⁹ Pelo que já se viu até aqui, sabe-se que em ambas as Américas já havia construções deste tipo; entretanto há duas coisas a considerar: primeiro, das experiências relatadas pela bibliografia latino-americana consultada para este trabalho, este teria sido o primeiro empreendimento de iniciativa particular, sem recursos governamentais ou comunitários; segundo, e o mais importante no momento, é que pela primeira vez se fazia referência àquele tipo de espaço e espetáculo como circo-teatro, como já havia sido mencionado na Argentina com o nome teatro-circo. Além da programação ginástica e de animais com cavalos amestrados e cachorros sábios, a companhia anunciava as pantomimas¹⁶⁰, que aumentavam em quantidade e, dependendo do tempo que o circo ficasse na cidade, era possível não repeti-las.

Para uma parte dos memorialistas circenses¹⁶¹, Albano Pereira é considerado o primeiro a colocar o palco junto ao picadeiro no Brasil. Isto poderia ser verdadeiro, na medida em que ele parece ter sido um dos primeiros a construir um Pavilhão com aquelas características. Entretanto, se considerarmos os vários espaços que os circos se apresentavam, inclusive os palcos dos teatros, assim como as experiências artísticas já existentes durante o século XIX, não há como e nem se pretende definir origens. Albano Pereira fazia, sim, parte de um processo daquela produção, aproveitando-se dos saberes e práticas histórica e culturalmente disponíveis.

Albano Pereira, depois de algumas *tournées*, retornou a Porto Alegre e, associando-se a algumas pessoas, ousou ainda mais e inaugurou em 14 de dezembro de

158. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 161. Para se ter idéia do valor despendido, os valores cobrados pelos ingressos nos circos ou quando estes se apresentavam nos teatros, na década de 1870, eram: camarotes variavam de 15 a 12\$000, cadeiras 5\$000 e geral ou arquibancadas 1\$000.

159. *Ibidem*.

160. Idem, p. 162. Dentre elas: *O Baile de Máscaras, O Contrabandista, O Sargento Marques Bombo, O Macaco Africano, Morto e Vivo, O Marques e o Amor no Gabinete e O Recrutamento Sem Proveito*

161. Paulo Noronha, *op. cit.*, p. 47. Julio Amaral de Oliveira, *op. cit.*, sendo que sobre a família Albano Pereira refere-se ao dia 12.06.1964, p. 4.

1879 um novo teatro – o *Teatro de Variedades*, destinado a companhias líricas, dramáticas, de cavalinhos e, na falta delas, até a pistas de patinação e salas de baile ¹⁶².

O Pavilhão tornou-se o espaço onde os vários circos e companhias teatrais se apresentariam naquela cidade, como o de Chiarini em 1878 ¹⁶³, que pôde usufruir as acomodações para seu zoológico. Outra companhia foi o Circo Inglês, que desde o final de 1876 já se apresentava no estado de São Paulo, e que chegou junto com a Real Companhia Inglesa, cuja programação principal eram as pantomimas. Além de uma orquestra, incorporava ao seu elenco pelos menos oitenta crianças da cidade para encenar a pantomima *A Gata Borracheira* ou *Cendrillon*, que fazia parte do rol de temas mitológicos e dos contos de fadas, presentes nos programas circenses e teatrais europeus. Quando este circo se apresentou em 1877, na cidade de Pindamonhangaba, um cronista do jornal local fez uma descrição da montagem daquela pantomima. Nela, os quadros e papéis não obedeciam a nenhuma periodização histórica, misturando épocas e personagens, "colocando lado a lado o imperador do Brasil, John Bull da Inglaterra, D. Luís, rei de Portugal, Napoleão I, Garibaldi, Cavour, Vitor Emanuel, rei da Itália, Guilherme da Prússia e por último... nada menos que o maestro Carlos Gomes" ¹⁶⁴. O cronista escreveu ironicamente que, apesar do sucesso, mesmo elevando-se o preço a 2\$000, "o entusiasmo às vezes" não dava lugar para "certos reparos", e a platéia batia "palmas estrepitosas" ao entrar em cena "aquele 'D. Pedro II', na verdade mais inocente que o outro, aos últimos sons da 'Marselhesa'", não havendo por parte do público nenhuma reação contra "aquele hino revolucionário tocado perante reis e imperadores 'crianças'" ¹⁶⁵.

A reelaboração do texto expressava, como vimos, a maneira pela qual os circenses incorporavam elementos das situações locais, gerando novas versões para o espetáculo. *A Cendrillon* foi, também, a principal atração da *Companhia de Fenômenos* que se apresentou no Teatro Imperial D. Pedro II, no Rio de Janeiro, anunciando que

162. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 163. O *Teatro de Variedades* permaneceu com este nome até ago/1890 quando mudou para *Teatro América*, sendo que Albano Pereira se mantinha como um dos proprietários.

163. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 172. Como registro, neste momento, junto ao Chiarini estavam trabalhando a família Ozon, Serino e os já mencionados Ceballos e Casali. Uma parte destas famílias permaneceram no Brasil, atuando em circos e posteriormente irão fazer parte de teatros, da implantação do rádio, TV e escolas de circo.

164. *Diário do Norte* (Pindamonhangaba-SP), 26.08.1877 in Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 113.

165. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 113.

seria executada por cem crianças de ambos os sexos. O destaque da propaganda era para os cenários novos, confiados ao "pincel do distinto cenógrafo G. Micheri", os vestuários e a música, que seria toda da "sublime ópera 'Cenerentola' do imortal Rossini", "instrumentada e ensaiada pelo professor Cerroni, diretor da orquestra". O espetáculo terminava com uma zarzuela em um ato, dirigida por um Sr. Galvão¹⁶⁶. Na programação desta companhia constava também trapézio a grande altura, engolidor de espada, saltador, barristas, homem borracha, homem sem braços, etc.; mesclando o que era oferecido em termos de espetáculos culturais no período e que permaneceriam durante pelo menos três décadas do século XX: habilidades físicas, representação teatral, música que ia desde Rossini até as zarzuelas.

Os circenses não deixavam de incorporar o que de mais recente havia em experimentos tecnológicos, como por exemplo, o Circo Casali, armado em São Paulo nos anos 1877/78, ao apresentar uma "jocosa paródia cômica, burlesca intitulada *Uma viagem à lua, por um balão*", informava que o balão seria cheio dentro do circo, e o aeronauta, o "destemido ginasta fenômeno Limido Giuseppe", estaria em um trapézio acoplado ao balão e, durante a ascensão, haveria um desastre no ar e ele desceria por pára-quedas, tudo isto com a presença da banda de músicos do Corpo de Permanentes que tocava nos espetáculos¹⁶⁷.

A atuação dos homens e mulheres, artistas das mais diferentes origens e experiências, com representações teatrais, gestuais e musicais, ao trabalharem no espaço que combinava picadeiro e palco, consolidava o intercâmbio de saberes e técnicas que esboçava um novo tipo de atuação. A interação das técnicas espetaculares entre o teatro e o circo – a crescente busca pelo domínio e a utilização da mímica pelo ator da época¹⁶⁸; a pista circular que aproximava a ação do espectador; o palco unido ao círculo por rampas laterais, que se levantavam como uma plataforma e todo o maquinário necessário para isto; o pano de boca, que permanecia fechado durante as apresentações das provas circenses e, quando iniciava a pantomima com um quadro no picadeiro, descobria uma cenografia, que "respondia cânones ilusionistas do momento: fortalezas, bosques, lagos,

166. *Gazeta de Notícias*, 18.05.1876. Gioacchino Rossini, compositor italiano que dentre suas várias óperas produziu *Cenerentola* a partir mesmo de *Cendrillon* em 1814. Encyclopédie Microsoft Encarta 99 De Luxe 1993-1998 Microsoft Corporation.

167. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 42 – o autor retirou estas informações do *Correio Paulistano*, meses dez/1877, jan, jul, nov e dez/1878.

168. Teodoro Klein – *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá...op. cit.*, p. 131.

marinas, etc., pintados sobre a tela e iluminados por lamparinas" ¹⁶⁹; os mesmos artistas saltando no solo ou em cavalos e representando as pantomimas intercalando arena e palco -, esboçava também a formação de um novo campo de trabalho e um novo tipo de profissional. Na maioria dos cartazes pesquisados e em algumas crônicas destaca-se a informação de que todos os artistas da companhia tomavam parte nas encenações das pantomimas ¹⁷⁰.

Denominações como Circo Olímpico – Companhia Brasileira Equestre e Ginástica, dirigida por Cândido Ferraz de Oliveira ¹⁷¹, começavam a aparecer não só identificando a nacionalidade de alguns dos artistas do elenco, mas a própria companhia e seu diretor. Algumas delas já eram vistas como sendo formadas somente por artistas brasileiros, como o Circo Paulistano, que, apesar de ter um espetáculo muito modesto em termos de números ginásticos, conseguia enriquecê-lo por conta das pantomimas e sainetes, que apresentavam diálogos e cantos em português ¹⁷².

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX, como se observa na própria forma de se apresentarem como "Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Coreográfica, Mímica, Bailarina, Musical e ...Bufa" ¹⁷³, resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em

169. *Ibidem*.

170. Retomando, como exemplo, a encenação do *O terror do Século XIX*, Cypriano La Galla ou *Um episódio de brigantes na Calaria*, pelo Circo Universal dos Casali em sociedade com a família Borel, vemos: o Sr. Hypolito Borel apresentado como "compositor de pantomimas e ginasta" representando o "bandido" Cypriano La Galla, o Sr. Ozon "pulador e ginástico" no papel do "mocinho-herói" Arthur, o "equestre e pulador" Sr. Antonio Borel no papel do "Bobo (ordenança de Arthur)" e, Mlle. Marietta Borel "artista equestre, ascensionista, bailarina, ginasta e mímica" no papel de personagem feminino principal de Luiz a filha do General governador.

171. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 145.

172. Idem, p. 188. Entre elas: *O Negro Logrado*, *A Rosca*, *O Novo Modo de Pagar as Dívidas* e *Os Aventureiros de Paris*

173. Idem, p. 233 – Esta foi a maneira como se apresentaram no *Teatro Variedades* de Porto Alegre, Albano Pereira e Cândido Ferraz, que se associaram na década de 1880.

particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi-se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro.

Para a bibliografia este tipo de produção circense somente ocorreria a partir da década de 1910, porém o leitor já deve ter percebido, que na prática todas aquelas atividades já faziam parte das experiências circenses. Através da trajetória artística de alguns artistas que fizeram parte do processo de formação do circo no Brasil, durante o século XIX e que perpassaram o XX, é possível entrar em contato com o debate das produções culturais e conformação da teatralidade circense. Neste sentido, será acompanhada a vida artística de Benjamim de Oliveira, por entender que sua trajetória iniciada em 1882 permite conhecer como os homens e mulheres circenses vivenciaram as permanências e mudanças.

Capítulo 2 – Benjamim de Oliveira: a constituição de um circense

Uma pequena caravana de artistas se locomovia em cima de carros-de-boi e carroças, pelas estradas montanhosas e esburacadas da região ao sul de Curral del Rey (atual Belo Horizonte), em direção à Cidade do Pará, antiga Vila do Patafúfo, nas Minas Gerais. Era o ano de 1882 e o grupo fazia parte de uma modesta companhia circense cujo diretor era o artista Sotero Villela. Após percurso pelas difíceis estradas daquela região, usadas na maior parte do tempo apenas por tropeiros, ao som do ranger lamentoso das rodas, chegou o circo na cidade alterando o ritmo e o cotidiano de seus habitantes ¹.

Exemplos como este são encontrados em vários jornais mineiros e de outras cidades brasileiras do século XIX ², assim como em relatos de memorialistas e romancistas, circenses ou não ³. Independente da condição modesta da companhia, aqueles circos tornavam-se, para a maioria daquelas cidades, as únicas atrações que

1. As referências deste relato sobre Pará de Minas, o ano de 1882 e o circo de Sotero Villela, foram extraídas de entrevistas dadas por Benjamim de Oliveira a diversos jornais e revistas: *A Noite Ilustrada*, 28.06.1939 – reportagem: "Tradição e atualidade", pp. 4-5. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, reportagem: "A vida de um Palhaço", pp. 40-41 e 48. *Diário da Noite*, 21.02.1940. Clóvis de Gusmão – "As grandes reportagens exclusivas – O Rei dos Palhaços" in *Dom Casmurro*, 12 e 19.10.1940. *Revista Biográfica Honra ao Mérito* – nº 1 - pg. 17, editada pela Standard Oil Company of Brazil - atualmente Esso Brasileira de Petróleo do Rio de Janeiro, 1942. *Revista da Semana* – reportagem: "E o palhaço o que é?", 07.10.1944, pp. 12-15 e 42. Programa da Rádio Nacional "Honra ao Mérito", apresentado em 07.08.1942 - gravado em disco. Clóvis de Gusmão - "Grandeza e miséria da vida de Palhaço". in *Comoedia - Revista Mensal de Teatro, Música, Cinema e Rádio*. Rio de Janeiro. Direção e responsabilidade, Bricio de Abreu. Ano II, nº 5, março de 1947, pp. 79/84. Revista - *Anuário da Casa dos Artistas*, 1949 – artigo: "O Teatro no Circo – Benjamim de Oliveira e o elenco do 'Spinelli' em 1910", s/nº de página. *A Noite*, 08.06.1954 – "Morreu Benjamim de Oliveira. O maior palhaço brasileiro". Sérgio Porto – "Benjamim de Oliveira – o palhaço" in *Revista Manchete*, seção "Um Episódio por Semana", 19.06.1954. *Diário de Belo Horizonte*, 08.04.1958. Bricio de Abreu – "O maior artista negro do Brasil – Benjamim de Oliveira" in *Esses Populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, Editor, 1963, pp. 77-88. Leão de Jesus – "Negro Benjamim – Cristo Negro" in *O Dia*, 2 e 3.04.1972. Jota Efege – "Houve um momo colored que não participou do carnaval carioca" in *O Jornal*, 17.03.1968; este mesmo artigo foi publicado no livro deste autor denominado: *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, pp. 118-120.

2. Regina Horta Duarte - *Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

3. Mencionei algumas referências, que não se restringem apenas ao estado de Minas Gerais: Mello Moraes Filho - *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979. Afonso Schmidt – *Saltimbancos*. São Paulo: Edição Saraiva, 1950 (Coleção Saraiva 21). Gilda de Abreu – *Alma de Palhaço*. São Paulo: Editora Cupolo Ltda., 3ª edição, 1959. Antolin Garcia - *O Circo (a pitoresca turne do circo Garcia através à África e países asiáticos)*. São Paulo: Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976. Dirce Tangará Militello – *Picadeiro*. São Paulo. Edições Guarida Produções Artísticas, 1978. Waldemar Seyssel - *Arrelia e o Circo - Memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Edições Melhoramento, 1977. Tito Neto - *Minha vida no circo*. São Paulo: Ed. Autores Novos, 1986, entre outros.

chegavam até elas, mexendo com as fantasias e expectativas das pessoas de todas as condições sociais, idades, cores e credos. Dentre as que vivenciaram os espetáculos circenses, como público e depois como artista, que tiveram a oportunidade de relatar esta experiência, destaca-se Benjamim de Oliveira. A partir deste momento e ao longo de todo este trabalho, de mãos dadas com ele procurar-se-á reconstituir as trilhas percorridas em sua trajetória, para mostrar os vários sujeitos que ao mesmo tempo mantiveram uma certa forma de produzir o espetáculo e o renovaram e inovaram.

2.1 - O moleque Beijo no circo

É interessante, neste momento, conhecer um pouco o circo ao qual Benjamin se refere, sua estrutura física, seus artistas, seu espetáculo e a relação com a cidade. Interessa também, saber quem ele era e como se deu a fuga e a entrada daquele menino apelidado de Beijo⁴, no mundo do circo.

A chegada daqueles grupos nas localidades já era a sua própria propaganda. No caso da Cidade de Pará, que não contava ainda com a circulação de um jornal local, entravam anunciando os espetáculos e se dirigiam a um lugar previamente escolhido pelo secretário da companhia Sotero e autorizado pelas autoridades⁵, ou seja, o Largo do

4. Em 07.08.1942, em um programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro com o nome de "Honra ao Mérito", que contava a vida de artistas, políticos, etc., foi dramatizada a história de vida de Benjamim de Oliveira, e nele aparece o apelido de Beijo. Programa gravado em disco, conforme selo: McCann*Erickson – 78 RPM de 21.12.1949 pela Standard Oil Co. of Brasil – em 6 discos. Clóvis de Gusmão, 19.10.1940, *op. cit.*, escreve este apelido como Bejo. Optou-se, entretanto, pela forma falada na gravação.

5. Durante o século XIX e antes da Proclamação da República, os municípios, através das Câmaras Municipais, é que legislavam sobre a realização de festas, diversões e jogos, incluindo aí autorização para funcionamento de espetáculos teatrais e circenses. Conforme Martha Abreu, em 1828, havia sido aprovado o "'Regimento das Câmaras Municipais do Império', onde ficavam estabelecidas as funções administrativas desses órgãos. Dentre as funções, destacava-se a de responsabilizar pela criação das novas posturas das cidades (...) As posturas, verdadeiras leis municipais (...) visavam a manutenção da ordem pública e atendiam a uma ação de sentido preventiva. Geralmente eram codificadas, mas periodicamente confirmadas, ou renovadas em editais, por estarem muito vinculadas aos costumes. O não cumprimento de uma postura caracterizava em contravenção. 'um quase delito". Martha Abreu – O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fapesp, 1999, p. 195. Regina Horta Duarte, *op. cit.*, em particular Capítulo I, é importante referência sobre as leis regulamentadoras dos espetáculos e de obras sobre o teatro escritas no século XIX, relatórios dos presidentes da Província e da legislação mineira do período.

Apesar de haver algumas normas protocolares codificadas, iguais para a maioria dos municípios, os circenses, no seu nomadismo, enfrentavam as variações regionais quanto à forma como as autoridades locais "interpretavam" o que seria considerado como "ordem pública" associada a "medidas preventivas". Era comum, entretanto, as autoridades civis locais, não dificultarem a entrada daquelas companhias, o que não acontecia com as autoridades religiosas locais. Mesmo possuindo a licença das câmaras, quando o

Chico Torquato ⁶, a algumas quadras da Matriz da Paróquia Nossa Senhora da Piedade do Pará.

Nos carros e carroças puxadas por animais de carga, na sua maioria bois, mas também burros e cavalos, era transportado todo o material necessário para a produção do espetáculo, instrumentos de trabalho – aparelhos e vestuário – e utensílios domésticos, além dos artistas ⁷. A funcionalidade de seus instrumentos, a essencialidade e praticidade de seus conhecimentos de locomoção, moradia e trabalho já faziam parte do conjunto de saberes que aqueles nômades vivenciavam na Europa. O modo como aliaram o conhecimento que já tinham com as realidades locais resultou no desenvolvimento de uma série de adaptações tecnológicas na construção de estruturas físicas do circo, seus instrumentos de trabalho, bem como na forma de transporte do conjunto de seus equipamentos.

Como eram os grupos circenses, semelhantes ao Circo Sotero, que percorriam as estradas (ou até as construíam)? O que eles transportavam dentro de seus carros-de-boi e carroças? Que adaptações foram realizando? As alternativas e soluções encontradas eram orientadas pelas referências culturais presentes no conjunto dos saberes trazidos e nas condições materiais, sociais e culturais da região por onde passavam, mas, principalmente, por onde foram se "fixando".

Para além das ruas, feiras e palcos teatrais variados, alguns circenses que tinham condições financeiras de adquirir tecidos e ferragens, construíam, eles próprios, seus circos de toldo ⁸, que já era revestido de uma cera que o impermeabilizava (protegendo mais do sereno do que propriamente da chuva) ⁹. Mesmo para os que já possuíam este

padre não autorizava, o circo não estreava. Com relação a esta discussão ver: Ver Erminia Silva – O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996 – em particular Capítulo 3.

6. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p. 40. Esta localidade hoje tem o nome de Praça Francisco Torquato de Almeida.

7. "Aí viajava de carro de boi, de carreta, aquelas carretas do Paraná, no Rio Grande, Santa Catarina, Mato Grosso, eram carretas puxadas por 4 animais; burros ou cavalos, com 04 rodas, bonitas mesmo, ela media quase 03 metro, e ali ia toda a bagagem do circo". Entrevista realizada em 03.05.1985, por esta pesquisadora com Noemia da Silva, para a dissertação de mestrado: O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996. Ver também, entre outras referências de jornais e revistas que serão mencionados neste trabalho: Clóvis Gusmão, *op. cit.*, pp. 79/84. Regina Horta Duarte, *op. cit.*, p. 34.

8. Erminia Silva, *op. cit.*, em particular capítulo 2, no qual há uma descrição detalhada do processo de produção da lona do circo, desde a preparação do tecido, o cosimento do mesmo, além das relações sociais e de trabalho envolvidos no processo. Assim como no livro de Waldemar Seyssel, *op. cit.*, p. 78.

9. No jornal *O Coaracy* de 23.05.1876, pode-se observar esta estrutura através de uma caricatura feita por Emile Langlois do Circo Chiarini. *Apud* Carlos Eugênio Marcondes de Moura – Notas para a história das

tipo de circo, a locomoção e o transporte do material de uma cidade para outra eram feitos por carros de boi ou carroças. Entretanto, muitas cidades e vilas brasileiras, no século XIX, não possuíam palcos, assim como a maior parte das companhias circenses não tinha condições de possuir, construir ou transportar tais circos.

Uma das formas de construção do espaço de apresentação era um tipo de estrutura chamada circo de pau-a-pique¹⁰, caso do Circo Sotero¹¹ e da maioria dos circos durante a segunda metade do século XIX e início do XX. Ao chegarem nos terrenos escolhidos, em meio ao burburinho das crianças que os acompanhavam e da curiosidade dos habitantes adultos, todos os artistas da companhia davam início à construção. Através dos relatos de circenses e memorialistas, é possível fazer uma reconstituição daquele processo. No centro do terreno cravava-se uma estaca, na qual se amarrava um fio de barbante com uma medida de 13 m, demarcando o espaço onde seria o picadeiro ou arena. Isto feito, com uma medida maior do barbante, ia-se construindo um círculo, no qual eram fincadas madeiras, dispostas lado a lado, que eram cortadas no mato, doadas ou compradas de fazendeiros da região. Estas madeiras eram amarradas ou pregadas, e delas saía uma estrutura para sustentar lances de bancadas suportadas por cruzetas, que formariam o que normalmente se denomina geral ou arquibancadas¹². No centro da arena instalava-se o mastro de eucalipto, jacarandá ou ipê, em cujo topo era

artes do espetáculo na Província de São Paulo - A Temporada Artística em Pindamonhangaba em 1877-1878. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas (Coleção ensaio; nº 90), 1978, p. 105.

10. Sobre circo de pau-a-pique ver: Erminia Silva, *op. cit.*, pp. 90-101. Waldemar Seyssel, *op. cit.* Dirce(Tangará) Militello, *op. cit.*, p. 28. Julio Amaral Oliveira – "Visões da história do circo no Brasil" in *Última-Hora-Revista*. São Paulo, reportagens publicadas de 01.06 a 16.06.1964. Para a maioria destes autores, este tipo de construção de circo permaneceu como opção para muitos circenses, principalmente nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, até as décadas de 1940/50. A partir deste período ela foi rareando, mas nunca desapareceu totalmente

11. Na foi localizada referência biográfica a respeito de Sotero Villela. Encontrou-se de novo este circo, sendo mencionado no livro de Antônio Guerra, que havia se apresentado em 27.05.1897 o: "Circo Guanabara – direção do artista Sotero Villela, do qual faziam parte o menino Pepe, D. Catita e o grande contorcionista João Rio-grandense". *op. cit.*, p. 84.

12. "Ia no mato cortava aqueles varões de madeira, tirava as folhas enfincava[sic] no chão, trazia os lenços de bancada, com madeira mesmo, na própria madeira com os pregos mesmo, fazia grades, já era grade naquele tempo, era tudo de madeira, então aqueles pau que eles botavam de pé, com aqueles pregos grandes, aqui eles botavam um pau, batia outro prego, outro pau batia outro prego, ia batendo prego, até três varões daqueles era um lance, então ali fazia um acento para por tábuas em cima, ia fazendo três bancadas, quatro bancadas. Mas, naquele tempo com a dificuldade de se fazer tudo ... então não fazia mais de três ou quatro filas de bancadas. Quando a praça era muito boa, que eles tinha esperança e fé que a cidade ia ser um estouro, um festa – porque quando chegava um circo na cidade em tempo de festa era outra festa –, então eles faziam 5 bancadas ou 6 de cada lado, e o reservado é assim: batia uma estaca, outra estaca (quatro) punha uma tabua em cima e aí forrava de pano vermelho, branco, azul, era algodãozinho cru, era um luxo naquele tempo no circo". Entrevista realizada em 03.05.1985, por esta pesquisadora com Alzira Silva - Erminia Silva, *op. cit.*

colocado um travessão formando meio T, chamado escandalosa ou caranguejeira, na ponta da qual prendiam-se roldanas, das quais desciam as cordas para os números aéreos.

Quando a companhia deixava a cidade, a madeira ou era vendida, ou a estrutura permanecia no local, não sendo raro que outros circos a utilizassem ¹³. O que se observa, neste processo, é que construções em madeira já faziam parte do conjunto de saberes daqueles artistas, transmitidos oralmente ¹⁴. Com o conhecimento que tinham tanto da edificação dos circos fixos como dos circos volantes, tendo em vista as dificuldades para se encontrar matéria prima apropriada ou mesmo quem soubesse processá-la para confeccionar os equipamentos, todos os instrumentos eram fabricados pelos próprios circenses, realizando-se adequações. Assim, estruturaram um circo de madeira – que além de pau-a-pique era também chamado de "rancho de taipa" –, que dava conta de suas apresentações e de sua chegada a qualquer local, independente de distâncias. Esta flexibilidade na organização do trabalho exigia tudo o que o processo qualificador circense era capaz de realizar.

No relato de Benjamin de Oliveira, o circo de Sotero Villela era um "rancho de taipa", possuía um mastro central e não tinha cobertura completa, sendo coberto somente o círculo de madeiras por uma forração de algodão ¹⁵. Durante o período de construção, que levava pelo menos de três a quatro dias, um cartaz de propaganda era afixado no terreno, anunciando que haveria espetáculos às quintas-feiras, sábados e domingos, se

13. "Trabalhávamos em rancho de taipa, cobertos com panos velhos. Cada vez que mudávamos de cidade vendíamos a parte de madeira e levamos apenas o pano em lombos de burros" - Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.* Ver também: Erminia Silva, *op. cit.*, p. 100 - "Mas, o circo de pau-a-pique de antigamente, eles não viajavam com o circo, eles faziam o circo ali. Era madeira mesmo, cortava e fazia o circo. Depois eles só carregavam o pano de roda, trabalhava mais de dia e noite boa. Quando ia embora, deixava aquilo lá" – entrevistado: Antenor Alves Ferreira.

14. Vale lembrar as construções em madeira feitas por Astley e Hughes, inclusive a que o primeiro havia deixado em Paris no século XVIII, no *Boulevard du Temple*, que foi recuperada por Antônio Franconi. Como também as que já se construía em Buenos Aires, inclusive por Chiarini, além, é claro, do circo de Albano Pereira em Porto Alegre, denominados de hipódromos e pavilhões. É interessante, também, observar a forte presença do modelo das praças de touros neste tipo de construção do pau a pique. Sobre praça de touros e circo ver Raúl H. Castagnino – El Circo Criollo – Datos y documentos para su historia 1757-1924. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, Volume 18 – 2ª. Edición, 1969, p. 17.

15. Em entrevista dada à *Revista da Semana* – reportagem: "E o palhaço o que é?", 07.10.1944, p. 13, Benjamin ao descrever o Circo Sotero, diz "Afinal, chegou ao lugarejo um circo. (...) O enorme toldo estava armado. (...)". Nas outras fontes que contêm sua biografia, ele descreve minuciosamente como era o circo, e em todas fala do pau-a-pique, sem cobertura. Como em outro circo que trabalha logo em seguida ao Sotero, assim como os outros circos do período que aparecem nas fontes, há também esta mesma descrição, optei por considerar o "enorme toldo".

fizesse bom tempo. Na tarde do dia da estréia, e em todos os outros dias, movimentava-se mais ainda o cotidiano da cidade, enlouquecendo a garotada, quando saía o "palhaço com a cara sarapintada, cavalgando um bucéfalo abundante de ossos e falta de carnes". Formava-se um verdadeiro cortejo, tendo o palhaço à frente "ladeado por dois molecotes", os quais empunhavam tabuletas "com dizeres bombásticos", anunciando que a função teria o "homem que engolia fogo e comia espadas, o cavalo que adivinhava". Os seguidores do "el-rei palhaço" eram "obrigados a responder, em coro" os chistes da chula de palhaço, e os que gritassem mais alto recebiam uma marca com tinta no braço de um dos casacas de ferro ¹⁶, para que entrassem sem pagar ¹⁷.

Algumas horas antes de iniciar o espetáculo, uma fila de "criados e mucamas" era formada na frente do circo, carregando "cadeiras de madeira tosca" e moringas com águas, que iam colocando nos lugares que lhes eram determinados, ou seja, no espaço vazio que ficava entre o picadeiro e as arquibancadas ¹⁸. Mesmo em alguns circos de toldos, que eram transportados e montados em cada local, não havia cadeira, garantindo-se apenas as gerais e o lugar reservado para as pessoas que desejassem uma melhor acomodação ¹⁹. Ao cair da noite, iluminava-se o circo com "candeias de flores-de-

16. Casaca de ferro é dos nomes dados àqueles trabalhadores que realizam a montagem e desmontagem dos circos. Vários outros foram e são usados pelo linguajar circense como: peludo, peão, diaristas, amarra cachorro. Este último, era quem ficava, quase que exclusivamente, cuidando ou vigiando as cercas. Muitos deles entraram ou fugiram com os circos realizando estas tarefas e, com o tempo, tornaram-se artistas.

17. "A Vida de um Palhaço", *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, p.40. É interessante a longa permanência do "palhaço cartaz", sendo relatado por vários memorialistas. Dentre eles: Luiz Edmundo – O Rio de Janeiro do meu Tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938 – Volume II - p. 504; Cândido Portinari - Carta Paloninho. Paris: set/1958.

18. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p.40.

19. O fabrico e transportes de cadeiras, encareciam e dificultavam a locomoção dos circenses. Esta prática do público levar seu próprio assento permaneceu, principalmente nos pequenos circos, até a primeira metade do século XX. Pode-se observar em dois relatos de circenses um deles Antenor Alves Ferreira, que nasceu em 1915 na cidade de Brodósqui e, José Wilson Moura, nascido em 1949 no circo de seu tio que somente viajava nas regiões Norte e Nordeste, nos quais descrevem terem vivenciado esta experiência. Ambos relatam que, principalmente, quando na programação tinha "grandes peças" ou "dramas", o público levava as cadeiras de casa. Quando se realizava a propaganda de rua do circo de José Wilson era avisado que levassem suas cadeiras se quisessem ficar bem acomodado, ou como no relato de Ferreira, que se assemelha ao feito por Benjamim: "então fazia aquela fila na bilheteria, cada um com a sua [cadeira] na cabeça. Comprava entrada, entrava, punha a cadeira e sentava. Termina o espetáculo punha a cadeira na cabeça, mulher e criança, tudo, e iam embora com as cadeiras". Erminia Silva, *op.cit.* Entretanto, isto não se dava apenas nos circos, em alguns "teatrinhos" inaugurados na primeira metade do século XIX, isto também ocorria. Como foi o caso do Teatro São Carlos da cidade de Campinas, inaugurado em 1850. Modesto na sua concepção arquitetônica e instalações internas, com pouca infraestrutura, os espectadores eram obrigados a levar suas próprias cadeiras se desejassem um mínimo de conforto durante o espetáculo. Os camarotes mesmo alugados para os mais abastados, também não possuíam cadeiras. Até a década de 1870 o teatro ainda não possuía mobiliário, apenas alguns bancos de madeira. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo – Bandas de música e cotidiano urbano. Campinas:

flandres, alimentadas a querosene, com pavios de algodão". Caso se apagassem por uma rajada de vento, os "casacas de ferro eram obrigados a acendê-los", novamente, em meio a um "berreiro ensurdecido do pessoal que bradava: "luz, olha a luz"²⁰.

Um pouco antes do circo se iluminar e do público começar a entrar, já estavam a postos os vendedores e quituteiros, com seus tabuleiros repletos de doces, sucos, bolos e broas. Entre estes estava o moleque Beijo, de doze anos de idade. Como tinha poucas possibilidades de "entrar como espectador" e como não podia, também, fazer parte dos que acompanhavam o "palhaço-cartaz", vendia as broas feitas por sua mãe na porta do circo e para os artistas, o que lhe permitia ter uma maior aproximação dos mesmos²¹.

Quem era, afinal, aquele moleque?

Benjamim de Oliveira, nasceu em 11 de junho de 1870 na fazenda dos Guardas, que pertencia à Cidade do Pará. Era o quarto filho de Malaquias e Leandra, sendo que a mãe, por ter sido uma "escrava de estimação", segundo seu relato, teve todos os seus filhos alforriados ao nascer. Pelo que consta nos Livros de Batizados da Cúria Diocesana de Divinópolis²² - nos quais foram registrados os nascimentos e batizados dos nove filhos do casal, de 1864 a 1890 -, até a anotação de Benjamim, os pais eram denominados "crioulos escravos" ou simplesmente escravos de Roberto Evangelista de Queirós e Maria Madalena de Jesus.

Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, agosto/1997, pp. 73-74. Carlos Eugênio Marcondes de Moura informa que em 1873 o teatro continha 2 ordens de camarotes e na platéia admitia 250 pessoas e, somente no final do século XIX é que foram colocadas cadeiras, em 1900 continha: 21 camarotes, 224 cadeiras de 1ª classe, 250 de segunda, 172 varandas e 200 galerias. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*

20. *A Noite Ilustrada*, *op. cit.*, p. 40.

21. *Revista da Semana* – reportagem: "E o palhaço o que é?", 07.10.1944, p. 14. *A Noite Ilustrada*, *op. cit.*, p. 40.

22. Divinópolis, antigo Espírito Santo do Itapecerica, foi uma das seis freguesias, cuja sede era Patafufo, Município de Pará, quando este se desmembrou de Pitangui. As referências das duas primeiras irmãs de Benjamim constam no Livro nº 29 de Batizados da Cúria Diocesana de Divinópolis, que contem os registros de batizado dos nascidos de 1859 a 1867, que eram: Ana, nascida em 10.04.1864 e Bertolina em 15.03.1863 filhas de Malaquias e Leandra, "crioulos escravos de Roberto Evangelista de Queiroz". O terceiro filho Gualter de 15.05.1868 e Benjamim constam no Livro nº 05 de Batizados da Cúria Diocesana de Divinópolis, que contem os registros de batizados dos nascidos de 1867 a 1871. Os outros cinco filhos constam do Livro nº 46 de Batizados da Cúria Diocesana de Divinópolis: Maria nascida em 01.12.1880, com os dizeres de que era filhas daqueles "sendo a mãe forra e o pai escravo de Cornélio Evangelista de Queirós" (filho de Roberto Evangelista); Eduarda de { } .10.1882; Balbina de 01.03.1886, - filha legítima dos libertos Malaquias Chaves e sua mulher Leandra do { } de Jesus" e, Raimundo de 20.11.1890 – "filho legítimo de Malaquias Chaves e sua mulher Leandra, escravos que foram de Roberto Evangelista de Queirós". No registro de Benjamim consta que ele foi batizado no dia 29.06.1870, sendo os padrinhos Domingos e Tomasia, assinado pelo Vigário Paulino Alves da Fé. Toda esta documentação me foi gentilmente fornecida por Guaraci de Castro Nogueira, que realiza pesquisa genealógica sobre famílias pitanguenses em Itaúna (MG).

A principal atividade econômica da Fazenda dos Guardas e da região era a pecuária; entretanto o "sinhô" era também vendedor de escravos, que andava "pelo interior com levas de negros, cem, duzentos, tangidos como gado" ²³. Malaquias era um "negro hercúleo, enorme" que, além de "amansar burro bravo", gozava de um "certo prestígio", sendo "uma espécie de capataz", freqüentemente incumbido de capturar os negros fugidos ²⁴. Era um homem terrível, relata Benjamim, que lhe "dava surras tremendas quase que diariamente" ²⁵. Beijo, aos doze anos, teria exercido "todas as profissões possíveis" para quem era filho de escravos e morador na fazenda, afirmando que seu primeiro emprego foi o de "madrinha de tropa", depois carreiro, candeeiro, que "ia à frente do carro de boi com lampião para alumiar o caminho", guarda-freio e ainda ajudou o pai a "amansar burro bravo" ²⁶. Além de tudo isto, narra que também estudava na escola do Mestre João Pereira Coelho, e nas "horas vagas" é que vendia bolo nas portas dos circos, que de tempos em tempos passavam pelo Arraial ²⁷.

O fascínio que o circo exercia nas pessoas, nos seus desejos de se tornarem artistas, de pertencerem a um grupo que percorria o mundo, além das possíveis imagens de que a vida nômade seria oposta ao trabalho fixo e às pressões de uma vida cotidiana familiar, fazia com que muitas delas, de várias idades, fugissem com as companhias circenses ²⁸. Pelo menos o modo como Benjamim e outros relatam suas fugas nos permite depreender esta idéia. A combinação destas emoções com o desejo de fuga, da conflitante figura do pai, de sua ocupação e do modo como era tratado, encorajavam Benjamin a enfrentar as conseqüências de possíveis punições para um negro fugido, filho de um caçador de escravos.

Benjamin expressa isso através de seus relatos quando diz que as recordações daquele tempo eram "muito ruins", não por causa do "sinhô, que afinal não era mau para seus escravos", e nem pela "sinhá que era uma santa", mas pelo pai "caçador de negros fugidos". O tema da fuga, então, estava permanentemente sendo colocado, tanto no

23. *Revista da Semana*, *op. cit.*, p. 13.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*. Clóvis de Gusmão, *op. cit. A Noite Ilustrada*, *op. cit.*

27. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*

28. Sobre o tema de fugas com circos, ver: Erminia Silva, *op. cit.*, pp. 44-45. Julio Amaral de Oliveira, *op. cit.* onde constam vários relatos de artistas que fugiram com circo. Regina Horta Duarte, *op. cit.*, pp. 83-87. Regina Horta Duarte – A Imagem Rebelde: a trajetória libertária de Avelino Fócolo. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, pp. 25-26.

sentido de vivenciar as experiências de escravos que fugiam e eram caçados pelo pai, quanto à possibilidade de sua própria fuga, como se pode observar em um diálogo que Benjamim simula entre o sinhô e o pai:

“- Malaquias peão – dizia o meu senhor – traga-me este negro de qualquer modo

- De qualquer modo, meu senhor?

E sublinhava com um ar terrível este 'qualquer'. Meu pai se embrenhava pelo mato e quase sempre trazia o negro ... morto.

Aquela vida não podia continuar. Era preciso fazer alguma coisa”²⁹.

Por isso, fugir com o circo possibilitava ir em direção das fantasias de uma nova vida, mas antes de tudo recusar a que vivia e os temores gerados por ela. Não era só uma aventura romantizada que buscava, era a chance de sobreviver de uma nova maneira. Assim, aproveitando a ausência do pai, que tinha ido a um outro sítio "amansar uns burros novos", coincidindo também com o dia que o circo estava partindo, saiu de casa com o tabuleiro e fugiu com a companhia. Em todas as outras entrevistas, daí para frente, em que conta a sua história de vida, Benjamim raramente voltou a falar explicitamente de seu pai, de sua condição de filho de escravos ou da escravidão propriamente dita. Na entrevista dada em 1940, ele explicita isto, dirigindo-se a Clóvis de Gusmão dizendo: "Mas essa questão do emprego do meu pai será preferível que V. não conte. Basta que diga o lugar onde eu nasci"³⁰. Em nenhuma fonte pesquisada há menção, por exemplo, de que seu pai tenha saído à sua procura³¹. Assim como poucas

29. *Revista da Semana*, *op. cit.*, p. 13. É interessante observar que várias experiências semelhantes aconteceram, mesmo para quem não era escravo, mas trabalhador branco pobre, como o caso de Avelino Fóscolo. Regina H. Duarte ao relatar o momento da vida daquele personagem que vai embora de sua cidade Sabará (MG) com um circo, diz: "A passagem do grupo de Keller pelas proximidades da mina de Morro Velho, em meados da década de [1870] setenta, deve ter agitado a vida dos que ali habitavam e trabalhavam. Para Avelino, então, foi decisiva. // Fascinado pelas apresentações, cansado do dia-a-dia na mina, sem perspectivas de melhoria, o menino aproxima-se dos artistas. É aceito pelos membros da companhia, parte com eles, convive com pessoas de várias nacionalidades e acaba aprendendo outras línguas." - Regina Horta Duarte – *A Imagem Rebelde* ..., *op. cit.*, p. 25.

30. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*

31. Há uma referência apenas em um programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, de 07.08.1942 com o nome de "Honra ao Mérito", que contava a vida de artistas, políticos, etc., no qual foi dramatizada a história de vida de Benjamim de Oliveira, e nele é relatado que oito meses após a fuga, Malaquias estava na cidade Itatiaia onde também estreava o Circo Sotero. Foi ao circo e lá viu que Benjamim se apresentava no trapézio, quando então teria gritado da arquibancada: "Beijo, seu moleque safado", ao mesmo tempo em que invadia o picadeiro. Depois de uma confusão que se formou, Benjamim conseguiu fugir novamente, mas não se explicita no relato como e para onde. Programa gravado em disco, conforme selo: McCann*Erickson – 78 RPM de 21.12.1949 pela Standard Oil Co. of Brasil – em 6 discos

vezes mencionou, como se verá, as dificuldades que teve na sua trajetória pelo fato de ser negro.

Registrando-se, futuramente, com o sobrenome Oliveira em substituição a Chaves, o de seus pais ³², os relatos de Benjamim possuem todas as riquezas e problemas de fontes registradas oralmente, destinadas a serem publicadas em veículos dos meios de comunicação de massa: jornais, revistas e depois o rádio. Há silêncios e até informações nas quais explicita uma ocultação consciente, como na fala sobre o pai. A partir do dia da fuga, todos os seus relatos voltam-se para a descrição do seu processo de formação como artista, que cotejados com as informações de outras fontes permitem percorrer a trajetória do moleque Beijo tornando-se artista no circo como escola.

- : -

O temor que relacionava grupos nômades a roubos de crianças esteve presente no imaginário dos habitantes das cidades durante o século XIX. Muitos relatos descrevem crianças que foram roubadas por ciganos ou por circenses, grupos frequentemente confundidos pela população e autoridades. Há que se reconhecer que os temores não eram infundados. Houve, inclusive, vários casos de denúncias contra grupos de ciganos que roubavam, além de objetos de valor e dinheiro, também "crianças e adultos" se isto lhes "aprazia" ³³.

Com relação ao circo, em particular, em nenhum dos relatos de circenses – entrevistados ou os que deixaram registros escritos sobre sua vida –, há menção de que

32. Conforme Programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, de 07.08.1942 com o nome de "Honra ao Mérito", gravado em disco, selo: McCann*Erickson – 78 RPM de 21.12.1949 pela Standard Oil Co. of Brasil – em 6 discos. Esta informação é confirmada por Jaçanan Cardoso Gonçalves – neta de Benjamim de Oliveira, nascida em 09.05.1929, no Rio de Janeiro e moradora ainda hoje naquela cidade – em entrevista dada a esta pesquisadora.

33. José B. d'Oliveira Cunha – Os Ciganos do Brasil (subsídios históricos, ethnographicos e lingüísticos). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1936, pp. 40. Dentre os vários casos que o autor discute sobre as "quadrilhas ciganas" que agiam no Brasil, há uma publicação no jornal O Dia de 25.06.1892, relatando a prisão de uma "quadrilha" e seus roubos, inclusive crianças. Ver também: Maria de Lourdes B. Sant'Ana – Os ciganos: aspectos da organização social de um grupo cigano em Campinas. São Paulo: FFLCH/USP, 1983 (Antropologia, 4), particularmente pp. 138-150, nas quais a autora fala dos estereótipos "cigano ladrão", "cigano que rouba crianças", etc. Renato Rosso – "Apontamentos para uma pastoral dos nômades" e "Ciganos: uma cultura milenar" in *Revista de Cultura Vozes*. Ano 79 – Volume LXXIX – abril/1985, nº 3, pp. 5-8 e 9-42, respectivamente. Regina Horta Duarte – Noites circenses... *op. cit.*, tem um longo debate sobre os nômades ciganos no século XIX.

tenham sido "roubados", mas sim que fugiram com ele ³⁴. Entretanto, era do conhecimento das pessoas os notórios casos dos que fugiam e se tornavam artistas, o que aumentava o fascínio de seguir com as companhias e era suficiente para que fuga e roubo de crianças significassem a mesma coisa, fazendo aumentar a vigilância tanto dos pais quanto das autoridades. A partir da década de 1880, a vigilância transformou-se em legislação dos municípios, que passaram a se preocupar com a movimentação de crianças, penalizando os atos de "procurar perverter a mocidade, ainda incauta por sua minoridade" e "seduzir os pupilos dos outros para tê-los consigo". Assim, os donos de circos que "levassem consigo crianças ou adolescentes estavam, sem dúvida, incluídos como infratores." ³⁵.

O que se observa em quase todos os registros de artistas que fugiram com circos, é a imediata entrada no processo de formação e aprendizagem do cotidiano circense, independente da origem ³⁶. Em uma das entrevistas, Benjamim relata o começo de sua vida profissional no circo dizendo que para "fazer jus a um prato de comida" ele lavava cavalos e fazia as vezes de copeiro na casa do empresário Sotero ³⁷.

Apesar de não mencionar como era a organização daquela companhia, na sua maioria, os circos eram constituídos por grupos familiares – proprietários e artistas -, o que faz supor que o de Sotero também o era. Para a integração como membro de qualquer circo, o aprendizado era uma das condições de permanência, pois todas as suas atividades – desde armar ou desarmar o circo, cuidar da cerca, pintar, cuidar da manutenção, confeccionar a lona de cobertura e de roda, tratar e cuidar dos animais, ser ferreiro, pintor, ferramenteiro, até ser artista – tinham como objetivo produzir o circo como espetáculo e reproduzi-lo como organização. Este estilo de vida, que pressupunha praticidade e funcionalidade, não permitia que alguém vivesse no circo como "apêndice" ou "agregado".

34. Mesmo nos casos contados de moças que foram raptadas por homens de circo, suas histórias de vida permitem observar que de fato eram seduzidas por eles e acabavam por fugir com os circos na esperança de se casar com aqueles artistas. O que, em muitos casos, acontecia. Ver: Erminia Silva, *op. cit.*, em particular Capítulo 3.

35. Regina Horta Duarte – Noites circenses... *op. cit.*, p. 85. A autora cita Leis Mineiras. Resolução 3413, 10.07.1887, art. 123 e 124.

36. Além dos já mencionados anteriormente, ver: Ver Erminia Silva, *op. cit.*, e os diversos relatos dos entrevistados ao longo da dissertação. Waldemar Seyssel, *op. cit.* Tito Neto, *op. cit.*. No romance histórico de Gary Jennings – O Circo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987, a história das "aventuras de um circo viajando pela Europa do século XIX", trata de um homem que se incorpora ao circo e torna-se empresário e artista.

A princípio, parece que a entrada de Benjamin no circo era mera extensão de sua vida na Fazenda dos Guardas. Entretanto, logo a seguir ele acrescenta que pelas manhãs fazia exercícios de "bambu" – técnica de acrobacia aérea, na qual um bambu é colocado nos ombros de um portô ou aparador enquanto artistas acrobatas realizam exercícios aproveitando a flexibilidade do material para tomar impulso, também conhecido como percha³⁸ – além de iniciar os primeiros exercícios para saltar³⁹, ambos orientados pelo artista da companhia, Severino de Oliveira, de quem se supõe que, a partir de então, adotou o mesmo sobrenome. Ele tinha, então, acesso à aprendizagem de saberes e técnicas que lhe permitia tornar-se um artista circense.

É provável que, pelo fato de Benjamim ser negro e viver no período da escravidão, houvesse formas diferenciadas no trato. Entretanto, ao iniciar os primeiros passos acrobáticos para a realização de um número, o bambu, ministrado por um artista do circo, ele já passava a fazer parte de uma tradição oral – entendida não apenas como oralidade, mas como o conjunto das memórias gestuais, sonoras, de relações sociais e culturais – passada para crianças, jovens ou adultos, nascidos ou não dentro do circo, da qual faziam parte, também, os afazeres domésticos e o cuidado dos animais.

É interessante lembrar, dentre os vários registros de circenses sobre o cotidiano no circo⁴⁰, o de Ferdinando Seyssel, pertencente a uma família de origem francesa, que chega ao Brasil na década de 1870⁴¹. Através do livro escrito por seu filho, Waldemar

37. *A Noite Ilustrada*, *op. cit.*, p. 41.

38. O termo portô é um abasileiramento circense para a palavra *porteur*, com o mesmo significado usado pelos franceses. Às vezes, é também utilizado o termo "forte" para designar a pessoa que fica no solo sustentando o aparelho e a demonstração do outro artista, e portô ou aparador para a mesma função nos números aéreos.

39. A base dos ensinamentos, para todos, era aprender a saltar: "a mãe da arte de todos os números feitos em circo é o salto". Para o circense, aquele que não tivesse aprendido a saltar estaria restrito a realizar números que não exigissem habilidades acrobáticas. É através dele que se adquire o equilíbrio, o 'tempo certo do corpo', aprende-se a cair. Estes são os aspectos fundamentais para qualquer número de circo, até mesmo para os palhaços e atores dos dramas circenses. Erminia Silva, *op. cit.*, p. 81.

40. Ver: Erminia Silva, *op. cit.*, em particular Capítulo 2 – pp. 90-101. Antolin Garcia, *op. cit.* Dirce Tangará Militello – Picadeiro..., *op. cit.* Dirce Tangará Militello – Terceiro Sinal. São Paulo: Mercury Produções Artísticas Ltda., 1984. Waldemar Seyssel, *op. cit.* Tito Neto, *op. cit.* Gary Jennings – O Circo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987. Vic Militello – Os Sonhos como Herança – Síndrome da Paixão. Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, 1997.

41. Os primeiros registros encontrados da família de origem francesa, os Seyssel, datam de 27.12.1877 no *Correio Paulistano* e em 1878 no *Dário do Norte* (Pindamonhangaba), trabalhando no Circo Casali *apud* Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 144-147. No *Diário de Campinas* de 21.12.1881, eram anunciados como os clowns musicais, eqüestres e acrobáticos, do circo que estava sob direção de Borel e Casali. Conforme Raúl H. Castagnino – Centurias del Circo Criollo. Buenos Aires: Editorial Perrot Colección Nuevo Mundo, 1959 – p. 49, em 1886, junto com o *clown* inglês Frank Brown, trabalhavam no Circo Irmãos Carlo, que estava em Buenos Aires, realizando uma tournée pela América Latina,

Seyssel – o palhaço Arrelia – tem-se a descrição das atividades de Ferdinando, que nasceu circense na Europa e que se fixou no Brasil, no mesmo período em que Benjamim entrava para o circo.

“(..). Levantávamos às quatro da manhã (...) Chegávamos ao circo às seis horas e fazíamos uma limpeza rápida nos cavalos que iriam ser ensaiados. (...) Terminados esses treinos, reconduzíamos os cavalos à cocheira, onde tornávamos a limpá-los. (...) Nossa manhã era assim, dura e trabalhosa. (...) Além de tudo isso, ainda tínhamos o dever de arrumar a casa e, às vezes, até de limpar a cozinha... e sem nenhuma queixa! Aquele que reclamasse, coitado, ia dormir com o traseiro bem quente... mas o castigo só era administrado depois do espetáculo, a fim de não estragar o entusiasmo artístico do rapazinho ou da mocinha. (...)”⁴²

O que se pode observar pela descrição acima é que, em contato com o cotidiano circense, as "fantasias" encontram-se com uma realidade que pressupunha trabalho, disciplina, responsabilidades, hierarquias, conflitos e dificuldades. Benjamim relata uma rotina não muito diferente da que as crianças que já viviam ou tinham nascido no circo experimentavam. Tanto que, além das tarefas e do aprendizado dos primeiros saltos e acrobacias, ele tornou-se também o "palhaço-cartaz" do circo: montado a cavalo saía com a cara enfarinhada anunciando o espetáculo e cantando chulas⁴³.

Após um período de aprendizagem, chegou "finalmente o grande dia" da estréia de Benjamim: foi em Morro Mateus Leme, uma localidade próxima à Cidade do Pará, o que sugere, por um lado, que o tempo desde a fuga até então não deve ter sido muito longo, e indica, por outro lado, a possibilidade de algumas pessoas de sua cidade terem informação de onde ele estava. Entretanto, como não menciona nada a respeito, interessa neste momento que, independente do lugar e do tempo, ele foi preparado desde o início da fuga e logo incorporado como artista. Anunciado seu número como percha, apresentou-se "modestamente vestido" em um calção de cetim vermelho, "muito ordinário e uma blusa branca de algodãozinho"⁴⁴, que se não fez grande sucesso,

apresentando também entradas cômicas como *clowns*. Na década de 1920, o Circo Seyssel e Benjamim de Oliveira, com seu Circo Teatro Benjamim, uniram-se para uma temporada em Belo Horizonte – conforme Waldemar Seyssel, *op. cit.*, p. 38.

42. Waldemar Seyssel, *op. cit.*, pp. 130-131.

43. *A Noite Ilustrada*, *op. cit.* p 41.

44. *Ibidem*.

também não desagradou. A partir da estréia, aprendeu e executou vários outros números de acrobacia, corda indiana, trapézio, além de se manter como "palhaço-cartaz" ⁴⁵.

Depois de quase três anos trabalhando no Circo Sotero, percorrendo o sertão mineiro, fugiu pela segunda vez na vida. Duas razões distintas são relatadas por ele para esta fuga: a primeira porque o dono o espancava muito, e a segunda era uma "suspeita infundada" de Sotero, de que sua mulher o estivesse traindo com Benjamim ⁴⁶. Ambas as versões eram plausíveis, sendo que a do espancamento é a mais utilizada quando a história de sua vida é mencionada ⁴⁷.

De fato, casos de maus tratos e espancamentos de crianças circenses aconteciam e eram noticiados nos jornais ⁴⁸. Os circenses chegam a ser considerados "bárbaros" ⁴⁹, que chicoteavam seus aprendizes, submetidos a dolorosos exercícios. E mesmo estes exercícios eram vistos como excessivos por um saber científico que começava a se afirmar ⁵⁰. Mas o que se pretende relativizar aqui é a idéia comumente aceita de que, pelo fato de ser filho de escravos justificava os maus tratos. Retomando o relato de

45. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*

46. A razão do espancamento está em Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.* A "suposta traição" está em *Revista da Semana*, *op. cit.*, p. 14. Sotero havia conhecido esta mulher em uma cidade e ambos se apaixonaram. O diretor encarregou Benjamim de "roubá-la", pois o circo estava deixando o local: "Combinou-se o plano. E aquela noite, eu, um menino, trazia na garupa de seu cavalo, a toda disparada, a amante de Sotero". Ela teria "se deixado roubar" e os dois passaram a viver como marido e mulher. Benjamim e ela tornaram-se amigos, motivo pelo qual levantou-se a desconfiança.

47. Antolin Garcia, *op. cit.* Regina Horta Duarte – Noites circenses ... *op. cit.*, p. 85.

48. Dois exemplos citados por Athos Damasceno. O primeiro se deu, em 1873, na *Real Companhia Japonesa* que se apresentava no Teatro S. Pedro, na qual tinha o "prodigioso menino All Right", de origem inglesa, fugiu do hotel onde se hospedava indo para casa de um morador local se queixar de maus tratos. Encaminhado ao Juizado de Órfãos, após exames, foram "constatadas diversas e sérias contusões disseminadas pelo corpo do queixoso", sendo retirado dos japoneses e entregue a um curador. O autor somente informa que o circo sumiu da cidade. O segundo foi em 1875 no Pavilhão que Albano Pereira construiu em Porto Alegre, tratado no capítulo anterior, no qual trabalhava a família Nelson. Segundo o autor, espalhava-se na cidade, que se infringia maus trato ao menino Eduardo Nelson. Em uma noite de espetáculo a polícia interveio, invadindo o picadeiro, avançando contra cadeiras e galerias, dispersando o povo. O autor apenas informa dizendo que a atitude da autoridade policial foi deplorável, desmoralizando o circo e a cidade. Athos Damasceno – Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956 – p. 145 e 163, respectivamente.

49. Júlio Amaral de Oliveira – "Uma história do circo". in Claudia Márcia Ferreira (coord.) - Circo - Tradição e Arte – Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987

50. É interessante o estudo que Carmem Soares faz sobre o discurso dos precursores da Educação Física, como disciplina, que se afirmavam os detentores dos saberes científicos do corpo em contraposição aos "excessos do corpo" vividos por acrobatas, funâmbulos e circenses, e seus métodos não-científicos de ensinar. Imagens da Educação no Corpo. Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas: Autores associados, 1998 – (Coleção educação contemporânea), em particular Capítulo Dois: "Educação no Corpo: a rua, a festa, o circo, a ginástica", pp. 17.32. Ver também: Regina Horta Duarte – Noites circenses *op. cit.*, pp. 257-260. Erminia Silva, *op. cit.*, pp. 82-87.

Ferdinando Seyssel, para mencionar apenas um ⁵¹, apanhar e ser castigado não eram privilégios de alguns, mas de todas as crianças dentro do circo, filhos ou não dos proprietários, "rapazinhos ou mocinhas".

Porém, independente destas explicações, quando Benjamim justifica a fuga tanto pelas surras quanto pela suspeita de traição, parece clara, para ele, a questão de sua condição social. No segundo relato diz que silenciosamente desapareceu, acrescentando o que poucas vezes ele diz: "meu destino era fugir. Destino de negro..." ⁵². Desta vez incorporou-se a um grupo de ciganos, não explicando como e por que isto se deu, nem quais foram suas atividades durante o tempo que permaneceu entre eles, apenas dizia que eram ciganos caldeireiros, que, segundo Benjamim, era uma profissão que procurava "encobrir a verdadeira, que era de ladrões de cavalos" ⁵³.

Sabe-se da presença de grupos ciganos em terras brasileiras desde o século XVIII ⁵⁴. Durante o século XIX, os "ciganos nacionais" (para se diferenciarem dos "estrangeiros", quase sempre provindos das regiões balcânicas), tinham como atividade o "comércio" de animais – cavalos, burros e gado. Aquele "comércio" freqüentemente aparecia nos documentos da época como denúncias policiais de trocas ou venda de cavalos roubados ⁵⁵.

José B. d'Oliveira Cunha afirma que, além de "negociantes" de animais, os ciganos, no Brasil, tornaram-se, também, fortes traficantes e comerciantes de escravos. No início do século XIX, sua presença na cidade do Rio de Janeiro é relatada como aqueles que "serviam os revendedores de escravos africanos" e negociavam os cativos com particulares ⁵⁶. Na década de 1880, espalhando-se por quase todo o território nacional, vários grupos embrenharam-se, pelos sertões onde podiam transportar e

51. Barry Charles Silva, em entrevista dada a esta pesquisadora, afirma que seu pai ou aquele que ensinava batia nas crianças como seus pais e avós faziam. A família de Barry vem da Europa como saltimbancos e circenses e chegam no Brasil por volta da década de 1870. Ele acrescenta: "...naquela época se apanhava para aprender. (...) meu pai era enérgico. Quer dizer, enérgico demais para ensinar a gente, batia... ensinava fazer os números com perfeição. Por exemplo para você fazer uma carreira de flyflap - aquele salto que você bate a mão no chão depois volta em pé - (...) para não entortar para um lado e para outro, ele {o pai} punha uma carreira de cadeira de um lado e outra do outro, para não sair da linha, se pegasse as pernas azar, né." in Erminia Silva, *op. cit.*, p. 82.

52. *Revista da Semana*, *op. cit.*, p. 14.

53. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*

54. Mello Moraes Filho – Os Ciganos do Brasil. Rio de Janeiro: B.L. Garnier Ed., 1886 *apud* José B. d'Oliveira Cunha, *op. cit.* Maria de Lourdes B. Sant'Ana, *op. cit.* Renato Rosso, *op. cit.* Regina Horta Duarte – Noites circenses... *op. cit.*

55. José B. d'Oliveira Cunha, *op. cit.*

56. *Idem*, p. 91. O autor faz referência aos relatos de Saint Hilaire e Mello Moraes Filho

negociar melhor escravos e cavalos, mantendo uma certa distância dos controles praticados nas cidades grandes e na capital do império ⁵⁷. Particularmente, o sertão de Minas Gerais teria sido, "desde os tempos coloniais", uma das regiões que mais recebeu estes grupos. Em 1885, "um bando de cento e tantos ciganos" teria entrado pelo estado de São Paulo, vindo dos sertões de Minas, e acampado na cidade de Caçapava (SP); segundo o jornal *O Paiz*, uma tropa cercava a "'povoação' dos ciganos, que, parece, têm enriquecido com o negócio de animais", e na qual havia "vinte e tantos cativos", que "lavavam, lenhavam e coziavam" ⁵⁸. Mesmo que Benjamim não fale como era o seu cotidiano entre os ciganos, é de se supor que tenha vivenciado uma relação escrava, pois descobre, através de uma moça do grupo, que iriam vendê-lo, ou melhor, trocá-lo por um cavalo. Mas ele consegue, por meio de uma combinação com a menina, fugir dos ciganos, fato na época, segundo a bibliografia, tão ou mais difícil e perigoso do que fugir de proprietários não nômades.

O grupo estava tão embrenhado pelo sertão mineiro adentro, que Benjamin teve que andar umas "sessenta léguas a pé para atingir uma vila em que pudesse viver" ⁵⁹. No trajeto foi preso por um fazendeiro que o julgou fugido de alguma outra fazenda próxima. Era comum, homens e mulheres negros forros serem presos, tanto na cidade quanto nos campos, e terem que provar a condição de liberto, normalmente através do documento de alforria. Benjamim disse ao fazendeiro que, além de não ser fugido, possuía uma profissão, era circense. Não tendo nenhum documento que comprovasse tal alegação, fez uma demonstração das habilidades acrobáticas aprendidas e realizou alguns saltos. Talvez porque a presença negra não fosse incomum nos espetáculos circenses, sendo do conhecimento da população do interior do Brasil, Benjamim conseguiu um bom resultado em sua demonstração, e foi autorizado a continuar seu caminho. Era o acervo técnico aprendido no circo que utilizava para se "safar" de uma situação como esta.

Benjamim diz que, após caminhar por várias vilas mendigando, conseguiu chegar ao estado de São Paulo, na cidade de Mococa, entre 1885 e 1886, onde encontrou trabalho em um circo de pau-a-pique dirigido por um norte-americano chamado Jayme Pedro Adayme. Não há detalhes do que apresentava nestes espetáculos, sendo apenas

57. Idem, p. 44.

58. *Apud* José B. d'Oliveira Cunha, *op.cit.*, p. 27-28.

mencionado que o dono fazia mágicas e ele acrobacias. Pela primeira vez, há referência quanto à remuneração pelo seu trabalho: o diretor lhe pagava 2\$000 réis por espetáculo, o que, conforme seu comentário, "naquele tempo era um bom dinheiro". Para se ter uma idéia, o preço médio de licença de funcionamento, cobrado pelas câmaras municipais girava em torno de 10\$000 réis. Além disso, cobrava-se 2\$000 réis a mais por noite de espetáculo ⁶⁰. Este valor era o mesmo que os espectadores pagavam pelo ingresso nas cadeiras (pagavam mesmo aqueles que levavam seus próprios acentos), sendo que as gerais ou arquibancadas custavam 1\$000 réis ⁶¹. Considerando que, na sua maioria, os circos no interior trabalhavam às quintas-feiras, sábados e domingos, se não chovesse, ele poderia receber até em torno de 24\$000 réis por mês ⁶².

O aprendizado de Benjamin neste circo, onde aperfeiçoou as técnicas circenses, permitiu-lhe, mais tarde, ser contratado por outras companhias, como o circo de Manoel Barcelino, que estava em Nazareth, um lugarejo próximo a São João Del Rei. Segundo Benjamin, este teria sido o seu "grande mestre", aquele que lhe havia passado o "verniz" e possibilitado "criar asas" ⁶³. Benjamin trabalhou com Barcelino até aproximadamente 1888, mas só em 1892 o localizamos apresentando-se na cidade de Campinas, anunciado

59. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*

60. Este valor em particular consta do Código de Posturas e Regulamento Interno da Câmara Municipal de São João Del Rei – Resolução nº 3.443 do ano de 1887 *apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 61. Apenas como comparação o Circo Chiarini, pagou à mesma Câmara desta cidade, em 1834, \$400 réis de licença. Apesar de o valor de cobrança depender das Posturas Municipais de cada cidade, não há muita diferença entre as cidades no período, como pode se observar para, por exemplo, em Porto Alegre - ver Athos Damasceno, *op. cit.*

61. Durante todo o século XIX não se encontrou grande alteração para os preços de cadeiras e nenhuma para gerais e galerias. Nas várias fontes pesquisadas deste período, é mencionada a presença de escravos nas gerais, o que denota que o valor de 1\$000 tornava o espetáculo acessível à maior parte da população das cidades. O mesmo preço das gerais e, normalmente, das cadeiras, era também cobrado quando se apresentavam em teatros, como por exemplo, no Imperial Theatre D. Pedro I do Rio de Janeiro quando da apresentação da Companhia de Phenomenos do Sr. Schumann, as cadeiras de 2ª classe custavam 2\$000 e as galerias 1\$000 conforme *Gazeta de Notícias*, 08.06.1876. Em *O Paiz* de 05.05.1894, anunciava-se o Circo de Frank Brown no Teatro São Pedro de Alcântara (hoje João Caetano) com os mesmos preços de cadeiras e gerais. Igualmente era cobrado nas várias cidades do interior como Campinas, conforme *Diário de Campinas*, de 27.08.1881 e São João del Rei de 14.11.1887 *apud* Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 61. Comparando com outros valores que não circo e teatro, em Campinas o peixe estava sendo vendido a 1\$500 o quilo, a manteiga 2\$200 o quilo. Feijão, milho e farinha, em sacos de 50 litros por 3\$500, 2\$200 e 3\$500, respectivamente - *Diário de Campinas*, 12.01 e 11.03.1887.

62. Em pesquisa realizada no cartório de Pitangui (MG) o genealogista Guaraci de Castro Nogueira encontrou o Processo nº XI-4 – ano 1878 em nome de Cornélio Evangelista de Queirós de Pitangui, constante do livro da "Província de Minas Gerais – RECEITA GERAL – Exercício de 1878 a 1879 – Empréstimo do Cofre de Órfãos – Lei nº 231 de 13 de novembro de 1841", que se tratava de pecúlio feito "pelo escravo Malaquias", pai de Benjamim, que teria pagado 23\$000 réis para comprar sua liberdade. Apenas como comparação, a princípio, parece que Benjamim recebia por mês mais do que seu pai havia juntado para comprar sua liberdade.

como “afamado artista popular brasileiro”⁶⁴. Os elementos ali referidos são constantes em vários circos do período – o que permite ter uma idéia das atividades artísticas que Benjamim teria ali vivenciado, aprendido, participado ou mesmo aperfeiçoado. Este circo ocupou espaços diferenciados em suas exibições – tanto no teatro da cidade, o Rink-Campineiro⁶⁵, quanto armando seu toldo na Praça Carlos Gomes. A maneira como a companhia se apresentava nos jornais confirma a presença da mistura de gêneros artísticos: eqüestres, ginásticos, acrobáticos, bailarinos, zoológicos e, principalmente, mímicos. Não se tratava de um grupo pequeno, pois compunha-se de “25 artistas de 1ª ordem”, entre os quais 12 de uma única família, os Almeida, além de “3 *clowns*, 1 palhaço, 12 cavalos, 2 porcos sábios, 1 anta amestrada, grande coleção de cachorros de diversos países”⁶⁶.

Em Poços de Caldas, no final do ano de 1888, Benjamim foi visto, trabalhando ainda com Barcelino, por um empresário vindo do sul⁶⁷, o artista e diretor circense Frutuoso Pereira, que, tendo gostado de sua exibição, contratou-o, segundo ele, com seu primeiro salário fixo mensal, no valor de 50\$000 réis⁶⁸.

No circo de Frutuoso, Benjamim desenvolveu outras habilidades e potencialidades, para além das que realizava até então. “Criar asas” como artista permitiu-lhe aumentar os trajetos percorridos, que anteriormente restringiam-se a Minas Gerais, e, com ambos os circos, percorreu todo o estado de São Paulo.

Antes, porém, de continuar viajando com ele, e recuando um pouco no tempo, é interessante perguntar como eram aquelas relações que Benjamim encontrou. O que permaneceu e o que mudou nas produções dos espetáculos circenses desde sua entrada até este final dos anos oitenta, período de sua formação? O que se manteve ou foi incorporado, em termos das linguagens artísticas, entendidas como os diversos gêneros

63. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*

64. *Diário de Campinas*, 25.01.1892, 11.08.1892, 07.05.1893 e 17.04.1895.

65. O Teatro Rink-Campineiro foi inaugurado em 1878, ao som da Banda Carlos Gomes, além de ter sido referência para o esporte da patinação, espécie de coqueluche da época, nas duas décadas seguintes abrigou os mais variados tipos de atividades e expressões artísticas: operetas, dramas, comédias e circos. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, p. 87.

66. *Diário de Campinas*, 17.04.1895, neste anúncio o circo acrescenta que a companhia iria realizar poucas funções, pois estavam se preparando para estrear no Politeama de São Paulo, que estava em reparos.

67. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.* Como se verá posteriormente a região sul não fazia referência apenas ao Rio Grande do Sul, mas ao sul da América Latina, em particular a Argentina, de onde chegou Frutuoso Pereira.

68. *Ibidem*.

teatrais, musicais, danças e habilidades físicas acrobáticas? Como se constituiu a relação entre circo e público, não somente como espectador, mas no sentido ampliado do termo - crítica, jornais, revistas, intelectuais, etc? A partir deste momento, passaremos a focalizar mais de perto a convivência e os intercâmbios de homens e mulheres circenses com as diversas expressões culturais do período, que serviram de patamar para que os vários artistas, como Benjamim, pudessem estabelecer continuidades e inovações nos espetáculos e a consolidação daqueles artistas como produtores e divulgadores de diversas manifestações culturais do período.

2.2 – Dinâmicas circenses nas décadas de 1880 e 1890.

As décadas de 1880 e 1890, no Brasil, foram um período de intensa movimentação cultural, sobretudo nas grandes cidades, com ampliação e construções de novos espaços de apresentação como teatros, circos, cafés-concertos, *music halls*, pavilhões, politeamas, variedades, feiras e exposições, choperias, tablados, salões e clubes carnavalescos. Este aumento foi acompanhado pela chegada de grupos de artistas estrangeiros, pela formação e consolidação de grupos nacionais, assim como por uma proliferação dos gêneros de espetáculos artísticos teatrais, musicais e danças em todas as formas desenvolvidas pelos artistas locais ou não; conseqüentemente, aumentou também o número de agentes produtores de todas as origens sociais, como autores, atores, cantores, maestros, instrumentistas, proprietários dos espaços artísticos, empresários e produtores culturais, técnicos, diretores, cenógrafos, coreógrafos e a crítica.

Os autores que tratam das atividades culturais do período, desde os contemporâneos, têm destacado o teatro – enquanto forma de apresentação artística e espaço físico - como referência importante para a maior parte da população urbana ⁶⁹,

69. Quanto aos contemporâneos: Vivaldo Coaracy – Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, Volume 3, 1965. Mello Moraes Filho, *op. cit.* Luiz Edmundo, *op. cit.* Quanto aos historiadores do teatro: Sábado Magaldi – Panorama do Teatro Brasileiro. 4ª. ed. – São Paulo: Global, 1999. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha – História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ:EDUERJ:FUNARTE, 1996. José Galante de Souza – O Teatro no Brasil, Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. Décio de Almeida Prado – Teatro de Anchieta a Alencar. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. Décio de Almeida Prado – Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Evelyn Furquim Werneck Lima – Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000. Os trabalhos de Fernando Antônio Mencarelli – Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da

lugar onde manifestações políticas e artísticas aconteciam. As produções artísticas ocorridas naquele espaço eram tema de discussões entre políticos, literatos, críticos e intelectuais, que tentavam analisar como era ou deveria ser o gosto do público, como e quais deveriam ser os gêneros, textos, encenações a serem produzidas, e como elas contribuiriam para a formação de um "povo" que se desejava educado e civilizado. Ter público nos teatros era algo ambicionado. Entretanto, apesar do seu aumento, isso não significava, necessariamente, no entender de alguns daqueles analistas, que o que estava sendo escrito, encenado, cantado e dançado fosse ao encontro do que se almejava para o "povo" e a "nação". Mesmo que os espaços teatrais estivessem vivenciando e criando novas formas culturais, uma parcela daquele público, em particular a dos letrados e intelectuais (assim como uma parte dos historiadores do teatro brasileiro), analisava o período como de vazio e decadência do teatro nacional ⁷⁰.

Afinal, o que estava sendo produzido e onde?

A historiografia do teatro aponta que durante o século XIX se desenvolveram na maioria das grandes cidades da Europa e da América, incluindo o Rio de Janeiro, os gêneros teatrais denominados ligeiros, havendo a partir da década de 1880, uma ampliação e consolidação de sua produção. Esse teatro ligeiro, segundo Fernando Mencarelli, distinguia-se dos "outros gêneros teatrais ditos 'sérios'", e da maior parte da literatura realista e naturalista que então estava em voga, por dizer-se totalmente voltado para o público, dirigido para agradá-lo, anunciando estar desvinculado de qualquer outra pretensão", fosse literária, filosófica ou política ⁷¹.

Nos repertórios das companhias teatrais, o conjunto denominado teatro ligeiro seria composto por comédias musicais, operetas, revistas, vaudevilles, *music halls* e mágicas. Tanto os contemporâneos como os historiadores do teatro elegeram o palco como lugar privilegiado para suas análises. Porém, várias outras manifestações artísticas aconteciam nas ruas, como o carnaval, as diversas festas, religiosas ou não, as várias

Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999 e Silvia Cristina Martins de Souza – As Noites do Ginásio. Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002, também focalizam o teatro como objeto de estudo, entretanto, diferentes dos outros autores, ambos têm como proposta considerá-lo como uma das opções da população, em particular a carioca, do conjunto das produções culturais do período.

70. Vivaldo Coaracy – Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, Volume 3, 1965. Mello Moraes Filho, *op. cit.* Luiz Edmundo, *op. cit.* Múcio da Paixão - O Teatro no Brasil, Rio de Janeiro: Brasília Ed., 1936. Sábato Magaldi, *op. cit.* J. Galante de Souza, *op. cit.*

71. Fernando Antônio Mencarelli, *op.cit.*, p. 33.

formas de rodas de música e dança, as serestas, os salões, os prostíbulos, os cabarés, os cassinos, os picadeiros. E, de fato, o teatro – que, a despeito dos analistas, era mais do que texto teatral e dramaturgia – trazia também para seu espaço, multiplicidade de ofertas culturais que a população do período vivenciava. Durante o período identificado como a *Belle Époque*, na maior parte dos gêneros citados, as influências das exposições de feiras e ruas dos saltimbancos e dos espetáculos circenses estavam presentes como elementos constitutivos do teatro⁷².

As misturas e influências mútuas entre os vários gêneros, espaços e agentes culturais acabavam por gerar, no teatro, segundo o ponto de vista dos analistas, uma “produção espetaculosa”, com a finalidade, apenas, de diversão e entretenimento. No caso específico da identificação circense, na constituição daqueles gêneros, como era visto como um espetáculo que não se pretendia educador, que não assumia nenhuma função social ou missão civilizadora⁷³ e, que não exigia de sua platéia um comportamento sério, as críticas desqualificavam o que era produzido, bem como os próprios artistas que trabalhavam em teatro, mas que tinham nos picadeiros um espaço de trabalho ou eram influenciados por eles. Era o caso do ator Xisto Bahia, que em sua descrição do teatro no final dos anos 1880, afirmou que o mesmo havia se transformado em uma “feira de novidades”, no qual a imprensa se fazia de “arlequim à porta da barraca, anunciando e pufiando as sumidades, conforme a gorjeta dos contratadores”, e que por isso, para sobreviver, teria sido “necessário agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lanteroulas e dar o grande salto mortal da opereta”⁷⁴. Apesar de em sua biografia não constar que tivesse trabalhado em picadeiros circenses, este é um dos exemplos de como um artista – que era ator, compositor e cantor de lundus, que deu vida a inúmeros personagens de Arthur Azevedo, “extraordinário nos papéis em que imitava

72. A revista, mesmo considerando as várias formas desenvolvidas em diversas épocas e países, pode ser definida como uma “sucessão de quadros bem distintos, a atualidade, a espetacularidade, o tom cômico satírico, a tendência a ter um fio condutor e o ritmo veloz”; o *music-hall* é um “herdeiro direto dos espetáculos das feiras e ruas dos saltimbancos” com números circenses, em quadros dramáticos, piegas, comoventes, combinados a números de música e dança, acrobacias e apoteoses, cívicas ou mitológicas, com um enredo composto por “diversos elementos espetaculares tomados de empréstimo ao circo, às exposições de feira, ao teatro mambembe, à pantomima, à fantasia, e mesmo ao bailado operístico”; a mágica também surgiu dos “tablados das feiras e seu recurso fundamental era o dos efeitos”, com grande importância na cenografia empregada mais do que pela própria história contada. Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, pp. 123-124. O vaudeville combinava “texto, mímica e música”, apresentando um enredo “brejeiro com uma seqüência de equívocos e situações imprevistas”. Evelyn Furquin Werneck Lima, *op. cit.*, p.78.

73. Regina Horta Duarte – *Noites circenses...* *op. cit.*, pp. 183-184.

roceiros, capadócios e outros tipos populares do Brasil"⁷⁵ –, estaria incluído nos gêneros ligeiros tanto musicais quanto teatrais, inclusive se auto-desqualificando ao assumir que realizava nos palcos atividades circenses.

Nos anos 80 também se tornava um problema o palco servir para apresentações de espetáculos heterogêneos que combinavam música, dança e canções de modo espetaculoso, festivo, breve e ligeiro, presentes no melodrama, no vaudeville, na farsa, na mágica, na revista e na opereta; diversidade que os espetáculos de feira e/ou circos eram constituídos. Para a Europa, Arnold Hauser, concordando com analistas do período, afirma que estavam certos quando profetizaram que o circo, o espetáculo de variedades e a revista desalojariam o teatro⁷⁶. No Brasil, Machado de Assis, em 1873, ao analisar o teatro, lamentava que o gosto do público havia tocado o "último grau da decadência e perversão", ao se voltarem para a "cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa" que falava "aos sentidos e aos instintos inferiores", presentes nos espetáculos de feira que invadiam o teatro. Entretanto, nem tudo estava perdido, pois aqueles espetáculos não haviam invadido tudo, ainda se representava, mesmo que nada novo ou original, o drama e a comédia⁷⁷.

Todavia, aqueles gêneros insistiam em permanecer, conforme se pode observar em uma crítica que Sousa Bastos – autor e empresário teatral do século XIX –, alguns anos depois, teria dirigido ao ator João Machado Pinheiro e Costa (Machado Careca), porque para aquele este representava a comicidade brasileira, de modo geral. Afirmava que aquele ator estaria se deixando levar pela "onda de loucura" que invadia os teatros do Rio de Janeiro, em cujas casas de espetáculo o gênero predileto era a "revista levada ao extremo da libertinagem e a *pochade* desbragada" e, neste sentido, os artistas estariam se transformando "na sua maioria em *clowns* e bailarinos", que apesar de não perder seu mérito, perdia seu "valor por transigir demais com as platéias ávidas de cambalhotas e ditos mais do que equívocos"⁷⁸.

74. *Apud* Fernando Antônio Mencarelli, *op. cit.*, p. 63.

75. Décio de Almeida Prado – Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol, *op. cit.*, p. 29.

76. Arnold Hauser – História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998 – (Paidéia), p. 825.

77. Sábato Magaldi, *op. cit.*, p. 152. O autor menciona que esta referência consta do estudo de Machado de Assis de 1873, "Literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", no qual fez um balanço do romance, da poesia e a da língua no país.

78. *Apud* Décio de Almeida Prado – Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol, *op. cit.*, p. 29.

E o que os circos estavam produzindo na década de 1880, que influenciava as realizações das companhias teatrais, seus autores, atores e empresários?

A rapidez e a capacidade de adaptação dos artistas circenses era demonstrada pela incorporação ao repertório de temas que o público preferia e pela fluída circulação por diferentes estilos de atuação e diversas variantes dos espetáculos⁷⁹. Mas, além da adaptação, incorporação e absorção, os circenses também produziam, criavam, resignificavam e divulgavam diversas formas e expressões presentes em espetáculos contemporâneos, inclusive as teatrais⁸⁰. Não é por acaso que a maior parte dos circos se apresentavam, no final do século XIX, como companhias eqüestres, ginásticas, acrobáticas, equilibristas, coreográficas, mímicas, bailarinas, musicais e bufas.

O próprio Albano Pereira já incorporava estas formas, em 1875, quando inaugurou seu Pavilhão chamando a atenção para a junção de palco/picadeiro. Na década de 1880, após uma reforma, reinaugurou com o nome de *Teatro de Variedades* destinado-o a apresentações líricas, dramáticas, cômicas, cavalinhos e, na falta delas, à patinação e aos bailes, à semelhança das companhias teatrais, que também tinham um repertório heterogêneo. Décio de Almeida Prado reconhece a existência desta diversidade, porém afirmando que era apresentada por companhias teatrais nacionais, devido à concorrência com as estrangeiras, pois restavam àquelas as peças de "qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica"⁸¹. Entretanto, não é o que temos visto neste trabalho, pois não é possível dicotomizar nacionais e estrangeiros por tipos de espetáculos.

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas dos circos era compatível com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense se constituía como uma produção que encarnava a própria idéia dos espetáculos de variedades. As pantomimas permaneciam como elemento principal, usadas para finalizarem os espetáculos com "emoções apoteóticas", explicitando cada vez mais a

79. Beatriz Seibel – Historia del Circo. Buenos Aires: Ediciones del Sol – Biblioteca de Cultura Popular/18, 1993, p. 28.

80. Teodoro Klein – El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994, p. 199.

81. Décio de Almeida Prado – Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol. *op. cit.*, p. 48. De fato, pelas fontes pesquisadas, muitas eram as companhias que se autodenominavam com esta diversidade de produções.

presença da mágica em suas montagens. A teatralidade circense explorou abundantemente esta variedade (não só nas pantomimas, como em outras representações teatrais), durante todo o final do século XIX, seguindo ainda em parte a herança européia, dava ênfase para os temas heróicos, grandes batalhas e combates entre tropas e quadrilhas de bandidos.

No correr da década de 1880, algumas propagandas circenses nos jornais começam a descrever como se davam estas montagens e representações. Através destas descrições é possível ter uma noção da construção da trama e do cenário, do conjunto de conhecimentos que aqueles artistas detinham na produção do espetáculo, da maneira como se dava a criatividade do trabalho circense na construção do espaço de representação, na forma e nos gestos. Um destes casos foi a pantomima *O Terror do Século XIX, Cypriano La Galla ou Um episódio de brigantes na Calábria*. Anunciada para ser representada no Teatro Rink-Campineiro em 1882, pelo *Circo Universal* – sob direção dos Casali associados aos Borel – o anúncio informava ser uma "pantomima histórica" mostrada "em importantes cidades da Europa e da América". Só na cidade de São Paulo tinha sido exibida "30 vezes consecutivas no ano de 1876", e o diretor agradecido que estava ao público de Campinas, resolvera re-apresentá-la sem "poupar despesas". A história passava-se na Calábria, no ano de 1862 e seria executada por 50 pessoas, dentre as quais destacava-se a existência de nove artistas que iriam representar os personagens dos principais papéis. O elenco principal era composto pelos mesmos artistas da primeira parte do espetáculo, no qual eram exibidos acrobacias de solo e aérea, animais, reprises e entradas de palhaços. Esta característica é fundamental, pois será o marcador do conjunto que constituiu o circo-teatro e permaneceu com esta forma até por volta da década de 1970, e em alguns poucos grupos circenses até hoje.

Naquele espetáculo, os papéis obedeceram a seguinte distribuição ⁸²: o papel do vilão Cypriano La Galla foi confiado a Hypolito Borel, que além de ser um dos diretores-proprietários era também anunciado como "compositor de pantomimas"; o herói Artur foi desempenhado por Henrique Ozon que era "equestre e pulador" (ou

82. Os dados da descrição que se segue tanto dos artistas, quanto da pantomima foram retiradas do jornal Diário de Campinas de 21.12.1881 e 04.01.1882. Conforme Júlio Amaral Oliveira - "Visões da história do circo no Brasil" *Última Hora-Revista*. São Paulo, 16.06.1964, p.4, as famílias Borel e Ozon se uniram através do casamento entre Henrique Ozon, que vem de Montevidéu e Marietta Borel, austríaca de nascimento, ambos chegam no Brasil por volta da década de 1870. Realizaram diversas excursões pela América Latina e do Norte, inclusive Europa, fixando-se no início do século XX em circos brasileiros.

saltador); os dois papéis cômicos do ajudante do vilão e Bobo, ordenança do herói, couberam, respectivamente, a João Maria Ozon, que era ginástico e aramista, e Antonio Borel, também equestre. Ambos, entretanto, eram palhaços da primeira parte do espetáculo. O papel da mocinha Luiza ficou a cargo de Marietta Borel, artista equestre e ascensionista; o pai da mocinha, o general governador, foi desempenhado pelo ginasta e mímico Agostinho, e Maria Galla, mulher do vilão, representada por Maria Cândida, equestre, saltadora, mímica e dançarina. O restante do elenco era composto pelos outros artistas da companhia, inclusive dez empregados do circo, que representaram os papéis de brigantes, soldados, cavaleiros e serviçais.

As cenas se passam nas montanhas da Calábria, nas quais combates de fogo e armas brancas, cavalaria e bailes faziam parte do enredo. Através da descrição das cinco cenas, pode-se ter uma idéia de como se desenvolvia a trama:

“cena 1 – Reunião dos brigantes – chegada do chefe – ordem do mesmo.
cena 2 – passeio do General – morte do mesmo pelos brigantes – roubo da filha Luiza por Cypriano.
cena 3 – chegada de Arthur e suas tropas – descoberta das bebidas envenenadas – um aviso terrível – tudo para a vida.
cena 4 – a vingança – a descoberta de Luiza por Arthur.
cena 5 – ferimento de Arthur – fuzilamento de Luiza – chegada de Arthur em socorro dela com suas tropas – grande combate entre os militares e os brigantes – morte de Cypriano La Galla.”⁸³

Como já se viu, durante o século XIX, muitos teatros tinham uma estrutura preparada para receber circos, ou mesmo eram reformados para esta finalidade. Neles havia um palco onde se desenvolviam as cenas compostas somente por pessoas, nas quais pressupõe-se já houvesse diálogo, além dos cantos e danças. Em frente ao palco, uma pequena arena onde os combates e as tropas de animais faziam suas apresentações. Quando se realizavam em circos de pau a pique ou com toldos – como o circo do norte-americano que Benjamim encontrou após a fuga dos ciganos – em alguns deles também era construído um pequeno palco acoplado ao picadeiro; em outros toda a encenação era realizada no picadeiro, fosse ele forrado de madeira ou direto na terra. Neste caso em particular, a apresentação ocorria em um teatro, o Rink-Campineiro, que desde sua inauguração em 1878, além de ter sido referência para o esporte da patinação, espécie de coqueluche da época, nas duas décadas seguintes abrigou os mais variados tipos de

atividades e expressões artísticas: operetas, dramas, comédias e circos⁸⁴. Mesmo não havendo um detalhamento de como era montado o cenário da pantomima, é possível supor que havia montanhas, pontes e precipícios construídos, procurando-se imitar ou se aproximar dos moldes de como se realizavam estas pantomimas nos teatros e circos da Europa, conforme dados e relatos de pesquisadores circenses⁸⁵.

Para além dos cenários, das lutas e dos combates, ressalta-se o enredo com todas as características do melodrama, gênero amplamente debatido e criticado, desde quando surgiu em fins do século XVIII⁸⁶. Tanto seus autores, quanto os artistas e as platéias que o apreciavam foram acusados, muitas vezes, de serem os responsáveis pelo "atraso" da formação de um teatro e uma literatura com função social, civilizadora e educativa. Como já visto, este foi um dos gêneros mais explorados pelos teatros dos *boulevard* e circos europeus e brasileiros, durante todo o século XIX e boa parte do XX, desde a pantomima *historique et romanesques* até os melodramas dialogados, musicados e cantados⁸⁷.

83. *Diário de Campinas*, 04.01.1882.

84. Nos jornais campineiros pesquisados para este trabalho, *Diário e Correio de Campinas*, das três últimas décadas do século XIX e os primeiros anos do XX, são poucos os períodos em que não se apresentavam circos na cidade, armando seus toldos em vários terrenos. O Teatro Rink-Campineiro também se tornou um espaço privilegiado para circos intercalados com companhias teatrais e de variedades, além de ser referência para os bailes em geral, e os carnavalescos em particular. Localizava-se no que hoje é a esquina da Rua Conceição com a Barão de Jaguará, a poucos metros do Teatro São Carlos, que se localizava na esquina da Rua Costa Aguiar com José de Alencar, inaugurado em 1850, que também acolhia os "mais variados espetáculos, incluindo desde as tradicionais companhias líricas, peças teatrais, recitais de música, canto e dança", até espetáculos de variedades com ginastas, equilibristas, etc. Ver: Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, pp. 77 e 87-89.

85. Teodoro Klein sugere que uma peça com o título *El bandido de las montañas de Calábria*, estreou em Madri no ano de 1863, com as mesmas descrições de cenário. Teodoro Klein, *op. cit.*, p. 201. Sobre as montagens dos cenários de pantomimas ver: Raúl H. Castagnino – *Centurias ...*, *op. cit.* Teodoro Klein, *op. cit.* Beatriz Seibel, *op. cit.* Henry Thétard - *La Merveilleuse Histoire du Cirque*. Paris: Prisma. 2 Tomes – exemplaire no. 931, 1947. Pierre Robert Levy – “*Les Clowns*” in *Le Grand Livre du Cirque*. Bibliothèque des Arts. 2 Volumes - Genève: Edito-Service S.A., 1977 – I Volume. Denys Amiel - *Les Spectacles A Travers les Ages - Théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques*. Aux Éditions du Cygne, Paris, 1931. Alessandro Cervelatti – *Questa sera grande spettacolo – storia del circo italiano*. Milano, Edizioni Avanti! - Collezione “Monde Popolare”, 1961.

86. Existem diversos trabalhos que discutem o melodrama em todas as suas variantes, inclusive no cinema e televisão. A maior parte da bibliografia utilizada neste trabalho que trata de teatro ou circo, discute este tema. Além dos já mencionados, acrescenta-se: Umberto Eco – *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Marlyse Meyer – *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Silvia Oroz – *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2ª ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. Dentre eles, chamaria atenção para os trabalhos de Regina Horta Duarte - *Noites Circenses ...*, *op. cit.* e José Guilherme Cantor Magnani – *Festa no Pedaco – Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, que tratam da produção circense e melodrama.

87. As representações teatrais, de cunho melodramático, entre outras, estarão presentes no repertório dos circos brasileiros até pelo menos o início da década de 1980, sempre, é claro, com diversas adaptações, variações, incorporações de temas contemporâneos. Alguns pequenos circos, ainda hoje, fazem

Para Arnold Hauser, este gênero que nasceu durante a Revolução Francesa, teria aberto as portas do teatro para "as grandes massas populares", sendo que o "êxito das peças representadas era determinado por essas classes" ⁸⁸. Peter Brooks, analisando essa questão da crescente e duradoura relação que o público teve com o melodrama, afirma que as produções melodramáticas acabavam por assumir uma função de "redescobrir e expressar os mais básicos sentimentos morais e o de render homenagem ao signo do bem". Neste sentido, foram profundamente "democráticas não só pelo público a que se dirigia, mas também pelos temas de que tratava", representando, assim, uma "democratização da moralidade e de seus signos" ⁸⁹.

José Guilherme C. Magnani, afirma que este gênero, contrapondo-se ao drama romântico "fatal, tenebroso, revoltado contra a sociedade, secretamente tentada pelo mal", colocava-se como sentimental, moralizante e otimista. A concepção melodramática encarava o teatro como representação e não como texto literário, deixando assim à criatividade do ator a tarefa de lhe infundir vida, com seu próprio talento. Procurando atingir "coração, olhos e ouvidos", a música que abria o espetáculo "marcava entradas e saídas, ressaltava momentos de emoção e *suspenses*; os cenários – faustosos, variados, exóticos". No desenrolar das cenas apareciam raptos, duelos, grandes batalhas, assassinatos e utilizava-se fartamente de apartes e monólogos, que "ajudavam o espectador a acompanhar as peripécias e desconcertantes reviravoltas do enredo, protagonizado por personagens exaltadas que externavam a violência de suas emoções através de falas e gestos altissonantes". A escrita, a música e a representação tinham como objetivo atingir sentimentos de ódio e vingança, piedade, ternura,

remontagens de antigas peças teatrais que foram produzidas e encenadas no início do século XX. José Guilherme Cantor Magnani, *op.cit.*, aborda muito bem a questão do circo-teatro na década de 1970, no estado de São Paulo. Para outros períodos e regiões, recentemente tem-se produzido pesquisas e trabalhos acadêmicos, nos quais os temas circo e circo-teatro nas produções culturais estão em foco, como: Eliene Benício Amâncio Costa – Saltimbancos Urbanos – A Influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, tese de doutorado, volumes I e II, 1999. Paulo Ricardo Meriz – O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Área de Concentração: Estudos do Espetáculo, Mestrado em Teatro, volumes I e II, 1999. Lourival Andrade Júnior – Mascates de sonhos (As experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh'Ana). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em História, 2000.

88. Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 700.

89. *Apud* José Guilherme Cantor Magnani, *op. cit.*, p. 65

melancolia, tristeza, sempre num embate entre o bem e o mal, adquirindo "inteligibilidade ética através de uma leitura marcadamente maniqueísta" ⁹⁰.

Arnold Hauser também nos ajuda a ter uma idéia de como eram constituídas estas tramas, que possuíam uma estrutura "estritamente tripartite, com fortes antagonismos como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício". Numa palavra, diz ele, uma estória "facilmente entendida e economicamente desenvolvida; com a prioridade da trama sobre os personagens: com figuras bem definidas: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos; com uma moral fortemente enfatizada, que, por sua tendência insípida e conciliatória, baseada em recompensa e castigo, discorda do caráter moral da tragédia, mas compartilha com esta uma elevada, embora exagerada, solenidade" ⁹¹.

Tais características estavam presentes na pantomima levada pelo *Circo Universal* em 1882, assim como na maioria das representações teatrais exibidas nos circos do final do século XIX. Como diz Arnold Hauser, se o melodrama abriu as portas do teatro para as grandes massas, os circenses – que em sua própria formação, na Europa, já tinham em seu repertório a encenação de pantomimas dialogadas e *grand spectacle* – junto com os artistas dos teatros de feiras, também levaram este gênero ao público em geral.

- : -

Apesar da presença de produções européias nos circos brasileiros, os circenses introduziram em seus espetáculos as nacionais, tanto textos da dramaturgia, como do romance-folhetim. É o caso da ópera em três atos *O fantasma branco* de Joaquim Manuel de Macedo ⁹². Embora tenha sido encontrada apenas uma menção desta montagem, em circo, no ano de 1870 no *Circo Americano*, instalado na cidade de Porto Alegre ⁹³, sem maiores detalhes de como ela se deu, esta informação é importante para se apreender a capacidade de incorporação de autores e temas que o público preferia e sua fluída circulação por diferentes estilos de atuação.

90. *Apud Ibidem*.

91. Arnold Hauser – *op. cit.*, p. 703.

92. Décio de Almeida Prado – *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*, *op. cit.*, p. 31.

93. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 122.

Considerado "o mais popular romancista da sua época", era também pejorativamente visto como um "autor fácil e fecundo", que passou sem muita "convicção ou força por todos os gêneros teatrais disponíveis no momento" ⁹⁴. Foi também um dos primeiros autores de romances-folhetins, gênero "irmão gêmeo" do melodrama, lançando mão de "repetições, numa recorrência insistentemente configuradora de quadros e situações para aqueles leitores e espectadores apenas alfabetizados, que eram a maioria" ⁹⁵.

Quando da montagem de *O Fantasma Branco*, no teatro, em 1866, Machado de Assis, em sua crônica para o jornal *Diário do Rio* ⁹⁶, escreveu que o "Sr. Dr. Macedo" gozava da "reputação de poeta cômico"; entretanto, questionava ele, até que ponto seria legítima aquela reputação? Para Machado, mesmo que Macedo fosse conhecedor dos "grandes modelos da comédia", ele, na verdade, não os empregava na produção de "obras de superior quilate", não conseguindo penetrar no importante domínio da "alta comédia, da comédia de caráter", tendendo sempre "para um gênero menos estimado" ⁹⁷. Apesar do gênero não ser tão acatado, pelo menos para o crítico e seus pares, Machado não consegue negar que tais obras recebiam muitos aplausos, por causa de duas características que o "Sr. Dr. Macedo" empregava em suas comédias: a sátira e o burlesco ⁹⁸.

O enredo do *O fantasma branco* tratava da educação dos filhos. Na trama havia duas histórias, numa "o amor entre primos cujos pais são inimigos; e noutra, também considerando o amor entre primos, mas sob a escolha dos pais. As duas histórias ocorrem na mesma família: são dois irmãos e uma irmã com filhos para casar" ⁹⁹. Um dos irmãos é Tibério, um velho militar que Macedo quer expor ao ridículo por ser covarde, montar mal, cair do cavalo, ter medo de fantasmas, embora negue tudo isto. Basílio é lavrador e pai de José, estudante de medicina; e Galatéia, irmã mais velha,

94. Décio de Almeida Prado – *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*, op.cit., p. 31.

95. Marlyse Meyer, op.cit., p. 181. Não eram apenas leitores ou espectadores "semi-alfabetizados" que liam ou freqüentavam os espaços para verem aquelas representações. Diversos trabalhos, nos quais o público, leitor ou espectador do século XIX e início do XX são temas, têm revelado o quanto havia uma miscelânea de freqüência e gostos em todos os espaços e áreas culturais, ver: Silvia Cristina Martins de Souza, op.cit. Fernando Antônio Mencarelli, op.cit.

96. Machado de Assis – *Crítica Theatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1942, pp. 273-285.

97. Idem, p. 273.

98. Idem, p. 274.

99. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, op. cit., pp. 255-256.

inimiga de Basílio e mãe de Maria, que é apaixonada por José, sendo correspondida. Este, fingindo-se de fantasma, encontra-se com a prima às escondidas. A trama de equívocos fica em torno de críticas à vida do Rio de Janeiro em benefício do que se faz nas províncias, enaltecendo a vida rural. Em meio a esta trama, a comicidade ocupa um espaço grande através das figuras de Tibério e da briga dos irmãos. Tudo acaba em um final feliz.

Apesar de Machado reconhecer no autor do texto burlesco um "certo esforço e certo talento", afirmava que aquele gênero era um meio "fácil de fazer rir as platéias".¹⁰⁰ Mais do que os temas que eram tratados nas sátiras burlescas de Macedo, a questão, para Machado, era a forma como eram apresentados. E, explicitando o que seria um problema de forma, exemplifica que a "covardia e a fanfarronice do capitão Tibério, as rugas de Galatéia e Basílio, a rivalidade dos dois rapazes, as entrevistas furtivas de Maria e José, podiam dar observações cômicas e cenas interessantes"; entretanto, mesmo que não quisesse se prestar a ser uma alta comédia, *O fantasma branco* poderia ter tido um outro alcance; mas não o teve, pois o "defeito e o mal" estavam em que o autor cedia "geralmente à tentação do burlesco, desnaturando e comprometendo situações e caracteres"¹⁰¹.

Não há descrição na propaganda do circo sobre como teria sido a montagem da pantomima. Entretanto, mesmo sem ela, através do modo como Machado de Assis, ao criticar a peça, aponta exemplos de cenas que deveriam ser reescritas para serem consideradas cômicas e não burlescas, pode-se supor que as mesmas cenas se adaptavam ao picadeiro. Quando os dois filhos do capitão Tibério, rivais de amor, marcam um duelo na montanha do fantasma, ambos são tão covardes que, ao mesmo tempo, têm idéias de se esconderem no vão da escada. Muitas vezes "sacrificando" a verdade de "um caráter para produzir um efeito a uma situação", a cena é cheia de apartes em que cada um deles mostra receio de ser morto pelo outro: "esbarram-se, caem, pedem desculpas mutuamente", o que levava os espectadores rirem às gargalhadas¹⁰². Para que fosse considerada uma cena cômica (isto é, da alta comédia, segundo Machado) deveria ser reescrita fazendo com que os rivais ficassem refletindo dentro de suas casas a não ida ao duelo; assim não teriam oportunidade de encontros sugerindo quiproquós, quedas,

100. Machado de Assis, *op. cit.*, p. 274.

101. *Idem*, p. 278.

encontrões, etc. Mas, lamenta este crítico, Macedo, que poderia fornecer cenas cômicas e alguns traços de costumes, utilizava "palavras grotescas, de apostrofes simples, sem resultado algum" ¹⁰³, apenas refletindo sua "busca dos efeitos e dos aplausos do dia", deixando-se levar "pela sedução do burlesco e da sátira teatral". Era preciso desfazer, na opinião de Machado, a crença das "turbas" de que o teatro fosse apenas um passatempo ¹⁰⁴. Afinal, diz ele, para fazer rir "não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso" ¹⁰⁵. Ao contrário de Machado, a teatralidade circense, neste momento, tem na sátira e no burlesco duas de suas principais formas de expressão, empregadas na quase totalidade das pantomimas, cenas cômicas e sainetes.

Alguns anos depois, quando o circo *Americano* faria a montagem desta mesma peça em Porto Alegre, muito provavelmente, as tais cenas cômicas que provocavam o riso fácil, abusando de situações grotescas e do burlesco, voltaram a agradar e seduzir a população, o que se deduz da informação de que "sem distinção de títulos" o público lotou as arquibancadas do circo para ver além das provas equestres e acrobáticas, as "atraentes funções pantomímicas com a montagem de peças como *A Estátua Branca*, *O Remendão e o Alfaiate*, *O Fantasma Branco* e, finalmente, *A Filha do Sapateiro*" ¹⁰⁶.

Os circenses levaram para dentro de seu espaço, em formato de mímica com música, e com quase certeza algum diálogo, produções culturais e literárias consideradas nacionais (mesmo que o gênero estivesse obedecendo a um padrão vindo de fora), em geral no campo das comédias ou sátiras de costumes nacionais. Não se sabe como uma ópera em três atos foi adaptada para o picadeiro, do que não restaram descrições, apenas um tom lamentoso de um folhetinista de Porto Alegre dizendo que "para vergonha nossa, aqui existia ainda muita gente que custava a descer da pilha de couro, de que fizera seu trono, para dignar-se ir ao Teatro. E que essa gente gostava era das patuscadas de picadeiros, diante das quais se sentia feliz!!!" ¹⁰⁷.

Avançar para as informações sobre os outros elementos daquelas encenações, como a presença da música, permitirá compreender melhor essa teatralidade circense.

102. Idem, p. 281.

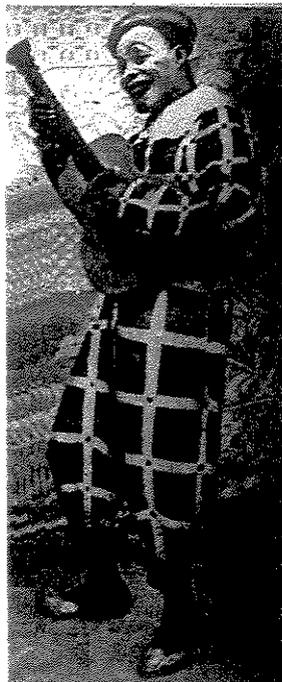
103. Idem, p. 282.

104. *Ibidem*.

105. Idem, p. 279.

106. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 122.

107. Idem, p. 80.



9. Benjamin de Oliveira

2.3 – Música e picadeiro

As pantomimas de cunho melodramático e as representações adaptadas de obras que se intitulavam óperas e que pressupunham a combinação de texto e música eram um dos momentos do espetáculo em que a teatralidade e a musicalidade estavam presentes. A música nos espetáculos circenses, até a década de 1950, em particular no Brasil, não deve ser vista apenas como acompanhamento para os números em geral. As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés-concertos, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos picadeiros.

Normalmente, a primeira imagem que se tem quando o tema é música no circo é de uma banda, ou charanga, antiga denominação dada a pequenas bandas, formadas

basicamente por instrumentos de sopro ¹⁰⁸. De fato, desde Astley, a banda, independente do número de componentes, foi importante para qualquer circo. Com seus instrumentos de sopro, metais e percussão, em alguns casos tocados pelos próprios artistas ginastas e cômicos, as bandas eram responsáveis pela veiculação da propaganda nas cidades, anunciando os espetáculos, por vezes junto com os palhaços-cartazes. Antes de iniciar o espetáculo ela dava as boas vindas ao público nas portas dos circos. Durante o espetáculo, eram elas que davam a cadência dos números, utilizando desde ritmos da música clássica aos mais populares, dependendo da velocidade dos movimentos dos artistas para desenvolverem suas apresentações, aumentando o suspense, a tensão ou acentuando a irreverência dos palhaços. Nas pantomimas a música tocada não era um simples adorno ou acompanhamento; era intrinsecamente ligada à mímica, explicitando o enredo da peça, compondo a teatralidade.



10. Manoel Pery, década de 1880.

Os circos destacavam em suas propagandas que possuíam uma banda própria, como um sinal de *status*, colocando-as como chamariz entre os principais números do espetáculo. O Circo de Manoel Pery, por exemplo, em 1881, em propaganda no jornal de Campinas, anunciava que tinha 18 artistas, 10 cavalos e "uma excelente banda de música" que executava "lindas peças de seu repertório, a qual tem sido muito aplaudida, em todos os pontos onde se há exibido" ¹⁰⁹. Em 1884, o mesmo circo anunciava uma "grande banda de música com 10 professores, confiada a regência ao hábil maestro

108. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, p. 120.

109. *Diário de Campinas*, 06 e 13.08.1881.

Leandro Paraná" ¹¹⁰, a exemplo do que ocorria no mundo musical das bandas. Muitos circos chegavam mesmo a chamá-las de orquestras, dando-lhes um lugar de destaque, abrindo o espetáculo com uma sinfonia, e iniciando a segunda parte com uma *ouverture* ¹¹¹.

As primeiras bandas mais conhecidas a serem criadas no Brasil tinham origem militar e foram formadas durante o período colonial. Atraídos aos "quadros militares por sua rara qualificação", músicos civis foram incorporados àquelas bandas, vestindo fardas e levando seus próprios instrumentos ¹¹². A partir de 1831, com a criação da banda de música da Guarda Nacional, houve uma valorização das bandas de tropas, atraindo vários músicos, que encontraram "oportunidade de viver de suas habilidades e talento" ¹¹³. Tendo em vista que o agenciamento de seus músicos não seguiu um padrão único na sua constituição, as bandas militares acabaram por contribuir com uma produção musical heterogênea, que se identificava tanto com as músicas de coreto e festas cívicas quanto com um tipo de formação instrumental muito próxima das orquestras ¹¹⁴. A sua inserção no cotidiano urbano foi múltipla, fazendo-se presente nos vários espaços e situações sociais. ¹¹⁵ Neste contexto, diversos grupos de músicos civis juntaram-se para formar suas bandas, como os barbeiros (bandas de escravos formadas por iniciativa de seus senhores, para se apresentarem em situações que lhes dessem status e prestígio), bandas étnicas compostas por italianos, alemães, espanhóis, bandas exclusivamente de negros ou brancos, de foliões carnavalescos, de comerciantes, de membros da elite urbana e fazendeira, de alunos de colégio, de operários, etc. ¹¹⁶.

Houve uma rápida incorporação e intercâmbio entre as bandas circenses e as locais, quanto aos seus profissionais e ritmos. Neste processo de inserção no universo social e cultural nas cidades, ambos – circos e bandas - transitavam por territórios diversos, reforçando, entre as suas várias funções, o "poder simbólico de saudação e

110. Antônio Guerra, *op. cit.*, p. 52.

111. *Correio Paulistano*, 09.05.1876. O circo em questão era de Chiarini. Mário de Andrade informa que na segunda metade do século XIX organizavam-se, por toda parte no Brasil, orquestras, o que sugere a importância dada pelos circos de assim nomearem o conjunto de seus músicos. Mário de Andrade – *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 158.

112. José Ramos Tinhorão – *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998 – p. 178.

113. *Idem*, p. 180.

114. *Ibidem*.

115. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, p. 3.

116. *Idem*, p. 2.

boas vindas" ¹¹⁷. A partir da década de 1880, os circos formariam suas bandas com forte presença dos músicos locais, além de incorporarem as bandas das cidades, em suas variadas origens, para tocarem na entrada do circo, recebendo os espectadores, nos intervalos e nas próprias apresentações dos espetáculos. Os intervalos circenses, geralmente em torno de 20 a 30 minutos, tornara-se espaço importante para que o público também pudesse ouvir música, como destacou a propaganda do Circo Casali, quando, no Rio de Janeiro, anunciou que nos intervalos tocaria a banda do 1º Batalhão de Infantaria ¹¹⁸.

As bandas de origens militares, policiais ou do corpo de bombeiro, tornaram-se importantes parceiras de alguns circos, durante toda a segunda metade do século XIX, avançando por boa parte do XX ¹¹⁹. O mesmo circo Casali, quando se apresentou na cidade de São Paulo no final da década de 1870, tinha como um dos números principais a apresentação da Banda de Música do Corpo de Permanentes ¹²⁰ – nome dado no Império à banda da Polícia ou Força Pública de São Paulo ¹²¹ –, considerada a melhor banda da Província ¹²².

Parceiras importantes também se tornaram as bandas civis e locais, de formações diversas. O diretor do Circo Anglo-Brasileiro, quando se apresentou no Teatro Rink-Campineiro, em 1885, anunciava que tinha sido "coroadado em seus esforços na aquisição dos mais distintos artistas acrobatas, equestres, ginásticos, coreográficos, contorcionistas, mímicos, areolistas, equilibristas, domadores, bailarinos, *clowns*, etc", destacando em sua programação que tocaria uma "linda banda de música composta de professores italianos" ¹²³. Sem desmerecer os esforços do diretor do circo, aquele teatro

117. Idem, p. 143. A autora utilizou esta definição apenas para as bandas. Como se viu até aqui, as bandas circenses também tinham a função de propagandear, receber o público na porta do circo, assim como aos artistas em seus números.

118. *Gazeta de Notícias*, 16.09.1875. Alguns teatros, entre os quais Maria Luisa de Freitas Duarte Páteo cita o São Carlos, de Campinas, na década de 1870, "apresentavam espetáculos com vários atos, com diversos cenários que tornavam os jogos de cena e troca de figurinos muito lentos devido à estrutura acanhada das instalações", normalmente acontecia que os entreatos eram muito demorados. O público já prevendo isto, preparava uma espécie de piquenique dentro do teatro. A este "recreio" se juntavam as bandas de música. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, pp. 76-77.

119. Vale lembrar que as primeiras bandas no circo de Astley eram formadas por egressos da cavalaria inglesa, que se vestiam de uniformes e casacas com alamares.

120. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 43. O autor informa que a fonte foi o *Correio Paulistano* de dez/1877, 15 e 18 jan.; 22, 23, 24, 26 e 28 jul.; 27 nov.; 1, 14 e 15 dez/1878.

121. José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 187.

122. *Apud Ibidem*.

123. *Correio de Campinas*, 15.10.1885.

já tinha bandas que acompanhavam quase sempre as suas atividades, particularmente a Banda Italiana da cidade, que foi contratada durante um bom período pela direção da casa¹²⁴. O que se observa é que as fronteiras das manifestações culturais eram bem fluidas, possibilitando que o público, na sua heterogeneidade social, entrasse em contato com múltiplos e variados tipos de atividades e expressões artísticas num mesmo espaço, o Teatro Rink, que oferecia patinação, operetas, dramas, comédias, circo, competições esportivas, lutas romanas, etc.

Para além de cumprir a "ritualização já enraizada no cotidiano urbano, de recepcionar musicalmente o público e proporcionar clima festivo, alegre ou de suspense às suas atividades e atrações"¹²⁵, as bandas das cidades e as dos circos, cumpriram, entre muitos, dois outros papéis importantes no período. Um deles era de que as bandas – militares, civis e dos circos – tornaram-se espaços privilegiados de trabalho e expressão para diversos profissionais da música¹²⁶, pois estes profissionais não eram apenas instrumentistas, mas maestros, compositores e cantores, vindos de todas as origens.

O outro papel das bandas foi o de serem divulgadoras dos diferentes ritmos musicais. Para Tinhorão, uma das poucas oportunidades que a maioria da "população das cidades tinha para ouvir música instrumental era a música domingueira dos coretos das praças e jardins das bandas marciais. Neste sentido, eles tocavam músicas do agrado do público incluindo gêneros em voga"¹²⁷. Como se viu até agora, não cabia apenas às bandas marciais tocarem nas praças e jardins, e nem eram estes os únicos lugares, pois elas transitavam ao mesmo tempo, como afirma Maria Luisa de Freitas D. do Páteo, "enquanto experiência cultural, o terreno do sagrado e do profano", já que tocavam em

124. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, p. 88.

125. *Ibidem*.

126. Vários profissionais instrumentistas, inclusive com formação musical, desde a década de 1860, incorporaram-se aos circos, como foi o caso de Domingos José Ferreira, que após ter se formado pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro, devido a problemas financeiros apresentava-se como flautista, organista e pianista em bailes, festas e circos de cavalinhos, tocando e compondo valsas, quadrilhas e dobrados. Após este período, em 1858, como flautista da orquestra do Teatro Lírico, atuou em diversas óperas. Em 1859, compôs uma Cantata para coro feminino e orquestra, executada a 14 de março no concerto anual do Conservatório de Música, e no dia 25 de mesmo mês, em cerimônia comemorativa do juramento da Constituição, apresentou um Te Deum elogiado por Sigismond Thalberg. Fez também a música da terceira ópera Lírica Nacional de José Amat, *A corte de Mônaco*, entredo cômico em dois atos, com libreto de Francisco Gonçalves Braga, que foi encenada a 6 de outubro de 1862, no Teatro Ginásio Dramático. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

127. José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 182.

folias carnavalescas, procissões, situações festivas e solenes¹²⁸. Há uma tendência em se afirmar que as bandas popularizaram os gêneros considerados como "músicas clássicas ou eruditas", restritas a uma pequena elite. Esta dicotomia entre erudito e popular é questionável, na medida em que não dá conta de explicar a diversidade de experiências existentes entre os vários agrupamentos sociais. É importante destacar o papel das bandas como divulgadoras dos vários gêneros musicais no período: polcas, valsas, mazurcas, e, principalmente durante o carnaval, a aproximação entre as bandas militares e civis possibilitou integrar ritmos como maxixe e lundu.

Para Maria Luisa de Freitas D. do Páteo, a pluralidade de tipos de bandas expressava algumas características da cidade naquele momento, indo além de uma simples representação ou reflexo dela. "Mais do que apenas reproduzir grupos sociais, etnias, universos de trabalho" as bandas, através de sua "performance musical, interferiam no cotidiano, nas relações, nas formas de comunicação entre as pessoas, alterando os espaços de sociabilidade, imprimindo novos sentidos aos lugares e situações por onde circulava"¹²⁹. As parcerias entre bandas locais e circos, independente de suas origens e tamanhos, serão, também, importantes veículos de uma "polifonia cultural e lúdica", que imprimiu novas formas de viver o cotidiano urbano, principalmente através das bandas formadas pelos próprios circenses, que, devido ao seu nomadismo, percorriam espaços e territórios mais amplos, em todos os sentidos, seja no geográfico, cultural ou social.

Além dos vários ritmos musicais do repertório das bandas, os próprios músicos e maestros circenses adaptavam todas as músicas que acompanhavam as pantomimas, peças teatrais, cenas cômicas e sainetes. Como a maioria das cidades visitadas não tinha banda, as dos circos acabavam desempenhando o papel de divulgar a multiplicidade de sons, a combinação de várias melodias, de instrumentos e vozes, resultante das incorporações e trocas que realizavam ao longo de seus trajetos. Juntava-se a esta polifonia das bandas os circenses que também trabalhavam nas pantomimas e, em destaque, os que representavam o papel de palhaço, que, de um modo geral, além de ginastas, acrobatas, saltadores, tocavam um instrumento musical e cantavam.

128. Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, *op. cit.*, p. 3.

129. *Idem*, p. 137.

Não era novidade, em espetáculos circenses europeus, os artistas tocarem instrumentos musicais. Os circos europeus que chegam ao Brasil e os que aqui vão se constituindo contaram com a presença marcante destes especialistas, chamados excêntricos. Muitos artistas que realizavam acrobacias de solo também as faziam tocando. Porém, o artista que desempenhava o palhaço era identificado como músico instrumentista, sendo chamado muitas vezes de cômico excêntrico, palhaço excêntrico e, cada vez com mais frequência, no final do século XIX, como *clown* excêntrico. Seus instrumentos variavam desde o violino e o trompete, até "gaitinhas, apitos, guizos, pratos e tambores – uma bateria completa!", sempre executando saltos acrobáticos e de dança, com a peripécia de nunca desafinar¹³⁰. Algumas famílias de origem européia, que também permaneceram no Brasil, como os Seyssel, Temperani e Ozon, além de jôqueis, saltadores e trapezistas, eram anunciados como exímios *clowns* instrumentistas excêntricos¹³¹.

Para Tinhorão, o *clown* de rosto pintado de branco no estilo da *Commedia dell'Arte*, seria a figura produzida pelo "microcosmo artístico internacional do circo", destinada "a emprestar sua universalidade à criação – adaptando o modelo importado às características regionais – de um dos mais curiosos exemplos culturais de diluição do geral no particular". Afirma que uma importante contribuição "sul-americana à criação internacional do circo" teria sido o "aproveitamento dos múltiplos talentos histriônicos e musicais exibidos pelos diferentes *clowns* europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o palhaço instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrologia circense das canções representa, até hoje ignorada por historiadores e estudiosos do teatro)."¹³²

A construção do espetáculo circense, inclusive do personagem palhaço, passou por constantes transformações e adaptações, o que leva a crer que não se pode ver os dois tipos a que se refere Tinhorão apenas como criações locais. Para ele, a combinação entre circo e teatro somente teria ocorrido e se consolidado, de fato, a partir de 1884, em particular na Argentina, com a experiência do personagem cômico representado por José

130. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 258.

131. *Diário de Campinas*, 14.06.1884. Athos Damasceno, *op. cit.*, p. 240 referente ao ano de 1888 e p. 258 a 1891.

Podestá, o palhaço *Pepino 88*. Entretanto, não se pode concordar com a defesa de uma invenção latino-americana da "teatrologia circense" e nem que ela tenha ocorrido a partir de uma única experiência. As definições de palhaço instrumentista-cantor e palhaço-ator são importantes para se observar e entender a produção dos espetáculos circenses sul-americanos, em especial os brasileiros, que, se não eram originais, de fato acabaram por desenvolver características diferenciadoras das produções circenses européias e americanas do final do século XIX e início do XX.

Apesar de realizarem múltiplas funções, alguns palhaços se destacavam por serem de fato atores. Dos artistas circenses que se sobressaíam como os cômicos da companhia era exigida uma "boa dose de talento dramático"¹³³. O sucesso de uma cena cômica, uma entrada, uma reprise, uma mímica, e tudo aquilo que envolvia representação, baseava-se, sobretudo, na qualidade dos intérpretes.

A combinação desta tradição do palhaço instrumentista europeu com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultou numa transformação do palhaço-instrumentista-cantor-ator. Os gêneros como o vaudeville e o melodrama, através de diferentes modelos de pantomimas, misturados aos ritmos e musicalidade locais, tiveram a comicidade como a tônica daquelas produções. Os sainetes, peças curtas de um ato, com características burlescas e jocosas, que alinhavavam danças e músicas, assim como as cenas cômicas, eram representadas quase na sua totalidade pelos palhaços que já dominavam a língua, portanto eram faladas e cantadas em português. Isto possibilitou que em todos os gêneros – pantomimas, cenas cômicas, sainetes, arlequinadas, entremezes e entradas – se incorporassem, de maneira parodiada, a música e os assuntos corriqueiros do dia-a-dia das culturas locais, ao mesmo tempo em que se mantinha a forma do espetáculo que migrou.

Além de valsas, polcas e mazurcas, as bandas (formadas pelos próprios circenses ou locais) tocavam também quadrilhas, fandangos, dobrados, maxixes, frevos, cançonetas, modinhas e lundus. Os palhaços não só tocavam vários destes ritmos, como também os dançavam, ao som principalmente do violão. As cenas cômicas e entremezes também eram produzidas nos moldes das que eram realizadas nos palcos teatrais e levadas ao picadeiro pelos palhaços circenses. Assim, tendo em vista esta constituição, o

132. José Ramos Tinhorão – Cultura popular: temas e questões. Em particular Capítulo 2 "*Circo brasileiro, local do universal*" – pp. 55-84. São Paulo: Ed. 23, 2001 – pp. 56-57.

espetáculo circense e o teatro musicado, principalmente a revista, não podem ser vistos isoladamente. Ambos foram mais que parceiros, complementando o tempo todo. Enquanto estavam juntos nas grandes e médias cidades, compartilhavam e disputavam palcos, artistas e públicos. Nas pequenas cidades, lugarejos e bairros afastados dos centros das grandes cidades, em particular o Rio de Janeiro, eram principalmente os circos, devido ao seu nomadismo, que veiculavam as músicas e os gêneros do teatro.

Os ritmos e danças tocados e dançados nos circos não eram novidades. Vale lembrar que desde a década de 1830, os artistas já dançavam, principalmente ao final do espetáculo e acompanhando as pantomimas – eram os bailes de ação ou pantomímicos, cômicos e jocosos, anunciados como “bailes da terra”, nos quais as experiências dos artistas migrantes misturavam-se com as experiências dos artistas, ritmos e danças locais, inclusive escravos e libertos¹³⁴.

Para os folcloristas e pesquisadores da música, é difícil precisar a diferença entre os vários ritmos musicais e suas danças, em particular a chula, o fandango e o lundu. Mario de Andrade, ao definir a chula, refere-se a uma dança portuguesa, na qual “um indivíduo defronte do outro, com os braços levantados, dando estalos com os dedos, ora afastando-se ora aproximando-se um do outro e girando sempre em círculo, ou sobre os calcanhares”. Mas, para o autor, algumas referências à chula quando se observa a união deste tipo de dança com cantiga baiana, que falava em mulata com sensualidade e alguma comicidade, podia ser identificada com o lundu, no Brasil¹³⁵.

Camara Cascudo afirma que, no Brasil, a chula, canto e dança, foram independentes, e que o bailado variava em cada região, indo desde uma coreografia agitada, ginástica e difícil, a uma forma mais tranqüila. Quando cantada ao violão, “era buliçosa, erótica, assanhadeira”, em particular no que se denomina “nordeste tradicional, do Sergipe ao Piauí”¹³⁶. Mas chula também podia ser confundida com o fandango¹³⁷. Já para Tinhorão, a coreografia tradicional do fandango ibérico, castanholando ou

133. *Idem*, p. 57.

134. Como já analisado no Capítulo I.

135. Mário de Andrade – Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989. (Coleção reconquista do Brasil. 2 série; v. 162), p. 139.

136. Luis da Camara Cascudo – Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984 – Clássicos da Cultura Brasileira, vol. 4.

137. Martha Abreu, *op. cit.*, p. 79.

estalando os dedos e a dança marcada por umbigadas de origem africana, foram os elementos que deram origem ao lundu ¹³⁸.

Tinhorão define as chulas, conhecidas genericamente como *chulas de palhaço*, como um "recitativo rítmico à base de perguntas e respostas dos desfiles dos palhaços de circo e da criançada, anunciando os espetáculos pelas ruas das cidades".¹³⁹ Cantigas que continham um número variado de versos, que iam se misturando, transformando e incorporando as chulas e toadas, que os tocadores de violão das cidades tocavam e cantavam pelas ruas e festas ¹⁴⁰, assim como temas dos folclores por onde passavam ¹⁴¹.

A partir do final da década de 1870, o destaque nas programações era o "palhaço brasileiro", pois ele conseguia se comunicar "atravessando" todas as formas artísticas desenvolvidas nos palcos/picadeiros circenses. Chiarini, em 1876, já anunciava "o primeiro bufo brasileiro Antonio Correa" como um palhaço que se apresentava tanto nos intervalos, com "humor, sátira e filosofia", como na encenação da Cavalaria Turca, 'simulacro da gloriosa batalha campal dada pelo general em chefe, Ab-dul-Crachat, e registrada nos anais mulçumano'" ¹⁴². Em depoimento a Mario de Andrade, em 1928, um senhor recordaria o palhaço "Antoninho Correia" no circo Casali, em 1876, em São Paulo, cantando, com a cara pintada de preto, o *Lundu do Escravo* ¹⁴³. Dois anos depois, "Antonio de Souza Correa (Antonico)" ¹⁴⁴ estaria se apresentando, no mesmo circo, mas agora em companhia de outro palhaço, Freitas: o "simpático palhaço" brasileiro "tocador de violão", que em uma noite de "grande pagodeira", apresentaria "novas canções e

138. José Ramos Tinhorão – *História social da música popular brasileira*, *op. cit.*, p. 61-101.

139. José Ramos Tinhorão – *Música Popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, pp. 142-146.

140. Mello Moraes Filho, *op. cit.*, p. 61. Quando o autor, na p. 173, descreve as movimentações em torno da Festa do Divino, na década de 1850, fala das barracas dos circos de cavalinhas, do desfile dos artistas pelas ruas anunciando o espetáculo da noite junto com o *clown* montado de costas em um cavalo arrastando um bando de moleques que "tumuluosos, batendo palmas compassadas, estabeleciam com ele extravagante diálogo e formavam coro". Neste momento, entretanto, ele não se refere àqueles estribilhos como chulas. Esta denominação ele a dá às encenações de teatro na barraca das Três Cidras do Amor, nas quais o Telles realizava duetos como *O meirinho e a Pobre*, *O miudinho* e dança de bonecos, "entremeada por ele de chulas lascivas, de repente petulantes, de saracoteios inimitáveis".

141. As mais conhecidas têm como refrão "Ó raio, ó sol // suspende a lua// viva o palhaço// que está na rua" e a partir daí iniciava-se perguntas e respostas entre o palhaço e um coro, normalmente crianças: "Hoje tem espetáculo? // Tem, sim senhor// Hoje tem marmelada? // Tem, sim senhor". Ramos Tinhorão – *Música Popular: os sons que vêm da rua*, *op. cit.*, pp. 142-143.

142. *Apud* Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 104.

143. *Apud* José Ramos Tinhorão – *Cultura popular: temas e questões*, *op. cit.*, p. 60. Tinhorão acrescenta que este lundu cantado no século XIX, foi gravado com uma outra versão sob o título de *Preto Forro Alegre*, por volta de 1913 pelo então palhaço-cantor Eduardo das Neves em disco Odeon da Casa Edison.

144. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 42.

modas espinhosas", além de terem sido os personagens principais da "cena jocosa o *Regadeiro Mágico*" e da pantomima que encerrava o espetáculo ¹⁴⁵.

As "novas canções" ficavam por conta das chulas e lundus, que os palhaços interpretavam sozinhos, em duplas ou acompanhados pela banda do circo. O palhaço português Polydoro ¹⁴⁶, além de cantar e dançar fazia "discursos burlescos", no circo de Manoel Pery, onde também se apresentava o brasileiro Augusto Duarte ¹⁴⁷, que com suas "chulas lundus e galhofas", tornava-se um "verdadeiro motor da franca gargalhada" ¹⁴⁸. As chulas cantadas nos espetáculos não eram somente aquelas quadrinhas repetidas pelos palhaços cartazes, apresentando ritmos sincopados afro-brasileiros, acompanhados freqüentemente por violão, tocados e dançados em vários espaços por diversos artistas.



11. José Manoel Ferreira da Silva, o Palhaço Polydoro, década de 1890.

Tinhorão enfatiza a importância dos circos como veiculadores das formas do teatro musicado das cidades, reservando à figura do palhaço, além de sua função cômica,

145. Idem, p. 149.

146. O nome de Polydoro era José Manoel Ferreira da Silva. Para uma parte dos memorialistas circenses, era considerado "o pai dos palhaços brasileiros" e quem "lançou a moda dos palhaços cantores, apresentando tanguinhos, chulas e charadas". Teria começado sua carreira como "ginasta amador em 1870. Em 1874, foi contratado pelo Circo Elias de Castro. Adotou o nome Polydoro em homenagem ao General Polydoro a quem representou uma comédia de grande sucesso. Viajou todo o Brasil e foi para a Argentina com Frank Brown". Antonio Torres – *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte : São Paulo: Atracção, 1998 (História Visual : 5), p. 176.

147. Este palhaço também foi localizado por Regina Horta Duarte – *Noites circenses...* no Circo Sampaio, nos anos 1880, na região de Minas Gerais. *op. cit.*, p. 105.

148. *Diário de Campinas*, 31.03.1886 e 30.07.1887. Apesar das diferenças de datas, ambos os palhaços se apresentavam juntos no Circo de Manoel Pery, que estava instalado no Teatro Rink-Campineiro.

“a de equivalente dos cançonetistas de teatro e, mais tarde, dos cantores de auditórios do rádio”, cantando ao violão modinhas e lundus, o que teria sido possível porque “vindo os palhaços invariavelmente das camadas mais baixas do povo, a sua adesão ao gosto boêmio das serenatas e do violão podia ser julgada obrigatória”¹⁴⁹. Por conseguinte, os palhaços faziam parte da mesma parcela da população que tanto este autor como os demais definem como tocadores e dançadores das umbigadas, da chula, do fandango, do fado, do lundu, etc.

De fato, o que vem sendo discutido sobre a formação dos artistas circenses e a constituição do espetáculo confirma em parte as análises de Tinhorão. A própria entrada de Benjamim é um exemplo, entre vários, da presença de artistas locais e de pessoas que acompanharam os circos, intercambiando suas experiências de vida com as circenses. Porém, este autor só identifica a presença de palhaços-cantores-compositores-atores, divulgadores dos vários ritmos musicais, nas décadas de 1890 a 1910, destacando a “elevação de negros talentosos das baixas camadas ao papel de palhaços”¹⁵⁰.

Na verdade, todos estes elementos já estavam presentes desde muito antes, como temos visto. Além do mais, fandango, umbigadas e estalar dos dedos, e do resquício da dança espanhola árabe, misturada aos batuques africanos, não eram uma forma de música e dança realizada apenas pela população pobre da cidade (nem apenas pela população negra), mas também por outros grupos, como os circenses ou os ciganos, que muitas vezes se confundiam¹⁵¹.

Tinhorão afirma que a originalidade e a animação que garantiram ao lundu sua adoção pelo público branco e sua transformação em quadro exótico nos palcos contribuíram, a partir de seu ritmo de frases curtas e sincopadas, para a criação de dois tipos de canções: o lundu de salão e o lundu popular dos palhaços de circo e cançonetistas do teatro vaudevillesco, de fins do século XIX e início do XX¹⁵². Como canção, ganhava as salas da “classe média, e os salões das camadas mais altas”, equiparando-se às “modinhas italianizadas”¹⁵³. Entre as “camadas mais baixas, o lundu

149. José Ramos Tinhorão – Música Popular: os sons que vêm da rua, *op. cit.*, pp. 139-141.

150. José Ramos Tinhorão – Cultura popular: temas e questões, *op. cit.*, p. 64.

151. Mello Moraes Filho, ao relatar um casamento cigano na década de 1850, descreve-o como um ritual no qual a música e a dança eram acompanhadas por requebros, castanholas, sapateados dos fandangos ao som das violas. *op. cit.*, pp. 307-320.

152. José Ramos Tinhorão – História Social da Música Popular Brasileira, *op. cit.*, p. 101.

153. *Idem*, p. 111.

continuar a sobreviver de mistura com batuques e sambas como dança da área rural e algumas regiões (...) e, como canção, nas cidades, sob a forma de gênero humorístico, cultivado ao violão pelos palhaços de circo que ainda chegariam a gravá-lo em discos no início do século XX”¹⁵⁴.

Apesar de haver nas informações de Tinhoão situações que se somam ao que se encontrou nesta investigação, a maneira pela qual este autor procura identificar certos gêneros musicais com grupos sociais a partir de lógicas dicotômicas, não se mostra adequada para o que está sendo relatado. Os dados levantados neste trabalho acabam por negar que uma determinada “camada social” freqüentasse um único espaço. Neste sentido, a abordagem de Martha Abreu sobre, por exemplo, o lundu, parece-nos muito mais apropriada, ou seja, que a sua “performance provavelmente variava em função do ambiente social e do momento em que era tocado”¹⁵⁵.

Nas cidades os ritmos das canções e das danças se entrelaçavam, os circenses, brancos ou negros, estrangeiros ou nacionais, que não ficavam alheios ao que ia pelas ruas e pelo gosto do público, mantinham a proposta de um espetáculo heterogêneo - um complexo mosaico de danças e estilos coreográficos, apresentados para diversas outras áreas urbanas e rurais. Nas diversas cidades pelas quais os circos passavam, mesmo as mocinhas dos salões, que não freqüentavam as ruas ou os batuques, iam com certeza ver os circenses palhaços cantarem e dançarem as chulas, lundus e modinhas, reforçando o papel dos circenses como primeiros divulgadores dos ritmos musicais, da dança e do teatro musicado¹⁵⁶.

154. *Ibidem*.

155. Martha Abreu, *op. cit.*, p. 56.

156. Há uma produção acadêmica recente, que tem discutido o quanto as letras de vários lundus e modinhas eram carregadas de preconceitos sobre os descendentes africanos no Brasil, na segunda metade do século XIX e início do XX. O trabalho de Lúcia Helena Oliveira Silva, ao discutir este tema, cita, como exemplo, a fala de um memorialista sobre, quanto os palhaços de circo, no início do século XX, montavam suas graças, nas músicas que cantavam, em “cima de pretos”. “Quadrinhas populares” que usavam insultos raciais, em forma de sátira, procurando estereotipar a população negra. A letra da canção cantada por um palhaço de nome Ananias fala do contraste entre negro e branco, brincadeiras do palhaço, segundo a autora, que inferiorizavam e alimentava a estigmatização racial. *In Construindo uma nova vida: migrantes paulistas afro-descendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926)*. Campinas: Unicamp, tese de doutorado, 2001. pp. 43-46. Caso semelhante é citado por Waldemar Seyssel, sobre um palhaço de sua infância de nome Serrano, que gostava de cantar um lundu que fazia crítica às pessoas negras. Não foi localizada nenhuma referência deste artista. *op. cit.*, p. 11. Para Martha Abreu, as “canções populares”, daquele período, revelam as “ambigüidades e os conflitos que envolviam as inevitáveis relações amorosas entre brancos (as) e negros (as)”. Nestas relações, a autora propõe uma outra forma de analisar a presença de mulatas, negras, crioulos e morenas no conjunto de “canções populares”, que poderia ir além da “reprodução das desigualdades raciais e sociais, ao cantarem e brincarem com

2.4 – Caleidoscópio de experiências

A formação dos espetáculos circenses latino-americanos e brasileiros, na década de 1880, manteve uma continuidade na herança recebida, ao mesmo tempo em que consolidava a incorporação de mudanças decorrentes das próprias transformações das manifestações sociais e culturais da sociedade em que estavam inseridos, e do próprio modo de se constituírem.

Isto pode ser acompanhado através das trajetórias de Frutuoso Pereira e Albano Pereira, que se transformaram em importantes constituidores das combinações e intercâmbios vividos entre os circenses latino-americanos e brasileiros, inclusive contribuindo, a partir de 1889, com a própria formação e aperfeiçoamento artístico de Benjamim de Oliveira.

Nenhum dos memorialistas e pesquisadores circenses fez um levantamento da vida de Frutuoso, diferentemente da de Albano Pereira. Há menção apenas de que ele teria origem portuguesa. O primeiro registro de sua presença, no Brasil, foi como jóquei, justamente no Circo Casali, em 1876/7, no período em que se apresentavam os palhaços Antonio Correa e Freitas. Ainda como artista contratado, em 1881, realizando exercícios eqüestres e saltos mortais, ele aparece trabalhando no Circo Temperani, no Teatro Rink-Campineiro¹⁵⁷. Os Temperani, de origem italiana, também trabalhavam com os Casali naqueles anos, onde, além de ginastas e acrobatas, atuavam como "canhão humano" e *clowns* excêntricos¹⁵⁸.

Em 1884, Frutuoso trabalhava no circo Irmãos Carlo¹⁵⁹, no Politeama Argentino em Bueno Aires. Uma boa parte dos números do espetáculo era realizada

possíveis conquistas e conflitos amorosos. Do contrário, teríamos que achar que mulatas, negras e crioulos se achavam mesmo como seres viciados e adeptos da barbárie." *In Mulatas, Crioulos e Morenas na "canção popular". Brasil, Sudeste, 1880-1910. mimeo.* Não há como negar que algumas letras de músicas cantadas pelos palhaços poderiam sugerir preconceitos com os descendentes de africanos no Brasil. Entretanto, como afirma Martha, nem todas eram assim, e muitas, através da "brincadeira", poderiam representar ironias e críticas àqueles preconceitos.

157. *Diário de Campinas*, 30.11.1881.

158. Julio Amaral Oliveira, *op. cit.*, 11.06.1964, p. 4. Os memorialistas circenses afirmam que Leopoldo Temperani teria sido o introdutor, no Brasil, do número do "canhão humano", no qual o artista era disparado de um canhão especial, como uma verdadeira bala humana para ir agarrar-se a um trapézio, no alto do circo. Antes de 1881 a primeira menção da realização desta façanha foi um artista inglês Little Wille, chamado de "o homem projétil", no mesmo Circo Casali onde os Temperani trabalhavam em 1877. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 144.

159. Artistas de origem norte-americana que chegam à América Latina com o Circo Chiarini. Teodoro Klein, *op. cit.*, p. 206.

pelos mesmos artistas que compunham a companhia do circo Casali, nos anos de 1876/78 e 1881/82¹⁶⁰ no Brasil. No Irmãos Carlo, os Casali, Seyssel, Ozon e Nelson eram artistas contratados¹⁶¹. Além deles, os dois principais palhaços da companhia eram Frank Brown e José Podestá. O primeiro, *clown* acrobata de origem inglesa, em 1876 estava se apresentando no Teatro Imperial D. Pedro II no Rio de Janeiro¹⁶² e em 1878, nos Estados Unidos, foi contratado pelo próprio Irmãos Carlo. O segundo, palhaço, acrobata e músico uruguaio, já estivera no Brasil, contratado pelo circo do brasileiro Candido Ferraz, no ano de 1882¹⁶³.

Destacar estes artistas e o circo na Argentina, permite mostrar como os circenses puderam realizar uma diversificada troca de experiências. Na Argentina, à semelhança do que ocorria no Brasil, a incorporação aos repertórios de temas musicais e teatrais da cultura local levou à popularização e divulgação dos ritmos e gêneros teatrais, que, ao mesmo tempo em que continham a herança européia, também passavam por transformações que iam definindo suas produções como "circo criollo". O processo de produção de uma teatralidade circense abre uma nova fase na Argentina, principalmente através da atuação do artista José Podestá e seu personagem, o palhaço *Pepino 88*.

Além de executar as habilidades necessárias a um circense da época, Podestá se inspirou, para a produção de seu personagem, nos cantores peregrinos populares argentinos, chamados de *payadores* e trovadores, que realizavam composições improvisadas acompanhados ao violão. Estes artistas locais também foram incorporados aos espetáculos circenses. Como palhaço *payador* e improvisador, diferenciou-se dos "tradicionais *clowns* ingleses", tornando-se um cantor e divulgador das canções "criollas". Os estribilhos de suas canções eram cantados por toda parte, lançando a

160. Nos anos 1876/78 estava em Pindamonhangaba e São Paulo. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *op. cit.*, p. 144. Em 1881/82 estava em Campinas, conforme Diário de Campinas de 21.12.1881 apresentando-se no Teatro Rink-Campineiro e Diário de Campinas de 04.01.1882, com o nome de Circo Universal.

161. Raúl H. Castagnino – *El Circo Criollo* ..., *op. cit.*, p. 22 e pp. 69-75.

162. *Gazeta de Notícias*, 13.06.1876. Frank Brown nasceu em Brighton em 06.09.1858, era filho de um clown que, em seu próprio circo, fazia o gênero "*Shakespear jester*" ou "bufão shakesperiano". Aos sete anos, Brown vai realizar sua aprendizagem no *Holborn Amphitheatre* de Londres. Torna-se um exímio equestre, acrobata e clown. Após um acidente quando saltava sobre doze cavalos em Montevideú, em 1893, segue trabalhando apenas como clown. Era anunciado sempre como "*clown inglês*" ou "*clown enciclopédico*", apresentando chistes, paródias e bufonarias, com roupa ricamente bordada e de cara branca. Morre na Argentina com 85 anos. Beatriz Seibel, *op. cit.*, p. 50.

163. *Idem*, p. 38.

novidade das canções sobre temas do momento¹⁶⁴. A partir desta forma diferenciada de cômico – apresentando-se como ginete, cantor, violinista, bailarino e, sobretudo ator em sainetes e pantomimas –, em 1884, Podestá foi indicado para representar no picadeiro do circo dos Irmãos Carlo o personagem principal da novela gauchesca, *Juan Moreira*, publicada em folhetim pelo escritor argentino Eduardo Gutiérrez¹⁶⁵, considerado um autor popular, criador de um folhetim, "nacional por duplo caráter da origem do autor e o acento de suas narrações"¹⁶⁶.

Esta novela foi adaptada como pantomima em vários quadros, na qual Podestá cantava e dançava canções folclóricas rurais, junto com vários *payadores* contratados¹⁶⁷. Seu enredo apresentava as peripécias de um "gaúcho matreiro" perseguido pela injustiça das autoridades a peça teve treze apresentações no circo dos Carlo, com uma crítica no jornal dizendo que era uma produção melodramática, típica do herói bandido, que agradou a "plebe"¹⁶⁸.

Após estas apresentações, os Irmãos Carlo fizeram uma turnê ao Rio de Janeiro, onde trabalharam por quatro meses no Politeama Fluminense, apresentando Podestá como "*clown* crioulo" e Frank Brown como "*clown* inglês"¹⁶⁹. A peça *Juan Moreira* não foi mais montada durante este período. Retornaram à Argentina em 1885, em sociedade com Alejandro Scotti, reiniciando a montagem de várias pantomimas e, em 1886, José Podestá transformou o extenso mimodrama em uma ação curta, selecionando os quadros e as cenas principais, escrevendo diálogos e estreando no circo um *Juan Moreira* totalmente falado, mantendo as danças e cantos com os *payadores* e trovadores. Esta teria sido a primeira vez que a mímica era substituída pelo texto representado em prosa, naquele país.¹⁷⁰

164. Idem., pp. 44-47 e Raúl H. Castagnino – *El Circo Criollo ...*, *op. cit.*, pp. 137-143.

165. Beatriz Seibel, *Historia del Circo*, *op. cit.* Beatriz Seibel - *El teatro "barbaro" del interior. Testimonios de circo crioulo y radioteatro*. Buenos Aires: Ediciones de La Pluma, Teatro Popular – Tomo I, 1985. Rubén A. Benitez – *Uma histórica función de circo*. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires-Departamento Editorial, 1956, pp. 09-15. O jornal que publicou a novela-folhetim foi *La Patria Argentina*, de Buenos Aires, de 28.11.1879 a 07.01.1880. A estréia no circo Irmãos Carlo se deu em 02.07.1884.

166. Rubén A. Benitez, *op. cit.*, p. 29.

167. Beatriz Seibel, *Historia del Circo*, *op. cit.*, pp. 44-47. Raúl H. Castagnino – *El Circo Criollo ...*, *op. cit.*, pp. 137-143.

168. Beatriz Seibel, *Historia del Circo*, *op. cit.*, p. 58.

169. *Ibidem*. Raúl H. Castagnino – *El Circo Criollo ...*, *op. cit.*, p. 74. Segundo este autor, ambos foram recepcionado pelo Imperador D. Pedro II.

170. Há uma polêmica entre os historiadores argentinos que tratam do teatro e de circo sobre esta montagem (considerando que os circenses absorveram a maior parte dos dramas gauchescos, adaptando-os

O que se quer destacar aqui é que estava presente nesta montagem tanto a família de Fructuoso Pereira – que, inclusive, algum tempo depois, tornava-se sócia dos Podestá como proprietários do circo ¹⁷¹ –, quanto outras que trabalhavam no Brasil, desde a década de 1870, inclusive o fato de que tinham participado ativamente das montagens de pantomimas adaptadas de textos folhetinescos e dramaturgicos brasileiros, assim como tinham vivenciado a incorporação dos gêneros musicais e danças, popularizados no período. O intercâmbio entre as várias produções culturais dos dois países e as trocas de técnicas entre teatro e circo possibilitaram aumentar a multiplicidade das linguagens e divulgações das mesmas, esboçando cada vez mais uma nova forma de produção da teatralidade circense, a do circo-teatro.

O circo dos Irmãos Carlo retornou ao Brasil no início de 1887 ¹⁷² e apresentou-se no Teatro Rink-Campineiro como Companhia Norte-Americana: eqüestre, mímica, coreográfica, acrobática e zoológica ¹⁷³. Para o final de 1887, conforme informação de Benjamim de Oliveira, Fructuoso Pereira montou seu próprio circo, com boa parte dos

aos palcos/picadeiros) ter sido ou não o ponto de arranque do "teatro nacional argentino". Raúl H. Castagnino, apesar de apontar a polêmica, concorda que os Podestá seriam os precursores do teatro nacional argentino. El Circo Criollo ..., *op. cit.*, p. 80. Mas, entre os autores mais categóricos a este respeito, ver Beatriz Seibel, Historia del Circo, *op.cit.*, e El teatro "barbaro" del interior. Testimonios de circo criollo y radioteatro, *op.cit.*, Rubén A. Benitez, *op.cit.* Teodoro Klein, apesar de ser contrário a esta análise – afirmando que já havia uma produção nacional teatral anterior a esta montagem, inclusive nos próprios circos –, considera que os Podestá abriram uma nova etapa, principalmente quanto à divulgação dos textos nacionais do drama gauchesco. Teodoro Klein, *op. cit.*, p. 199

171. Beatriz Seibel – Historia del circo, *op. cit.*, p.58. Raúl H. Castagnino – El Circo Criollo ..., *op. cit.*, pp 78-81.

172. O circo dos Irmãos Carlo realizou freqüentemente turnês pelo Brasil e Argentina ocupando os mais variados espaços do período. Em agosto, setembro e dezembro de 1888 apresentaram-se no Politeama Paulista. Conforme Athos Damasceno, *op.cit.*, p. 244, em 1889, apresentou-se no Teatro Variedades de Porto Alegre, cujo proprietário era Albano Pereira. Segundo a análise deste autor, era um "grupinho de segunda ordem que, para não morrer de fome, teve de lançar mão do velho expediente dos beneficios e dos festivais, amilhando desse extremo recurso o bucho vazio da ninhada em crise". Depois disto, reaparece nos jornais do Rio de Janeiro – Jornal do Commercio na coluna "Teatros e Músicas" de 01.02, 04.03, 22/27/28.04 e 28.05.1900. O Paiz na coluna "Artes e Artistas" de 01.02, 27/28/29/30.04, de 02 a 30.05 e 02.L06.1900: anunciando a estréia e depois as apresentações no Teatro São Pedro de Alcântara. Em sua programação constava, além de outros, os clowns musicais, eqüestres e acrobáticos da família Seyssel e família Pereira com seus "exercícios eqüestres, ginásticos acrobáticos, equilibristas e pantoministas", "miss Millar, prodígio musical, que executou vários solos de pistom, sendo chamada três vezes à arena", além de espetáculos em homenagens à Lei Áurea no dia 13.05 e à oficialidade da Divisão Naval Norte-Americana. A avaliação do jornal O Paiz foi de que como o público, era "doidinho por esse gênero de divertimentos, afluiu numeroso ao espetáculo. Se não foi uma enchente real, quase o foi, resultado deveras animador para a empresa". Paralelo aos espetáculos no Teatro São Pedro, vários artistas do circo se apresentaram também no Alcazar, no salão da Real Sociedade Club Ginástica Português e no Café Cantante da Guarda Velha.

173. Correio de Campinas, 17 e 29.04.1887.

artistas que o tinha acompanhado desde os Casali até a Argentina, inclusive o palhaço Freitas.

Foi no interior deste processo que Benjamim de Oliveira teve sua formação e que, a partir de 1889, com Frutuoso Pereira, possibilitaria novos arranjos na teatralidade circense.

- : -

Em 1889, aos dezenove anos de idade, Benjamim de Oliveira, iniciou sua jornada pelos centros cafeeiros, chegando à cidade de São Paulo. Nela, conforme seus relatos ¹⁷⁴, Frutuoso se associou à grande companhia de Albano Pereira e se apresentaram no Teatro Politeama, um barracão de tábuas e zinco, instalado na Várzea do Carmo, "perto do Mercado Velho", ponto obrigatório de "tropeiros e de gente do interior" ¹⁷⁵. De fato, pelas fontes jornalísticas, foi em março de 1889 a estréia da companhia eqüestre de Pereira, Coelho & Comp. naquele teatro da capital paulista ¹⁷⁶. No jornal pesquisado, diferente de outras propagandas, não há detalhamento sobre a programação e os artistas, mas há duas referências que permitem supor que se trata da mesma companhia a que Benjamim se referiu. A primeira é a presença anunciada do *clown* Henrique Ozon ¹⁷⁷, que fazia parte da trupe de Frutuoso Pereira; a segunda é o anúncio de um espetáculo em benefício de três jovens artistas, sendo um deles Carlos Pereira, filho de Albano ¹⁷⁸.

Assim, em 09 de março de 1889, Benjamim de Oliveira estreava pela primeira vez na cidade de São Paulo, ao som da Banda de Música do Corpo de Permanentes ¹⁷⁹ e com a garantia, anunciada em todas as propagandas, de que depois do espetáculo haveria

174. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*, p. 10. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p. 40. *Revista da Semana*, *op. cit.*, p. 14.

175. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*, p. 10.

176. *A Província de São Paulo*, de 03 a 31.03.1889.

177. *A Província de São Paulo*, 09.03.1889.

178. *A Província de São Paulo*, 31.03.1889. Este espetáculo em benefício foi dedicado, também, "aos intrépidos batalhadores da Escola do Congresso Ginástico Português". Além de Carlos, Albano e Juanita Pereira, eram pais de Clementina, nascida em Marselha, Luís nascido na Áustria, Carmem nascida em Buenos Aires e, no Brasil: Anita, Carlos e Alcebiades. Este último iria se associar com Abelardo Pinto, o Piolin, no Largo Paissandu, em São Paulo, o circo pavilhão Piolin-Alcebiades, na década de 1920 até 1930. Ver: Júlio Amaral Oliveira, *op. cit.* 06.06.1964, p.4. Arruda Dantas – Piolin. São Paulo: Editora Pannartz, 1980.

179. *A Província de São Paulo*, 31.03.1889.

bondes para todas as linhas ¹⁸⁰, o que permitia acesso às opções de lazer, em vários horários, em particular o noturno, a um número cada vez maior e heterogêneo da população, nas médias e grandes cidades.

Benjamim relata que a companhia de "Fructuoso crescera, unindo-se a outra de igual valor", o que se pode observar pelo número de 35 artistas anunciados na propaganda. Naquele período, Albano Pereira havia encerrado as atividades no Teatro de Variedades de Porto Alegre, para logo depois se associar a Candido Ferraz, que chegava de Buenos Aires. Albano era uma das maiores e mais importantes companhias circenses, destacando-se pelas montagens de pantomimas como *Os Salteadores da Calábria*, *Um Episódio de Garibaldi em Vereze* e, sobretudo, a *Cendrillon* ¹⁸¹.

Através das descrições das produções dos espetáculos de Albano, é possível constatar um domínio sobre um conjunto de técnicas e linguagens que os circenses utilizavam, e às quais Benjamim tinha pleno acesso. Em 24 de março, o Politeama anunciava que o circo iria representar a pantomima *Bandidos da Calábria*, na qual tomavam parte 60 pessoas ¹⁸². Na propaganda constava que a *mise-en-scène* era do próprio Albano Pereira e que todos os "vestuários e adereços novos" tinham vindo "propositalmente da Europa do Grande Teatro (Scala) de Milano", além de que seria representada em "palco cênico", montado especialmente para a peça. Informava ainda que na porta do teatro seria distribuído gratuitamente aos espectadores o argumento da pantomima, e que haveria a apresentação do *clown* musical "d' América, Sr. Victorino Brag", que deleitaria o público com várias peças de seu repertório e entre elas o popular *Ataca Felipe!!* ¹⁸³. Por certo, tudo isto pressupunha conhecimentos de coreografia, cenário, vestuário, direção artística e teatral, além da encenação de pelo menos 20

180. *A Província de São Paulo*, de 03 a 31.03.1889.

181. Athos Damasceno, *op.cit.* p. 233. No ano de 1887 Albano Ferreira e Candido Ferraz se associaram e apresentavam-se na cidade de Porto Alegre. Em 13.10 daquele ano, ainda como sócios, apresentavam-se em Campinas (SP).

182. *A Província de São Paulo*, 24.03.1889.

183. *Diário de Campinas*, 13.10.1887. Apesar de a propaganda não mencionar, é possível que a peça cantada ou tocada pelo *clown*, *Ataca Felipe!*, tratava-se da principal canção da revista de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio *O bilontra*, que estreou no Rio de Janeiro em 1886. Parodiada de *La donna è mobile*, de Verdi, e do lundu *Recreio da Cidade Nova*, o refrão desta canção, que dizia "Ataca, Felipe!", fazia referência ao empresário Felipe de Souza Lima, que tinha um teatrinho na Cidade Nova no Rio de Janeiro, e "virou bordão entre os cariocas". Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 134. Ver também: Roberto Ruiz – *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, p. 23. Esta referência vem confirmar o papel do circo como divulgador da música – fosse ela ligada ao teatro ou não – antes que fosse feito pelo disco e cinema.

artistas do circo das 83 pessoas, cuja maioria eram figurantes, normalmente moradores da cidade ¹⁸⁴.

Era um conjunto de saberes totalmente inteligível para os meios artísticos e para o público do período. Na mesma data em que o circo estava no Politeama Paulista, apresentava-se a pouca distância, no Teatro São José, a Companhia de Ópera-cômica e Operetas do Teatro Sant'Anna, uma empresa do artista Heller, com a peça fantástica *Ali-Baba e os Quarenta Ladrões – Conto das Mil e Uma Noite*. Além das representações teatrais versarem sobre o mesmo tema, ou seja, peças fantásticas, mágicas, mocinho contra bandido, etc., o modo como a empresa descrevia a produção da peça é muito semelhante ao dos circos, e em particular o de Albano. Informava que tomava parte toda a companhia, que havia "cenários, vestuários e adereços, todo novo e esplêndido", destacando a "*mise-en-scène* a cargo do artista Heller" ¹⁸⁵. O jornal, no dia seguinte, fez uma crônica a respeito desta representação, não dizendo nada em relação à pantomima do circo.

Benjamim, que havia sido contratado para trabalhar com bambu, saltos e acrobacias, estava em meio a tudo isto, e tinha a possibilidade de aprender esta multiplicidade de linguagens. No circo de Frutuoso, teve inclusive a oportunidade de experimentar o que havia incorporado, com os circenses, que lhe tinham ensinado através da transmissão oral e gestual de seus saberes e práticas. Nesta temporada, um dos principais palhaços da companhia, Antonio Freitas, cantador de lundu e tocador de violão, adoeceu. Este artista, desde 1877 no Circo Casali, no qual Frutuoso também trabalhava, era um dos "fatores de sucesso do espetáculo", segundo Benjamim. Foi preciso que alguém o substituisse. O momento foi tão sério, afirma, que "vários se despediram com medo de serem escolhidos" ¹⁸⁶, fazendo com que o empresário pusesse "as mãos na cabeça, seriamente preocupado, pois não seria fácil a substituição" ¹⁸⁷.

184. *Diário de Campinas*, 13.10.1887. A estréia no Rink-Campineiro havia sido no dia 08.10, e no dia 11.10, este jornal publicou na primeira página, comentário a respeito deste circo, dizendo: "Desenganemos – as companhias de cavalinhos dão sota e basto em todos os outros gêneros de divertimento, ao menos entre nós. Sábado e domingo, especialmente no domingo, a concorrência às funções do Circo Universal foi extraordinária. No domingo muita gente ficou de pé: à porta havia um burburinho – era quem podia primeiro comprar bilhete. Os trabalhos dos artistas são em geral, muito bem executados. Palmas não faltaram aos artistas e cobres aos srs. Albano & Ferraz. Ouro sobre azul!".

185. *A Província de São Paulo*, 27.03.1889.

186. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit. A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p. 40. *Revista da Semana*, *op. cit.*, p. 14.

187. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p. 40.

Reunindo os artistas, durante o jantar, após o espetáculo, no casarão onde morava quase toda a companhia, discutiu-se a substituição. Benjamim afirma que estava sentado ao lado, comendo em seu prato de folha, pois como negro "não se sentava à mesa com os outros" ¹⁸⁸, quando Albano Pereira exclamou "já sei, o moleque Benjamim vai fazer o palhaço" ¹⁸⁹. Entrando em pânico, apelou com os olhos para Frutuoso, mas este se mostrou favorável à proposta. No espetáculo seguinte, à noite, tendo reunido algumas pilhérias, com a cara cheia de alvaiade e riscos de carvão, ele estreou como palhaço. Em todas as entrevistas, quando perguntado qual a impressão que guardava daquela estréia, respondia:

"A vaia (...) vaia como poucos terão ouvido na sua vida! Se pudesse, sairia do palco. Mas eu estava preso por contrato e daquilo dependia o meu pão... Na segunda noite a coisa foi pior. Na primeira apenas gestos e assobios; na outra, batatas e ovos. (...) Seguimos, depois, para Santos. E em Santos, quebraram-me a cabeça. (...) Um português, certamente admirador do Freitinhas, jogou-me um patacão. E eu fui retirado de cabeça quebrada do picadeiro." ¹⁹⁰

Durante vários dias continuou sendo um palhaço sem graça e vaiado. Pedindo a Frutuoso que o retirasse daquela responsabilidade, este lhe respondeu que não iria atendê-lo, pois aquilo já havia se constituído o "clou do espetáculo" ¹⁹¹. Depois de algumas semanas Freitinhas voltou a trabalhar, mas Benjamim continuou como palhaço, agora de auxiliar do colega, que mesmo sem graça fazia ressaltar as graças do outro. Em uma noite, jogaram-lhe uma coroa de capim e, como palhaço, respondeu ao "agressor": "deram a cristo uma coroa de espinhos, porque não me poderiam dar uma de capim?" ¹⁹². O povo o aplaudiu e ele considerou este o seu primeiro sucesso, mas um "sucesso

188. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.*

189. *Ibidem.*

190. *Ibidem.* Com poucas variações e o mesmo sentido ver: *A Noite Ilustrada*, 28.06.1938, *op. cit.*, pp. 4-5. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, pp. 40-41 e 48. *Diário da Noite*, 21.02.1940. *Revista Biográfica Honra ao Mérito* - nº 1 - pg. 17, editada pela Standard Oil Company of Brazil - atualmente Esso Brasileira de Petróleo do Rio de Janeiro, 1942. *Revista da Semana*, *op. cit.*, pp. 12-15 e 42. Programa da Rádio Nacional "Honra ao Mérito", apresentado em 07.08.1942 - gravado em disco. Clóvis de Gusmão - "Grandeza e miséria da vida de Palhaço", *op. cit.*, pp. 79/84. *Revista - Anuário da Casa dos Artistas*, *op. cit.* Brício de Abreu, *op. cit.*, pp. 77-88.

191. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p. 40.

192. Clóvis de Gusmão, 12.10.1940, *op. cit.* *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, *op. cit.*, p. 40. *Revista Biográfica Honra ao Mérito* - nº 1 - pg. 17, editada pela Standard Oil Company of Brazil - atualmente

mediocre", segundo ele. Em São José dos Campos, desfez-se a sociedade, e Benjamim continuou trabalhando com Frutuoso. Em seus relatos não menciona Freitas, mas é bem possível que este tenha continuado com Albano, pois em 1899 o encontramos trabalhando na companhia deste empresário, em Campinas ¹⁹³.

Mas, se havia tantos outros palhaços na companhia, como os das famílias Seyssel, Ozon, palhaços excêntricos, porque a dificuldade de achar um substituto para Freitas?

Algumas hipóteses são possíveis de serem levantadas. Primeiro a questão do relato oral biográfico. Benjamim tentou passar, cinquenta anos depois do fato ocorrido, a importância do que significava tornar-se palhaço através de um certo ritual de passagem que definiria a sua identidade profissional. A primeira reportagem localizada, que traçou a sua biografia, data de 1939, quando era um homem de 69 anos de idade, e com certeza em entrevistas e relatos orais, mesmo que tenham se tornado registro escrito há que se considerar que o relato estivesse carregado de dramaticidade e situações épicas.

Uma outra hipótese é que Freitas não era um palhaço fácil de ser substituído, como não seriam os outros, pois, por um lado, é provável que o ator Freitas houvesse se especializado em um tipo de personagem cômico, bastante associado a sua própria performance individual, que o tornava conhecido e com sucesso, de difícil substituição, sendo mais fácil a troca por um artista desconhecido e ainda sem um tipo de personagem definido, como Benjamim. Por outro lado, apesar de muitos artistas afirmarem em seus relatos de vida que se tornaram palhaços "quase por acaso", ninguém no circo nascia (ou nasce) trapezista ou palhaço. Isto era resultado de um processo de formação e aprendizagem que os circenses viviam cotidianamente, que ia qualificando-os para realização de algumas funções ¹⁹⁴. Assim, mesmo que tenha sido "empurrado" para

Esso Brasileira de Petróleo do Rio de Janeiro, 1942. *Revista da Semana*, *op. cit.*, pp. 12-15 e 42. Programa da Rádio Nacional "Honra ao Mérito", apresentado em 07.08.1942 - gravado em disco. Brício de Abreu, *op. cit.*, pp. 77-88.

193. *Diário de Campinas*, 22.07.1899 – Companhia Equestre e Ginástica Albano Pereira.

194. Um dos palhaços de referência do momento, Leo Bassi, ao discutir a questão da formação do palhaço no circo afirmou: "Os palhaços raramente eram apenas palhaços. O palhaço tinha outras técnicas, podia ser a música, a acrobacia, o malabarismo, ser amestrador de animais. Meu pai sempre dizia que não se começava sendo palhaço; isso vinha depois. A primeira coisa era aprender um ofício, uma técnica. E com a vida, com a experiência do contato humano, e com o gosto de ter contato humano, lentamente, a técnica ia se tornando menos importante, e o mais importante ficaria sendo da personalidade". *Revista: Anjos do Picadeiro* 3. Publicação integrando do evento Anjos do Picadeiro 3 realizado em dezembro de 2000 no Rio de Janeiro. Realização Teatro do Anônimo e CASA – Centro de Referência do Ator, da Cultura Popular e do Circo, p. 33

substituir o "melhor palhaço da companhia", é quase certo que já tinha alguns conhecimentos suficientes para realizar aquela função, precisando aperfeiçoar, apenas, o seu lado de ator cômico ¹⁹⁵. Segundo o próprio Benjamim, aos poucos ele foi aperfeiçoando suas pilhérias, melhorando sua performance e caindo no agrado do público: começou a ser "bisado", recebendo calorosa ovação, principalmente quando começou a se apresentar como palhaço tocador de violão e dançador de chula e lundu. Portanto, já havia aprendido e detinha pré-requisitos necessários para ser um palhaço do período: era acrobata, sabia tocar, cantar e dançar os ritmos do período em português, sozinho ou nas pantomimas, ao contrário de outros artistas, mesmo palhaços acrobatas musicais, que eram estrangeiros.

Não há nenhuma referência em seus relatos de que teria aprendido a tocar violão em Patafufu, antes de ter fugido com o circo, aos doze anos de idade, mas quando foi escolhido para aquela função, o seu processo de formação enquanto circense já o havia qualificado para tal. Toda a sua aprendizagem, durante aqueles sete anos, veio do contato com os outros artistas palhaços, que também cantavam e dançavam lundus e maxixes, e não eram "tipicamente" de origem "popular negra".

Por este percurso, o palhaço instrumentista cantor Benjamim de Oliveira, tornava-se mais um dos responsáveis pela divulgação e veiculação da produção musical e teatral no Brasil e da construção da teatralidade circense.

195. Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, afirma em seu livro que tinha sido seu pai, que também era palhaço, quem o tinha iniciado nessa carreira. Quando estavam procurando um substituto para ele, seus irmãos mais velhos tinham sido colocados à prova, mas, por mais que eles se esforçassem, nenhum lhe agradava e nem agradava ao público. Então, chegou a vez de Waldemar ser posto à prova. Ao mesmo tempo em que o pai lhe ensinara, a estréia parece um mistura de "acaso" com todo um processo de formação e aprendizagem: "Pintaram meu rosto, deram-me uma roupa grandalhona, umas calças muito largas e uns sapatos enormes. Eu não queria entrar, pois ninguém ensaiara nada comigo! Todavia, essa falta de ensaio também fazia parte da prova e do papel que eu ia representar; ia ser o improvisador da noite, o chamado 'tony de soire". Waldemar Seyssel, *op. cit.*, pp. 9 e 23. Apenas para mencionar um entre vários exemplos, cujas memórias foram registradas.

Capítulo 3 – Benjamim de Oliveira: outras imagens para a teatralidade circense

O período que será analisado neste capítulo – 1890 a 1900, foi marcado, no Brasil, por um intenso processo de urbanização, no qual as cidades transformaram-se em complexas redes de relações sociais, econômicas e culturais. Em particular, Rio de Janeiro e São Paulo tiveram um grande aumento populacional devido às levas de imigrantes e ex-escravos. Projetos de reforma urbana foram implantados, alterando significativamente as feições das cidades e redefinindo o modo de sua ocupação, tanto na distribuição do comércio, das fábricas, dos transportes públicos (bondes), como na redefinição da ocupação das pessoas. Em nome da "modernidade", da "civilização", da "higiene pública", as transformações urbanísticas, físicas e demográficas dos centros das cidades excluíram e expulsaram a maior parte da população de baixa ou sem nenhuma renda, para ocuparem sua periferia, desprovida de "modernidade", "civilização" e "higiene pública" ¹.

O caminhar do novo regime político instaurado desde 1889, a República, reafirmou constantemente que representava a "modernidade", por ter tirado o país da monarquia e da escravidão. Porém, nada disso evitou os períodos de lutas políticas, conspirações, revoltas, levantes militares e guerra civil.

Foi, também, um momento de consolidação e surgimento de inovações tecnológicas, como a eletricidade, telégrafo, telefone, inclusive nos transportes coletivos. Do ponto de vista cultural, todas estas tecnologias foram fundamentais para a implementação de pelo menos duas importantes indústrias culturais: a do cinema e a do disco. Este conjunto de inovações, aliado ao crescimento populacional das cidades, favoreceu a formação progressiva de uma cultura urbana e uma produção artística diversificadas. O desenvolvimento de um mercado cultural aliado “ao aparecimento de novos suportes e tecnologias de reprodução de imagens e textos” contribuiu para o surgimento de um público novo, diferenciado, “com novos padrões de gosto e exigência” que demandava produtos culturais específicos ².

1. Nicolau Sevcenko – “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso” in Fernando Novais (Coord. Geral da Coleção) – História da Vida Privada. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 7-48.

2. Fernando Antonio Mencarelli – Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

Ampliava-se a oferta e a diversificação cultural, evidenciando a presença de vários agentes na sua criação, circulação e comércio: artistas, autores, empresários e produtores. Os artistas, neste processo, adquiriram maior visibilidade e alcance, sendo vistos, ouvidos e consumidos em grande escala.

Os vários artistas circenses ocuparam velhos e novos espaços urbanos e palcos, fazendo-se presentes na circulação, comércio, produção e formação de muitos dos novos produtos culturais como o disco, o cinema, o teatro, entre outros. Os vários artistas, autores e empresários, musicais e teatrais, de São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro, que já ocupavam o picadeiro circense, continuaram mantendo esta vinculação, ao mesmo tempo em que estavam totalmente inseridos no contexto urbano industrial e cultural do período. O espaço circense mantinha seu papel de veículo de massa, divulgando e dando visibilidade aos artistas e autores das cidades e suas produções, tendo havido um aumento significativo daqueles profissionais, que se incorporaram ao processo de produção do espetáculo circense, implementando ainda mais a sua polifonia cultural.

3.1 – Primeiros contatos na capital federal

Procurando entender como e onde se deu a participação de Benjamim de Oliveira nestes momentos, encontrou-se em primeiro lugar seus relatos, pois em parte das fontes pesquisadas, em especial nos jornais, ele só irá adquirir visibilidade no ano de 1896. Assim, a reconstituição de sua trajetória artística a partir de 1889, quando era palhaço no Circo de Frutuoso e Albano, baseou-se especificamente nas suas falas. Nelas afirma que quando dominou o picadeiro, cantando chulas e lundus acompanhado de seu violão, como palhaço, é que se tornou conhecido no meio circense, tendo tido sucesso de público, sendo freqüentemente bisado em suas apresentações³. Por conta disto, começou a receber cartas, telegramas e convites, entre os quais da companhia de Antonio Amaral, na qual foi aceito, em torno de 1890/91, quando Benjamim foi contratado com um

(Coleção Várias Histórias), pp. 128-129. Neste sentido, ver também: Nicolau Sevcenko – “A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, *in op. cit.*, pp. 514-619.

3. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939. Clóvis de Gusmão – “As grandes reportagens exclusivas – O Rei dos Palhaços” *in Dom Casmurro*, 12.10.1940.

salário inicial de 4\$000 réis por dia ⁴, passando já em 1892 a ganhar 30\$000 réis por dia, o que, segundo ele, "naqueles idos tempos" era muito dinheiro ⁵. Se por um lado o sucesso lhe abria as portas circenses, por outro, como já era disputado pelos empresários, "surgiram, como sempre, as intrigas próprias do meio" ⁶, que ele não explica quais eram. Benjamim foi trabalhar, naquele mesmo ano, no circo do francês (abrasileirado) João Pierre. Não encontrei nenhuma outra referência a este circo a não ser uma pequena nota com o nome de Pavilhão Circo Zoológico Francês, Empresa de Jean Pierre & Frère, em São João Del Rei, no ano de 1901 e que, como o próprio nome diz, possuía uma grande coleção de animais⁷. É importante destacar que foi neste circo que Benjamim conheceu e tornou-se amigo de Affonso Spinelli, trapezista volante e palhaço ⁸. Este artista, depois empresário, como veremos posteriormente, a partir de 1895/96 teve muita importância na vida profissional de Benjamim, pelo menos até a década de 1920.

Os anos de 1891/92 foram bem movimentados na sua vida. Saiu da companhia de Pierre e foi trabalhar no circo de Manuel Gomes, ou melhor, Comendador Manuel Gomes, "português barrigudo, sempre de fraque cor de garrafa e de colete branco" ⁹, conhecido como Comendador Caçamba, maneira jocosa de brincar ou duvidar das comendas que sempre trazia penduradas no peito. ¹⁰

Antes de ser empresário, Manuel Gomes era um artista que fazia um número chamado Hércules. Este tipo de apresentação ¹¹, como o nome sugere, era realizado por

4. Clóvis de Gusmão, *op. cit.* Quanto à companhia de Antonio Amaral, não foi localizada nenhuma outra referência nas fontes pesquisadas, apenas uma menção do *O Estado de São Paulo* de 06 e 11.03.1901, em sua seção Palcos e Circos, informando que este circo estaria em Itapetininga (SP).

5. Clóvis de Gusmão, *op. cit.* Quanto aos valores informados recebidos de salário, apenas para informação, os preços cobrados pelos circos, naquele período, mantêm-se os mesmos da década de 1880. Quando se apresentavam em teatros: camarote de cinco lugares de 1ª - 15\$000, de 2ª 10\$000; cadeiras de 1ª - 3\$000, de 2ª - 2\$000, geral ou arquibancadas 1\$000. Quando se apresentavam em seus próprios toldos, normalmente, só tinha camarote, cadeira e geral, a 15\$000, 2\$000 e 1\$000 réis, respectivamente. A título de comparação, conforme *Diário de Campinas* de 11.08.1892, o preço do quilo da carne de vaca era vendido a 1\$000 réis.

6. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

7. Antonio Guerra – Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei – 1717 a 1967 – c/1968 – s/edit., p. 92. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

8. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

9. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

10. *Ibidem*. Segundo Benjamim, as brincadeiras o irritavam pois aquelas comendas "eram de verdade, muito embora fossem apenas de Portugal".

11. Os artistas que realizavam este tipo de apresentação, normalmente, nas praças e feiras públicas na Europa, já figuravam na programação de Philip Astley em 1793. Henry Thétard - La Merveilleuse Histoire du Cirque. Paris: Prisma. 2 Tomes – exemplaire no. 931, 1947, 1 Tome p. 68.

atletas muito fortes, que carregavam canhões e balas nas costas, disputavam força com vários animais (cavalos ou elefantes) e, quando os circos começaram a apresentar combates corporais, como as chamadas lutas romanas, os "homens hérules", eram os principais chamarizes nas propagandas. Foi assim que se apresentou, possivelmente pela primeira vez no Brasil, vindo da Argentina com os Irmãos Carlo, em 1884 ¹², na mesma companhia em que estavam Frutuoso Pereira, Casali, Frank Brown, Podestá, entre outros. Com o nome de Manuel Gómez, era anunciado como "hérules da alfombra" ¹³; três anos depois estava trabalhando no circo de Albano Pereira e Cândido Ferraz, que se apresentava no Teatro de Variedades, em Porto Alegre ¹⁴, com o mesmo grupo que iria se associar a Frutuoso em 1889, em São Paulo. É provável que Benjamim o tenha conhecido antes do ano de 1892 e talvez antes mesmo de ter-se tornado um "palhaço famoso".

Benjamim relata que com o circo de Caçamba teve duas felizes oportunidades: a primeira, conhecer o Estado do Rio de Janeiro e a capital federal, sua "maior tentação", para onde todo o "seu pensamento se voltava" ¹⁵; a segunda ter conhecido Floriano Peixoto, o presidente da República. Cabe observar que nem as relações com o presidente nem a estadia do circo no Rio de Janeiro são confirmadas pelos jornais do período. Entretanto, estas informações serão utilizadas neste trabalho, pois abriram caminhos para entrar em contato com outros circos e com importantes manifestações culturais, que os vários artistas, circenses ou não, estavam vivenciando e construindo, em particular no Rio de Janeiro daquele momento, e que iriam contribuir significativamente para novas imagens da teatralidade circense no Brasil.

Era o mês de setembro de 1893 e, segundo Benjamim, o circo estava armado em Cascadura, periferia do Rio de Janeiro, quando em uma noite um espectador, acompanhado de outros dois homens, foi procurar pelo palhaço. O Comendador, sem "ligar ao homem falou apontando para dentro do pano: - O palhaço é um negro que eu tenho. E chamou: Negro Benjamim!" ¹⁶. Quando apareceu, o homem o felicitou com

12. Raúl H. Castagnino – El Circo Criollo ..., op. cit., pp. 73-74. Beatriz Seibel – Historia del circo. Biblioteca de Cultura Popular/18, Ediciones Del Sol, 1993, p. 56.

13. Raúl H. Castagnino – El Circo Criollo ..., op. cit., p. 74.

14. Athos Damasceno – Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul) – Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956, p. 233.

15. Clóvis de Gusmão, op. cit., 12.10.1940.

16. *Ibidem*.

parabéns pela "bela execução da chula que dançara" ¹⁷, dando-lhe, por intermédio do outro, uma nota de 5\$000 réis, indo embora sem que o empresário e o palhaço soubessem quem eram. Logo em seguida, continua dizendo, começaram comentários entre vários artistas e alguns moradores locais de que o presidente da república estivera no circo; os boatos teriam sido confirmados e tratava-se de Floriano Peixoto, que se dizia um apaixonado por circo.

É difícil, hoje, pensar na idéia de um certo anonimato do presidente da república acompanhado de seus "generais" assistindo um espetáculo de circo em Cascadura. Mas, se considerarmos que apenas uma pequena parcela da população do período lia jornais, principal veículo pelo qual às vezes se exibia as imagens, muitas em desenho, é bem possível que isto tenha ocorrido. Roberto Ruiz, ao falar sobre a produção teatral durante os meses da Revolta da Armada, menciona especialmente a admiração "convicta e entusiástica" que Arthur Azevedo tinha por Floriano Peixoto, pelo fato de o "marechal" ser um freqüentador assíduo dos teatros, mesmo nas "horas trágicas de seu governo". Segundo Ruiz, Floriano fazia caminhadas noturnas, sozinho ou acompanhado de um oficial de patente inferior, sempre à paisana, entrando em todos os teatros, principalmente nos de revista, "com os espetáculos em pleno andamento e saía antes que terminassem. Ficava em pé, no fim da platéia, assistia à maior parte das peças e retirava-se silenciosamente, muitas vezes sem que sequer fosse reconhecido. Jamais tomou uma medida de força contra a gente do teatro e ria das alusões que lhe faziam nas tábuas do palco" ¹⁸. Isto fazia com que os artistas o respeitassem, levando, inclusive, Arthur a escrever uma revista com o título *O Major*, que caricaturava o marechal Floriano, na figura do "major", como um homem forte ¹⁹. Roberto Ruiz menciona a suposta passagem de Floriano pelo circo no subúrbio carioca e o encontro com Benjamim; entretanto, este autor parece ter se referendado, também, nos relatos do mesmo, utilizados neste trabalho.

Através de outra informação, a princípio, parece ser real que Floriano gostasse mesmo de circo e tivesse estreitado relação com Benjamim. Tal suposição baseia-se no fato de que o filho do presidente, José Floriano Peixoto, apelidado de Zeca Floriano, era

17. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

18. Roberto Ruiz – *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988 (Coleção Memória), p. 51

19. *Ibidem*. Segundo este autor, a revista era anunciada como comédia fantástica em prosa e verso, em um prólogo, três atos e treze quadros.

mencionado pelas fontes como ginasta e atleta ²⁰, e aparecia na programação de espetáculos que tinham como objetivo a demonstração de força física e coragem ²¹. Em 1913, o jornal *O Paiz* (RJ) publicou em sua coluna *Artes e Artistas* que o Circo Spinelli iria realizar um festival em benefício do Centro Cívico Sete de Setembro, do qual o "conhecido *sportman*" era diretor das aulas de educação física ²². Naquela festa, o "campeão", vestido em seu "dólman preto, ostentando grande número de medalhas" que lhe tinham sido ofertadas nas "grandes lutas esportivas, pelo poder da força", iria se apresentar junto com outros circenses (barristas e acrobatas) também professores de ginástica do tal Centro ²³. No período em que José Floriano esteve se apresentando, Benjamim era o responsável por toda direção artística do Circo Spinelli; portanto, é bem possível que ambos se conhecessem e que tivessem estabelecido relações desde que "o palhaço" conheceu o "marechal" ²⁴.

Após confirmarem que aquela pessoa da nota de 5\$000 réis era o presidente da república, rapidamente o empresário e produtor de espetáculos, o Comendador Caçamba, com senso de oportunidade, induziu Benjamim a procurar o Marechal de Ferro. Era o segundo semestre de 1893 e a capital federal estava em plena Revolta da Armada, sendo bombardeada por navios estacionados na baía da Guanabara,

20. Luiz Edmundo – O Rio de Janeiro do meu Tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, Volume II - p. 854.

21. Como se pode observar em uma propaganda da inauguração, na Rua Boa Vista em São Paulo, de uma exposição de feras, na qual duas eram as grandes atrações um "leão amestrado" e um brasileiro de coragem que iria lutar com o "portentoso leão, entrando na jaula". O homem de coragem era o "Sr. José Floriano Peixoto, filho do Marechal de Ferro". *O Comércio de São Paulo*, 04 e 06.04.1909 *apud* Vicente de Paula Araújo - Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. São Paulo. Editora Perspectiva S.A., 1981, pp. 169/170.

22. No dia 20.12.1912, em *O Paiz*, apareceu nos anúncios do Circo Spinelli o atleta José Floriano "campeão brasileiro", cuja programação era "grande assalto de box [sic] e luta greco-romana" entre ele e os atletas do Centro de Cultura Física. Também faziam parte dos espetáculos circenses os campeonatos ou simplesmente apresentações de lutas livres, romanas, greco-romanas e boxe. Além destes tipos de lutas os circenses levaram para dentro de seu espaço as competições de capoeira, conforme anúncios do Circo Spinelli de 15 a 23.01.1913. Eram disputas que faziam parte da "Luta do Jogo Nacional (Capoeira)"; entre os competidores estava Moleque (da Saúde), Ceguinho, José dos Santos e o Bexiga.

23. *O Paiz*, 26.12.1913 – coluna "Artes e Artistas". É interessante ressaltar aqui a presença de circenses ensinando ginástica e envolvidos com a prática da educação física, não só em Centros Cívicos como este, mas também nas escolas regulares. Neste sentido ver: Erminia Silva – Direito e Sociedade: o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX. Unicamp – Departamento de História. Trabalho apresentado ao Curso: Tópicos Avançados em História Social do Trabalho III, primeiro semestre/1996 e Carmem Soares – Imagens da Educação no Corpo. Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas: Autores associados, 1998 – (Coleção educação contemporânea).

24. Waldemar Seyssel, em seu livro, ao descrever os circos que percorriam os estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro, no início da década de 1920, menciona um cujo nome era "Circo Floriano Peixoto" – *op. cit.*, p. 26.

comandados pelo ex-Ministro da Marinha, o Contra-Almirante Custódio de Mello ²⁵. Não sabendo como chegar até Floriano e aproveitando a revolta, apresentou-se como um recruta que queria falar com o general Joaquim Ignácio, que o recebeu rindo e perguntando o que queria. Respondeu que tinha ido pedir um "auxílio do Marechal", que não era para ele, mas sim para o Comendador Caçamba. Depois de algum tempo, o general levou-o até Floriano. No diálogo, Benjamim solicitou o auxílio porque a situação do circo estava precária, recebendo como oferta do presidente: "E se vocês mudassem aqui para defronte? E apontou pela janela o largo da República". Respondeu que seria ótimo, mas ainda havia o problema do "transporte que havia de custar os olhos da cara". Dizendo que isto se resolvia, no dia seguinte mandou ao circo "carros de burros guiados por soldados e sargentos do Exército", realizando a mudança. Assim, concluiu "esse negro Benjamim já dançou a 'chula' ali na praça da República, bem onde está a estátua de Benjamim Constant...". E, como para não ficar dúvidas dos fatos, acrescentou: "o Zeca [Floriano] tá aí vivo, pode confirmar o que eu estou contando. Ele sabe".²⁶

Apesar de parcelas deste relato poderem ser reais, há pontos não elucidados, pois, em entrevista anterior, Benjamin tinha dito que havia pedido permissão para armar o circo no Campo de Santana ²⁷. Dez dias depois do início da sublevação, em 06 de setembro de 1893, a coluna "Diversões" do jornal *O Paiz* (RJ), responsável pelas notícias dos espetáculos da cidade, dizia que estavam escassas "as diversões propriamente ditas no Rio de Janeiro", sendo que, dos nove teatros existentes na capital, apenas um se animava a abrir as suas portas ²⁸. Por causa dos bombardeios, que deixavam muitos mortos e feridos ²⁹, a população, pelo menos no primeiro mês da revolta, ficou temerosa em sair às ruas. No seu relato, Benjamim recupera esta imagem da ausência de diversões para dizer que "tornava-se mister divertir os soldados do governo", pois não havia "nenhum gênero de divertimento acessível às suas bolsas magras". Por isso, Floriano e Caçamba teriam feito um acordo pelo qual os soldados e suas famílias não pagariam ingresso no circo, cabendo a Benjamim "a missão" do

25. "A Revolta – A população da capital foi surpreendida ontem pela manhã com a notícia de que as guarnições dos navios de guerra nacionais, [] no nosso porto, se tenham sublevado, sob o comando do contra-almirante Custodio Mello, contra os poderes constituídos da República" – *O Paiz*, 07.09.1893, p. 1.

26. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

27. *A Noite Ilustrada*, *op. cit.*, 22.12.1939.

28. *O Paiz*, 16.09.1893. O teatro que mais permaneceu aberto durante o período foi o Recreio Dramático.

29. *O Paiz*, 10.09.1893 e 23.09.1893.

divertimento. Pelo acordo, eles teriam uma "espécie de subvenção oficial", que em uma entrevista seria no valor de 100\$000 réis³⁰ por mês e em outra de 150\$000 réis³¹ por semana, sendo que um "sargento tomava nota dos nomes" e nos sábados "o comendador ia ao quartel e recebia a bolada"³². Entretanto, não há nos jornais nenhuma menção sobre um circo armado na Praça da República ou no Campo de Santana, atendendo aos soldados envolvidos na guerra contra a Armada. A Revolta termina em 14 de março de 1894, não se sabe quanto tempo o circo teria ficado naqueles locais, ou mesmo se ficou.

Através da coluna do jornal, alguns dias depois do fim do conflito, pode-se ter uma idéia das dificuldades por que passavam os diversos espaços de entretenimentos. No dia 24 de março, festejando o sábado de aleluia, o cronista escrevia que da contrição passava-se às expansões de alegria, e reabriam-se os "teatros à população ávida de divertimentos". Voltavam a "calma e a tranqüilidade à família brasileira" e reabriam as sociedades os seus salões para os bailes habituais, pois, no correr da revolta, até os grupos carnavalescos – Políticos, Tenentes, Feninano e Democráticos – resolveram não dar bailes enquanto não se voltasse à normalidade³³.

Os circenses só reapareceram nos jornais após o término do conflito e de uma maneira que mostrava que estavam conectados ao problema. Os jornais anunciavam diversos eventos realizados com o objetivo de arrecadar dinheiro em favor das viúvas e órfãos "pobres dos defensores da República", publicando listas de pessoas e entidades que haviam contribuído. Entre elas, aparecia uma companhia circense equestre, estabelecida no "Polytheama de Petrópolis" e dirigida por um tal Pereira Totta, que entregou ao "governo do Estado do Rio de Janeiro a quantia de 567\$360, produto da coleta obtida pelo bando precatório organizado na capital provisória do Estado, em favor das famílias vítimas da revolta, em Niterói"³⁴.

Apesar das várias interrogações sobre os relatos de Benjamim, é importante ressaltá-los na medida em que possibilitam uma ampliação de informações sobre as redes de contatos e de produção dos espetáculos que iria vivenciar como artista circense; e que só seria possível em uma cidade como o Rio de Janeiro, capital política e cultural do país. Alguns nomes do teatro e da música, que posteriormente se tornariam seus

30. *A Noite Ilustrada*, *op. cit.*

31. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

32. *Ibidem*.

33. *O Paiz*, 24.03.1894.

34. *Idem*.

parceiros de circo, musicais e teatrais, como Mario Pinheiro, Baiano, Catulo da Paixão Cearense, João da Baiana, Eduardo das Neves, entre outros, circulavam pelas choperias, teatros, cafés-concertos e cabarés da capital, que provavelmente eram lugares que Benjamin, tocador de violão e cantador de lundu, deve ter freqüentado. Além disso, foi também no Rio de Janeiro, no ano de 1895, que Benjamin iria trabalhar com Affonso Spinelli, com quem se manteria pelos próximos 25 anos, com poucas interrupções.



12. Affonso Spinelli

As únicas informações sobre a vida de Spinelli são fornecidas pelos relatos do próprio Benjamin, que diz inclusive ter sido aquele mais um caso de alguém que havia fugido com um circo ³⁵. Spinelli continuou trabalhando no circo de João Pierre, depois que Benjamin saiu. Por volta de 1893/94, quando estava com o circo em São Paulo, Spinelli teria reencontrado seus pais, que estavam em boas condições financeiras. Com o dinheiro da família, comprou o circo de Pierre (que queria voltar para a França), incorporou todos os animais e passou a chamá-lo de Circo Spinelli ³⁶. Benjamin narra que em 1895/96, já “palhaço famoso” ³⁷, estava trabalhando neste circo, armado no bairro carioca de Santa Tereza ³⁸. A partir desta data, apenas por um ano não esteve com

35. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

36. *Idem*.

37. *Idem*.

38. *A Noite Ilustrada, op. cit.*

aquele diretor. No ano de 1896, quando estava trabalhando em Cravinhos (SP) no Spinelli, Benjamim foi procurado pelo diretor do Circo Sampaio que lhe ofereceu um salário de 1:200\$000 réis, o que o teria deixado deslumbrado ³⁹.

A companhia de Sampaio percorria as cidades brasileiras desde os anos de 1880 ⁴⁰ e se apresentava como Circo Pavilhão – Companhia Sul Americana – Eqüestre, Ginástica, Acrobática, Bailarina, Coreográfica, Mímica e Cômica ⁴¹. Durante as décadas 1880/90, antes da entrada de Benjamim, Sampaio havia se associado a outros empresários e famílias circenses, como Candido Ferraz ⁴², os Borel ⁴³ e a família chilena Palácios ⁴⁴. Suas propagandas eram sempre de uma grande companhia, anunciando em torno de 25 cavalos e 40 artistas ⁴⁵. É interessante observar que ao mesmo tempo em que dava importância aos estrangeiros do grupo, como, por exemplo, uma trupe de artistas japoneses, os Takssawa Mange ⁴⁶, chamava atenção para as artistas mulheres da companhia, um grupo feminino composto por "14 senhoritas" ⁴⁷ lideradas por Nenê e

39. Clóvis de Gusmão, *op. cit.* Como já citei, a título de comparação para a região de Campinas, em 1892 o preço do quilo da carne de vaca era vendido a 1\$000 réis. Cf. *Diário de Campinas* de 11.08.1892.

40. Nos anos 1880 aparece tanto em Minas Gerais, conforme Regina Horta Duarte - *Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 105, quanto no Estado de São Paulo: conforme *Diário de Campinas* de 08.3.1884 e 21.11.1889 e, na cidade de São Paulo conforme *A Província de São Paulo* de 28.07 a 29.08.1889.

41. *Diário de Campinas* de 08.3.1884, 21.11.1889, 02.11.1890 e 15.08.1891. *A Província de São Paulo* de 28.07 a 29.08.1889.

42. *Diário de Campinas*, 21.11.1889 e 02.11.1890. Relembrando, Candido Ferraz foi sócio de Albano Pereira, em 1887 em Porto Alegre no Teatro Variedades.

43. *Diário de Campinas*, 02.11.1890. A família Borel, artistas de referência importante não só como ginastas, mas também autores de pantomimas e atores mímicos, na década de 1870 era sócia dos Casali.

44. *Diário de Campinas*, 15.08.1891. Esta família aparece pela primeira vez nas fontes pesquisadas na cidade de São João Del Rei em 12.06.1890 como Circo Chileno, proprietário Honório Palácios. É interessante que este circo também destacava, em sua propaganda, dois grupos de artistas – os nacionais junto com os japoneses. Conforme: Antonio Guerra, *op. cit.*, p. 71.

45. *Diário de Campinas*, 15.08.1891.

46. Alguns descendentes de japoneses já se apresentavam, no Brasil desde 1873, como foi o caso da Companhia Real Japonesa, sempre anunciados como exímios equilibristas, ginastas e prestidigitadores. A maioria das companhias orientais traz uma novidade em termos de tema para as pantomimas, consideradas “originalíssimas” como a intitulada *O Encanto – delicada fantasia mímica do país das cerejeiras em flor*. Em 1883, houve, também, uma Companhia Imperial Japonesa, que apesar de que era dirigida pelo espanhol Penha Bastilhas, e ter em seus quadros artistas cubanos e alemães, tinha também japoneses (até para justificar o nome). Esta companhia também “inovou”, pelo menos em termos temáticos, representando a pantomima japonesa *O orangotango* – “uma excêntrica e impressionante fantasia asiática” – Athos Damasceno, *op. cit.*, p.145 e 199. A família Mange, assim como uma outra família japonesa os Olimecha, já faziam parte destas companhias. Ver também: *Diário de Campinas*, 10.09.1886. O destaque que se está dando aqui se deve ao fato de que eles iriam trabalhar nos vários circos nacionais, unindo-se em casamento e sociedade com, por exemplo, os Ozon, Queirolo, entre outros, e foram parceiros de trabalho de Benjamim de Oliveira até pelo menos a década de 1910.

47. *Diário de Campinas*, 15.08.1891.

Marietta, que seriam "festejadas artistas brasileiras" ⁴⁸. Na realidade, sabe-se que a artista Marietta Borel era de origem austríaca e casada com o uruguaio Henrique Ozon ⁴⁹.

O que se quer observar aqui é que ao mesmo tempo em que os artistas estrangeiros eram valorizados, as propagandas circenses davam cada vez mais ênfase à participação de brasileiros, assim como reforçavam a idéia de que o sucesso da companhia se devia também a eles, mesmo que não fossem "brasileiros de verdade". Quando se apresentaram em Campinas, a propaganda dizia que em Santos seus "18 espetáculos" foram assistidos por "23 mil pessoas", e que as principais atrações eram as "artistas brasileiras". Afirmava ainda que, diante de tanto sucesso, fariam uma exposição na entrada do Theatro-Rink Campineiro das "ricas prendas" que ambas (Nenê e Marietta) receberam ofertadas na noite de seu benefício pela "briosa classe comercial e exmas. famílias" santistas ⁵⁰. Foi com este discurso de "brasilidade" que reencontramos neste circo o "simpático palhaço brasileiro", Correia, junto com Polydoro e Henrique Ozon, anunciado como "o primeiro de todos os *clowns* que estão no Brasil" ⁵¹. Com este número de "senhoritas" – ginastas, equestres, bailarinas e mímicas⁵² –, produziram para sua estréia no Largo do Paissandu, em São Paulo, duas pantomimas quase que exclusivamente para elas atuarem, junto com aqueles cômicos, intituladas *Namoradas sem ventura* e *Pik-Nik uma festa no campo* ⁵³.

Pela primeira vez se obteve, nas fontes pesquisadas, tanto a confirmação dos relatos de Benjamim sobre sua trajetória artística, quanto a citação de sua presença em um espetáculo. De fato, naquele ano de 1896, no Teatro-Rink Campineiro, a Companhia Sampaio – Equestre, Ginástica, Mímica e Japonesa, entre os 24 artistas que a compunham, apresentava "dois distintos palhaços – Benjamim e o Célebre Polydoro" ⁵⁴, que amenizavam os entreatos com novas "entradas cômicas, pilhérias, lundus, etc." ⁵⁵.

48. *Idem*.

49. Júlio Amaral Oliveira - "Visões da história do circo no Brasil" in ÚLTIMA HORA-Revista. São Paulo, 16.06.1964, p. 4. A descrição das famílias Borel e Ozon já foi realizada nos Capítulos 1 e 2.

50. *Diário de Campinas*, 21.11 e 01.12.1889.

51. *Diário de Campinas*, 15.08.1891.

52. *Diário de Campinas*, 21.12.1881 e 04.01.1882.

53. *A Província de São Paulo*, 28.07, 15.08 e 22.08.1889. *Correio Paulistano*, 28 e 19.08.1889.

54. *Diário de Campinas*, 14.11.1896. Neste ano o palhaço Correia, referido em 1891, não constava da programação deste circo.

55. *Diário de Campinas*, 14.11, 03.12 e 17.12.1896.

No Circo Pavilhão de Sampaio ⁵⁶ Benjamim retomou o contato com vários artistas que haviam trabalhado com ele nos circos de Albano e Fructuoso Pereira. Apesar de já ser “palhaço de fama”, sua lembrança registra a importância de reencontrar os palhaços Polydoro e Henrique Ozon ⁵⁷. Participou das montagens de pantomimas como *A Flauta Mágica*, que, na releitura circense passou a ser chamada de *A Flauta Mágica Ou Um Julgamento no Tribunal da Inquisição*. É difícil supor como foi interpretado o enredo desta ópera. Não se sabe, também, quem e como fez os papéis de Tamino, Pamina, Papageno, entre outros, só se sabe é que a pantomima foi apresentada com a participação de toda a companhia, numa mistura da música original com os “requebros” dos palhaços que também dançavam e tocavam o lundu, com um final da peça, assim descrito: “Tudo dança!!! Confusão completa!!!” ⁵⁸.

Três anos depois, em 1899, pode-se confirmar o quanto Benjamim já havia acumulado do conhecimento que lhe permitiu desenvolver novas funções, definindo, cada vez mais, novos contornos e características da produção de uma teatralidade circense no Brasil, importantes para a constituição do circo-teatro. Em maio deste ano, na cidade de São João Del Rei, Benjamim estava no Circo Zoológico Brasileiro ⁵⁹. Não há indicação de quem era o proprietário deste circo. Como ele não menciona este período, pode-se supor que fosse tanto Sampaio quanto o Spinelli, pois ambos possuíam animais ⁶⁰. Em 17 de agosto, com o mesmo circo, o jornal *Diário de Minas* da cidade de

56. É importante destacar e retomar, neste momento, a denominação de “circo pavilhão”. Albano Pereira, como já se viu, na década de 1870 havia construído um espaço em madeira na cidade de Porto Alegre, chamado de Pavilhão Universal. Apesar de se encontrar nas fontes a denominação dos circos de lona também de pavilhão, na maioria estes se referiam às construções geralmente em madeira, tábuas leves cobertas por lona transportáveis (diferente dos tipos de pau-fincado que ficavam nos terrenos). Aliado a estas características, os circos possuíam um palco cênico junto com picadeiro ou arena, como se viu com Albano, sem serem, entretanto, na maior parte, construções luxuosas como este artista fez no sul do país. Eles se assemelhavam aos politeamas, nos quais apresentavam-se espetáculos de variedades e ocupados por diversas companhias circenses, como já se viu no capítulo anterior. No século XX, em particular depois da década de 1920, havia uma associação entre pavilhão e circo-teatro, mesmo que fossem os circos de lona, e não em madeira, tanto que em algumas reportagens “circo e pavilhão” não são mencionados como iguais. Isto acontecia, não só porque tinham palco/picadeiro, mas porque os próprios circenses foram identificando o modo como eles organizavam o espetáculo com o teatro ou implicado cada vez mais com a produção teatral contemporânea.

57. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

58. *Diário de Campinas*, 03 e 17.12.1896.

59. Antonio Guerra, *op. cit.*, p. 88.

60. Supõe-se que o circo fosse de Spinelli, tendo em vista que menciona em seus relatos que com aquele empresário teria voltado a viajar pelo Brasil, em particular Minas Gerais. Conforme: Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940. Benjamim diz que em suas viagens com Spinelli pelo Brasil, havia visto muita coisa: “Vi o Curral del Rey se tornar Belo Horizonte”. Mantém-se a hipótese que seja aquele o proprietário do

Belo Horizonte, anunciava um espetáculo em benefício da “capela de Santa Efigênia”, no qual o “Palhaço Benjamim” reservaria para a noite “um lundu baiano de fazer cócegas à platéia” e “xistosas pilherias” que iriam “deleitar o Zé Povo desta Capital”; além da banda de música da companhia, tocaria também a do “1º batalhão de polícia”⁶¹. Três dias depois, o circo chamava a “atenção do público” para a “aparatosa pantomima *Os Garibaldinos*, ensaiada a capricho pelo aplaudido e popular palhaço Benjamim de Oliveira, com 16 quadros e 14 números”, da qual faziam parte 60 personagens⁶².

O tema das pantomimas em torno de Garibaldi, nas suas mais diferentes versões em português ou espanhol, não era novidade, fazendo parte das permanências de um modo de produzir o espetáculo. Talvez não devesse ser novidade, também, para o “Zé povo” do período, ir ao circo ouvir um palhaço tocar, cantar e dançar um lundu baiano. Voltando rapidamente a um tema já tratado, não é possível, neste caso, identificar a divisão entre lundu de salão e lundu tocado e cantado por palhaços de circo, como sugere Tinhorão, sendo o primeiro “transformado pelos brancos em canção irônica e bem-humorada” ao estilo das “modinhas romântico-sentimentais” e o segundo humorístico e às vezes obsceno. O que se tem defendido neste trabalho é que o espetáculo circense, no período, era assistido por um público heterogêneo, que freqüentava salões, boemias e serestas. Desta forma, se se considerar que este lundu baiano foi cantado numa festa em benefício de uma capela, não se pode associar um tipo de lundu a um tipo específico de público, e vice-versa. Ao contrário, o que importa é levar em conta quem, onde, quando e para quem se está tocando e dançando. Mesmo considerando que Santa Efigênia, antes da abolição, fizesse parte dos santos patronos das irmandades formadas por homens e mulheres negros⁶³, será que os fiéis daquela capela de Belo Horizonte em 1899, e que foram assistir ao circo, eram somente negros, e não freqüentavam os salões aristocráticos?

Circo Zoológico Brasileiro, mesmo que a mudança do nome da capital mineira tenha ocorrido em 1893 e o período aqui referido seja 1899.

61. *Apud* Regina Horta Duarte - Noites Circenses - Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Tese de doutorado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 394. Está-se fazendo referência à tese e não ao livro já citado, pois quando da publicação do mesmo não constaram os anúncios dos jornais presentes na tese.

62. *Apud Ibidem*.

63. Ver: Julita Scarano – Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1975 (História, n. 19), pp.38-39. Alaôr Eduardo Scisínio – Dicionário da escravidão. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

Além do lundu, a propaganda informava sobre outra participação de Benjamim no espetáculo: ensaiador. Durante o século XIX e boa parte do XX, não existia a função de diretor teatral⁶⁴. Qualquer que fosse o espaço – circo ou teatro – a pessoa que exercia tal função era chamada de ensaiador ou responsável pela *mise-en-scène*, realizada pelo diretor-proprietário do circo (como nos casos de Podestá, Casali, Albano Pereira, entre outros) e, nas companhias teatrais pelo diretor da mesma ou um artista responsável (como o artista Heller ou o mais conhecido no século XIX o ator Furtado Coelho⁶⁵). Rosyane Trotta ao descrever a “técnica dos ensaiadores”, naquele período, diz que cabia a eles, em linhas gerais, “marcar o espetáculo”, ou seja, um “bom ensaiador” era “aquele que, no menor prazo de tempo, articulava os atores de modo que não se esbarrassem e tornassem a cena compreensível”; os cuidados com os objetos de cena e os horários dos atores eram tarefas adicionais⁶⁶. No texto da autora, esta descrição se refere apenas à “história do teatro brasileiro”.

O termo ensaiar entre os circenses, não se referia (e não se refere) apenas às representações teatrais. Toda preparação para qualquer que fosse o número era chamada de ensaio, sendo que aquela poderia ser feita individualmente ou em grupo sob o acompanhamento de um mestre. No caso das pantomimas, entrada de palhaço, danças ou números musicais vários circenses que nasceram ou se incorporaram ao circo nas décadas de 1910/20⁶⁷ informaram que uma pessoa era encarregada ou contratada para ser o ensaiador, chegando alguns diretores a contratar ensaiadores dos teatros para trabalharem nos circos. Porém, geralmente, era um artista da própria companhia que se destacava porque conseguia dominar a maior parte das linguagens artísticas, unindo estes elementos aos seus conhecimentos da estrutura do circo em geral – a disposição dos atores no palco/picadeiro redondo (sempre um deles estaria de costas para o

64. Rosyane Trotta – “O Teatro Brasileiro: décadas de 1920-30” in Carlinda Fragale Patê Nuñez *et alii* – O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c1994, 2v. – pp. 111-137, p. 115. Maria Filomena Vilela Chiaradia – A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. Rio de Janeiro: UNI-Rio. Dissertação Mestrado em Teatro, 1977, p. 45. Jean-Jacques Roubine – A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, em particular a Apresentação de Yan Michalski p. 13.

65. João Roberto Faria – O Teatro Realista no Brasil: 1855:1865. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1993 (Estudos; 136), p. 129.

66. Rosyane Trotta, *op. cit.*, p. 115

67. Ermínia Silva, *op. cit.* Outras entrevistas realizadas: Jaçanan Cardoso Gonçalves – neta de Benjamim de Oliveira, em 27.01.1999. Zurca Sbano, em 20.03.1999. Iracema Gonzaga Carvalho, em 07.05.1999. É interessante observar que os entrevistados referem que os ensaiadores contratados que vinham dos teatros eram, na sua maioria, de origem portuguesa.

público), o som, a iluminação ⁶⁸. Os cuidados com os objetos de cena e os horários dos atores não eram tarefas adicionais, também faziam parte das atividades do ensaiador circense. Como deve ter feito Benjamim de Oliveira ao ensaiar 60 pessoas, articulando-os de tal modo que tornasse os 16 quadros e 14 números compreensíveis.

Não se sabe se o público se deleitou; é possível, pois a montagem do espetáculo refletia bem a contemporaneidade com as formas e gêneros das manifestações culturais, misturando lundu, banda da companhia e militar, e representação teatral. Era a própria expressão do teatro musicado da época, que os artistas circenses e seus palhaços produziam e divulgavam. Como o leitor já deve ter percebido, neste trabalho inclui-se pantomima como um gênero do teatro musicado, fato não encontrado em nenhuma bibliografia que trata da “história do teatro”. Geralmente, os gêneros mencionados que compunham o teatro musicado são as operetas, revistas, burletas, *vaudevilles*, etc. Vale lembrar que nas pantomimas circenses, além do gestual, a música tocada, cantada e dançada era definidora de seus enredos.

Benjamim, em uma de suas entrevistas, afirmou ter sido ele quem teria lançado a “forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de pavilhão” ⁶⁹. Como se viu, desde o modo de construir e até a própria combinação do que se chamou pavilhão já estavam presentes nos vários circos com que Benjamim teve contato, fornecendo a ele todo um conjunto de conhecimentos sobre a produção da teatralidade circense. Se não se pode dizer que ele tenha “inventado” o pavilhão, entretanto, de fato, naquele período, além das apresentações de palhaço cantor, instrumentista e ator, ele já havia iniciado sua produção como autor das cenas ou entradas cômicas e ensaiador das montagens teatrais representadas no circo que iriam contribuir para a construção de novas formas da produção do espetáculo ⁷⁰.

68. É interessante fazer uma comparação entre a descrição que os circenses fazem da função do ensaiador no circo e a que Jean-Jacques Roubine faz em seu livro que trata da linguagem da encenação teatral de 1880-1980, que seria a “concepção moderna” da função do diretor ou encenador. Sua tarefa liga-se a uma “visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem [...], [dando] sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral.” *Apud* Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, p. 45.

69. Clóvis de Gusmão, *op. cit.*, 12.10.1940.

70. Após sua estada no Circo Pavilhão Sampaio, seus relatos são pouco precisos, mas por volta de 1896, quando estava na cidade de Ribeirão Preto (SP), provavelmente com o circo de João Pierre, teria conhecido e se casado com Victória Maia de Oliveira. Filha de uma lavadeira que trabalhava para os circenses, após o casamento, tornou-se artista representando nas peças teatrais e, também, como cançonetista.

Durante boa parte do período de 1892/96, Benjamim esteve na cidade do Rio de Janeiro. É importante prestarmos agora maior atenção a este período, a fim de verificar o que provavelmente viu e ouviu em termos de produções circenses, teatrais e musicais, as pessoas que presumivelmente conheceu, os espaços que freqüentou, pois isto pode nos ajudar a visualizar melhor estas transformações artísticas do “negro Beijo”.

3.2 – Os circenses no circuito cultural do Rio de Janeiro

Nos anos 90 o teatro musicado, compreendendo os gêneros teatrais ditos ligeiros – a revista, a opereta, o *vaudeville*, a mágica e a burleta –, aliados aos gêneros musicais ditos leves – o lundu, a cançoneta, a modinha, o maxixe, entre outros –, foi uma das formas de entretenimento que mais movimentou a produção e o mercado cultural do Rio de Janeiro. Naquele contexto, intensificaram-se, ainda mais, os debates, tensões, conflitos e ambigüidades em torno de questões como pluralismo e o gosto do público, tendo sempre como referência a discussão do nacional.

Segundo Fernando Mencarelli, a “geração de literatos e intelectuais”, ao longo das “décadas de 80 e 90, e especialmente no calor da criação da Primeira República, discutia ardentemente a questão da cultura nacional e tinha um projeto de valorização da identidade nacional em que as manifestações artísticas tinham papel fundamental”⁷¹. Naquele momento, ainda se via a produção teatral do período como um vazio cultural, pois o que ia pelos teatros eram as montagens dos gêneros ligeiros, que, apesar da quantidade de espetáculos e de público, não representavam, para eles, a “verdadeira” produção do que se queria valorizar como teatro nacional.

Um acontecimento ocorrido nos anos de 1893/94, período em que Benjamim afirma que estava no “centro” do Rio de Janeiro, reacendia nos jornais um debate sobre a produção dos espetáculos circenses, os espaços que estavam ocupando e a disputa pelo público dos teatros. Através deste debate, procurava-se reafirmar a visão do vazio da produção teatral na capital federal.

Em 13 de agosto de 1893, uma pequena nota no jornal *O Paiz* (RJ) informava que o empresário M. Ballestero havia contratado em Buenos Aires uma companhia de zarzuelas para se apresentar na cidade do Rio de Janeiro, e que também estava "em trato

71. Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 64.

com o *clown* Frank Brown, para trazer a S. Paulo a sua companhia eqüestre”⁷². Pode-se supor que se tratasse de simples anúncio de mais um circo, mas alguns dias depois uma outra nota mexeu com a imprensa:

“Uma notícia que vai produzir certa surpresa:

O teatro S. Pedro de Alcântara, depois que acabar a série de récitas da companhia do D. Maria II, transformar-se-á...em circo.

Está contratada para esse teatro a companhia eqüestre dirigida por Frank Brown.”⁷³

O empresário Ballestero não só havia acertado a ida daquele circo a São Paulo, como iria ocupar o principal teatro da capital federal, o São Pedro de Alcântara. No mês seguinte a cidade do Rio de Janeiro estava sendo bombardeada e assim ficaria até março de 1894; e como já se viu, até aquela data nenhum circo, a não ser talvez o do Comendador Caçamba, tinha se apresentado. Um telegrama de Buenos Aires informava que, em novembro de 1893, Frank Brown havia embarcado com destino ao Brasil, para cumprir contrato de trabalho no Polytheama da cidade de São Paulo⁷⁴. Após apresentação na capital paulista, a companhia do *clown* inglês (já naturalizado argentino) estreava em fevereiro de 1894 no Teatro Rink-Campineiro, informando que só daria 20 funções naquele teatro, regressando dali diretamente para Buenos Aires⁷⁵. Ocorreu que, durante este período, o conflito da Armada havia acabado, o que fez com que aquele artista retomasse a proposta de se apresentar na cidade do Rio de Janeiro. Antes disso, a imprensa fluminense anunciava sua estréia no Cassino D. Isabel, em Petrópolis, em 29 de março, associado à companhia eqüestre e ginástica do chileno Emilio Fernandes⁷⁶, apresentando-se naquele teatro por pelo menos 25 dias. Fim do conflito, reinício das expectativas de um circo ocupar o S. Pedro.

No dia 23 de abril, tanto a coluna de crônica teatral quanto a página destinada a propagandas anunciavam que no próximo dia 27, sexta-feira, a Empresa Emilio Fernandes & C., dirigida por Frank Brown, apresentar-se-ia no teatro São Pedro de

72. *O Paiz*, 13.08.1893.

73. *O Paiz*, 20.08.1893.

74. *O Paiz*, 26.11.1893.

75. *Diário de Campinas*, 14.02.1894. Preços: camarotes de 1ª ordem 13\$000; ditos de 2ª 13\$000; cadeiras de 1ª 4\$000; arquibancada 2\$300; entrada geral 1\$500. Normalmente, os camarotes eram compostos por cinco acentos.

76. *O Paiz*, 29.03 e 07.04.1894.

Alcântara. Em letras garrafais e como não se importando com as repercussões deste fato, informava:

“Estréia esta grande companhia no teatro S. Pedro que pela primeira vez é transformado em circo”⁷⁷.

A companhia era composta por “50 artistas, 25 cavalos, cachorros, porcos, cobras amestradas, etc., etc.”⁷⁸, na programação constavam tríplice barra fixa, trapézios, acrobacias de solo, malabares, equilíbrios, artistas especializados em montagens de pantomimas e *clowns* músicos, como Affonso e Henrique Lustre, e Bozán (que havia se iniciado como cômico na companhia dos Podestá). Além destas, duas eram as atrações principais das propagandas: a artista eqüestre Rosita de La Plata e, como disse um cronista da época o “clou do espetáculo”, o transformista francês Mr. Casthor.

Não era a primeira vez que Frank Brown vinha ao Brasil, e nem a primeira vez que se apresentava em um teatro⁷⁹. Como se viu no capítulo anterior, na década de 1870, sua companhia, junto com os Podestá, havia se instalado no então Teatro Imperial D. Pedro II⁸⁰, que fora construído, inicialmente, para apresentações de circo e teatro, depois de 1889, mudara o nome para Teatro Lírico. Entretanto, a novidade era se apresentar no teatro São Pedro, transformado em circo.

A primeira menção à estréia foi de Arthur Azevedo, que, apesar de não tê-la assistido, escreveu em sua coluna, de nome Palestra, na primeira página do jornal:

“A cidade reanima-se. A pouco e pouco vai se desvanecendo a sinistra lembrança dos bombardeios e tiroteios que ainda há dois meses nos sobressaltavam.

77. *O Paiz*, 23.04.1894. “Preços: Frisas 20\$000; Camarotes de 1ª 15\$000; Ditos de 2ª 12\$000; Cadeiras 3\$000; Ditas de 2ª 2\$000; Entradas 1\$000”, como se pode observar, estes preços quase não diferiam dos cobrados em Campinas e Petrópolis, assim como pelos circos de toldo e por outros teatros na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com este mesmo jornal de 24.05.1894, por exemplo, o Teatro Lucinda onde se apresentava uma Companhia de Drama e Vaudeville – Empresa Moreira de Vasconcellos e F. da Silva, o camarote de 1ª era 20\$000 réis e o restante com preços iguais. Apenas como título de comparação, no Teatro Lírico em 24.10.1895 apresentava uma companhia italiana composta por 14 cantores, 3 regentes, 16 bailarinas, 36 coristas, alguns músicos, avaliada como uma companhia modesta, nenhum grande nome; por isso podia cobrar preços considerados acessíveis pelo jornal da época: primeira classe 7\$000 réis a primeira classe, 4\$000 réis a segunda e 1\$500 réis as torrinhãs. Conforme Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 158.

78. *O Paiz*, 05.05.1894.

79. *Apud* Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 141.

80. *Gazeta de Notícias*, 13.06.1876.

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 Plata que à própria Sarah Bernhardt. Entretanto, para os espíritos mais refinados aí está o Mancinelli, com uma companhia lírica de primeira ordem.”⁸¹

O modo de denominar espetáculos circenses por “peloticas” era comum no período. Arthur Azevedo utilizava o termo para se referir àqueles espetáculos nos seus textos, principalmente quando queria passar uma idéia desqualificadora tanto do circo quanto do gosto do público. Segundo Fernando Mencarelli, Arthur Azevedo, que era o “principal defensor do teatro nacional, o porta-voz da necessidade de sua regeneração, era acusado por ser também responsável pelo processo que instaurou a sua decadência”⁸². Ao mesmo tempo em que era um dos mais importantes literatos e intelectuais dos anos 1880/90, que produzia obras teatrais dos gêneros ligeiros, como operetas, paródias e, principalmente, revistas, foi também um crítico contumaz daqueles gêneros e o principal articulador da luta pela construção do “Teatro Nacional” (no duplo sentido: de um espaço físico e em termos da dramaturgia), o que era visto por seus críticos como contradição. Assim, não era privilégio dos circenses e de seu público receberem críticas desfavoráveis daquele autor, que, como se verá, era freqüentador assíduo dos circos.

Seu texto deixa explícita a preferência do público por este tipo de espetáculo, em detrimento do que considerava um teatro sério. Para Fernando Mencarelli, a “compreensão do que se passava nos teatros com relação à freqüência do público” era um dos temas que ocupava constantemente Arthur Azevedo, mas tentar procurar uma “clareza de suas posições com relação ao tema não é tarefa fácil (...)”⁸³. Embora em alguns momentos ele questione claramente as escolhas do público, em outros é categórico em afirmar, seguindo o pensamento do crítico francês Sarcey, que o público sabia reconhecer o que era bom⁸⁴; o problema estaria na qualidade da literatura teatral produzida e não no gênero. Entretanto, quando um espetáculo era a própria representação da indesejada tradição do teatro de feira, competindo com um teatro desejado, ficava difícil relativizar o gosto do público.

81. Arthur Azevedo – “Palestra” in *O Paiz*, 28.04.1894.

82. Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 64.

83. *Ibidem*, p. 147.

84. *Ibidem*, p. 96.

De tudo isto, Arthur Azevedo acaba por passar uma informação importante e que representa, do meu ponto de vista, o maior problema para o autor: os espetáculos circenses disputavam o mesmo público que ia aos teatros, não só aqueles dos gêneros ligeiros, mas também os que freqüentavam os chamados teatros sérios.

Como se tem analisado neste trabalho, a heterogeneidade do público circense era o reflexo da heterogeneidade da população das cidades que freqüentavam todos os espaços de entretenimentos urbanos. Não se pode negar que muitas produções culturais, dependendo do gênero e do local escolhido para a apresentação, atingiam distintas camadas sociais. Entretanto, as tentativas de classificar aquele público do circo como popular – no sentido de baixa renda, trabalhador pobre, desocupado, em contraste com o que seria de “elite” e freqüentador de teatros do centro da cidade ou espetáculos de “alta cultura”, como óperas, altas comédias, dramas –, têm-se mostrado ineficientes para entender a complexidade e o hibridismo das relações de um público ampliado e variado, que passara a consumir as novas e diversas formas de expressão cultural numa sociedade como aquela do final do século XIX.⁸⁵

Mas, antes de continuarmos com a questão do tipo de espetáculo, de lugar e de público que o assistia, é interessante saber por que Arthur Azevedo fez a comparação entre Rosita de La Plata e Sarah Bernhardt.

No dia 03 de junho de 1893, antes de iniciar a Revolta da Armada, estreava no Campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, o Circo Universal de Albano Pereira, composto por 22 artistas, anunciando “piramidais” pantomimas ornadas de muita música, marchas e bailados⁸⁶. Alguns dias depois, os jornais noticiavam, freneticamente, a vinda de Sarah Bernhardt, que iria apresentar dez récitas no Teatro Lírico⁸⁷. Através de um trecho de um cronista, pode-se ter uma idéia do tom do que foi escrito sobre esta atriz:

85. A mesma abordagem do tema pode ser encontrada em: Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.* Silvia Cristina Martins de Souza – As Noites do Ginásio. Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002. Martha Abreu – O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fapesp, 1999.

86. *O Paiz*, 03.06 a 23.07.1893. Preços: “camarotes com cinco entradas 15\$000; cadeiras de 1ª ordem 3\$000; ditas de 2ª 2\$000, entradas gerais 1\$000”.

87. *O Paiz*, 11 e 13.06.1893. Os preços anunciados para as dez récitas eram: “Camarotes de 1ª ordem 600\$000; Ditos de 2ª 300\$000; Cadeiras de 1ª classe 120\$000; Ditas de 2ª 60\$000; varandas 120\$000”.

“Aí a temos de novo, a grande Sarah, a grande intérprete do sofrimento humano, a artista genial em cujos nervos divinos vibra, estorce-se, soluça e esplende a alma de todas as raças, bárbaras ou cultas, vingativa ou amante, piedosa ou cruel, com uma verdade e um brilho que a ela se pode perguntar, num assombro, como outrora se perguntou a Menandro: - ‘Oh Sarah, Oh Vida, qual de vós imita a outra?’ ”⁸⁸

Os assuntos dos jornais eram dois: os conflitos políticos e Sarah Bernhardt. Albano Pereira, em meio àquele volume de noticiários da grande atriz, fez colocar algumas linhas no jornal, na coluna Diversões:

“Parabéns aos moradores de S. Cristóvão [que] para passarem uma noite divertidíssima não precisam ir ver a Sarah: é ir ao grande Circo Universal, dirigido pelo artista Albano Pereira.”⁸⁹

Apesar de seu anúncio fazer referência apenas aos moradores de São Cristóvão, convidando-os a não irem ao centro da cidade, pois no próprio bairro teriam divertimento garantido, ele escrevia também a uma população de vários bairros vizinhos, que utilizava bondes. Como já se viu, nas propagandas era anunciado que depois do espetáculo haveria bondes para todas as linhas, o que permitia acesso às opções de lazer, em vários horários, em particular o noturno, a um número cada vez maior e mais heterogêneo da população, não só dos bairros vizinhos como, também, os do centro do Rio de Janeiro e seus arredores.

Desde o século XIX, as companhias de transportes dirigiam o alargamento da malha urbana para além do antigo perímetro do centro, inicialmente servindo os bairros mais próximos, e se estendendo aos mais distantes. São Cristóvão foi, desde o início, privilegiado pela instalação de redes de transportes, além de também ser uma das cinco estações no território da Estrada de Ferro D. Pedro II, junto com as de Engenho Velho, Santana, Inhaúma e Irajá. A partir de 1870, as linhas desta ferrovia chegavam até Cascadura⁹⁰. É possível que Benjamim de Oliveira também tenha se encontrado com Albano Pereira neste período do ano de 1893.

88. *O Paiz*, 15.06.1893 – a crônica foi assinada por Eduardo Salamonde.

89. *O Paiz*, 24.06.1893. Na coluna Diversões constava a programação dos vários espaços de entretenimento: teatros, cafés, chopps, politeama, Passeio Público, salões de bailes, sociedades carnavalescas, quermesses, zoológico, etc., com alguns dizeres ou pequenas sinopses sobre eles.

90. São Cristóvão: um bairro de contrastes. Apresentação Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes / Departamento Geral de Patrimônio

Um dos principais trajetos de bonde, naquele período, com destino àquele bairro, partia da estação inicial, no largo São Francisco, contornava o Campo de Santana e se dirigia à Cidade Nova, atravessando o Campo de São Cristóvão prosseguindo pela Rua Figueira de Melo e indo até a junção da rua São Cristóvão ⁹¹. Este trajeto ligava o centro da cidade ao bairro, passando exatamente onde o Circo Universal estava armado. A implantação de linhas de bondes no centro urbano foi importante para que os empresários teatrais construíssem suas casas de espetáculo ao redor das praças Tiradentes e Marechal Floriano ⁹², assim como para os empresários circenses que se apresentavam no centro e nos arrabaldes, que também usavam o bonde como propaganda para chamar o público.

Acredita-se que uma parte da população que ia aos teatros do centro da cidade, e que também freqüentava os circos, residia nos bairros servidos pelos bondes, como os próprios moradores de São Cristóvão. Bairro com características históricas marcantes foi um dos primeiros recantos aristocráticos da cidade, devido à instalação da família real portuguesa na Quinta da Boa Vista e à construção de residência de fidalgos e altos funcionários da Corte. No final do século XIX e início do XX, passou por processo de modificação de seu perfil de área residencial (que disputava com Botafogo o título de área nobre carioca), para se tornar área onde indústrias e estabelecimentos comerciais se instalaram maciçamente ⁹³. Naquele período, caracterizava-se por ser um bairro de contrastes urbanos, com a instalação de núcleos habitacionais para operários, pequenas fábricas, comércio, ocupação dos morros por pessoas expulsas do centro da cidade pelas reformas urbanas ou pela marginalização social e econômica, população de classe média e instituições educacionais freqüentadas por uma elite intelectual carioca.

Utilizando-se de um jornal diário, lido não só por uma parte “cultura” da população, Albano Pereira procurava se dirigir a todos os seus leitores, que em boa parte compunham o público do circo. Este era formado pelos moradores do centro e dos bairros, freqüentadores das óperas, dos gêneros ligeiros, dos cabarés, dos cafês-concertos, dos *music-halls*, dos carnavalescos, dos letrados, dos intelectuais, dos

Cultural/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultura, 1991. (Bairros Cariocas; v. 4), p. 67.

91. *Ibidem*, p. 73.

92. Evelyn Furquim Werneck Lima – Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000 – p. 123.

93. São Cristóvão: um bairro de contrastes. *op. cit.*, p. 67.

analfabetos, dos trabalhadores em geral e, como diria uma propaganda circense, “etc., etc. e etc.”. O circo competia diretamente com o Lírico, “teatro por excelência das elites cariocas”⁹⁴, que Arthur Azevedo indicava aos “espíritos mais refinados”, localizado privilegiadamente no centro da cidade, no Largo da Carioca, mas do qual nem de longe se mencionava que havia sido construído, inicialmente, com a dupla finalidade de servir de teatro e de circo; que antes mesmo de ser Imperial Teatro D. Pedro II, era popularmente conhecido como Circo da Guarda Velha; que ainda mantinha naquele período o amplo acesso nos fundos do edifício, uma larga rampa calçada, que permitia a entrada de carruagens, animais de grande porte e jaulas⁹⁵.

O que Albano Pereira oferecia ao Zé-povinho e aos espíritos menos refinados que era preferível a Sarah? Além dos artistas em acrobacias de solo e aérea, dos 15 cavalos, coleção de cachorros sábios, o número de seu filho Carlitos Pereira, que, pelas referências, ainda era uma criança, havia um “esplêndido repertório de pantomimas”, as principais atrações do circo. O “menino” Carlitos era considerado um exímio ginasta e equestre, além de ser também um dos principais artistas nas pantomimas, em particular a *Cendrillon*, que continuava arregimentando cem crianças do bairro para sua atuação⁹⁶. No dia em que Albano mandou o recado aos moradores do bairro, anunciava em sua propaganda-cartaz uma “grandiosa pantomima de grande movimento ornada de música e bailados”. Era *O esqueleto*, com a participação de todos os artistas da companhia, que, como já se viu, fazia parte daqueles enredos das mágicas e das farsas, com mirabolantes cenas de terror, fantasmas e casas mal assombradas.

Chama atenção uma das pantomimas que fazia parte do repertório, que era *O Remorso Vivo*, com tradução do luso-brasileiro Furtado Coelho e música de Artur Napoleão, esta peça, representada pela primeira vez no Teatro Ginásio do Rio de

94. “Ele era o teatro [das elites cariocas] porque ali se apresentavam as óperas, e a ópera -fundamental para a alta sociedade européia - também era crucial para a elite carioca. A ópera marcava o ponto alto da saison, o palco profano no qual atuava a elite carioca (...). Ia-se ao teatro sabendo precisamente qual a poltrona de assinatura a ser ocupada por certa dama de destaque, e que ela estaria usando um vestido importado, confeccionado especialmente para a ocasião (...) O que se avaliava era a riqueza e o gosto dos membros da elite, dentro de um contexto e de uma linguagem consagrados pelo todo-poderoso paradigma europeu”. *Apud* Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 141.

95. Vivaldo Coaracy – *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, Volume 3, p. 140. Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 245.

96. *O Paiz*, 06 a 23.07.1893.

Janeiro, em 1866⁹⁷, foi definida na época como sendo um "drama-fantástico-lírico", em "um prólogo, 4 atos e 6 quadros"⁹⁸; referida pela literatura como "dramalhão", tornou-se um grande sucesso de público, "um verdadeiro 'assombro teatral', incluindo, em seu enredo", números de "visualidades de transformações"⁹⁹. A bibliografia somente menciona suas montagens por companhias teatrais; entretanto, em 30 de agosto de 1881, um outro ator, ginasta e proprietário da Companhia Equestre Ginástica Luso-Brasileira, Manoel Pery, anunciava para o final do espetáculo a pantomima *O Remorso Vivo*¹⁰⁰. Três anos depois, ela aparece na propaganda de uma outra companhia na cidade de Porto Alegre, do artista Paulo Serino, na qual, segundo Athos Damasceno, figuravam não apenas números acrobáticos e pantomimas, mas também dramas, como era o caso de *O Remorso Vivo*, autoria de Furtado Coelho¹⁰¹.

Como no teatro, ela foi exibida por diversas companhias circenses até pelo menos a década de 1910. Não há nenhuma descrição de como teria sido feita, na década de 1880, a adaptação desta peça e sua música para o espaço do circo. Além da menção à pantomima, Albano Pereira não descreveu a montagem daquele ano de 1893, mas o fez seis anos depois, o que nos permite entrar em contato, por um lado, com a livre interpretação que os circenses faziam dos textos literários ou dramatúrgicos, parodiando-os e ajustando-os ao picadeiro, por outro lado, com o que se pressupõe fosse o gosto do público. Naquela montagem o título da pantomima foi *O Casamento do Arlequim ou o Remorso Vivo*, lançando mão do velho arsenal das arlequinadas e misturando-o ao enredo de um melodrama. Esta mistura estaria de acordo com a definição que o próprio Arnold Hauser faz do melodrama, na qual a pantomima seria um dos seus protótipos mais importantes¹⁰², com seu caráter espetacular, apelo aos sentimentos, elementos da dança e musicais variados. O modo de produção desta pantomima lembrava, também, ainda que longinquamente, a estrutura dramática da *commedia dell'arte*, que ao mesmo

97. *Revista da Casa dos Artistas - Vigésimo Aniversário da Casa dos Artistas - Artistas do Passado - Traços Biográficos - Furtado Coelho (Luiz Candido Furtado Coelho)*, 24.08.1938, s/nº pg.

98. Furtado Coelho e Joaquim Serra – *O Remorso Vivo*. Música de Arthur Napoleão. 2ª edição. São Paulo: Livraria de C. Teixeira, Biblioteca Dramática Popular, nº 58, s/data

99. Regina Horta Duarte - *Noites Circenses - Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 217.

100. *Diário de Campinas*, 30.08.1881.

101. Athos Damasceno – *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul)*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956 – p. 270. O autor informa que Furtado era autor da peça, e não tradutor.

102. Arnold Hauser – *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 – (Paidéia), p. 701.

tempo em que tinha personagens-tipos ou papéis fixos, combinava chistes, personagens locais, canções, enfim, situações do cotidiano que se estava vivenciando com fontes literárias. Assim, conforme propaganda do jornal, ter-se-ia, após a exibição de "exercícios de alta equitação, ginásticos, acrobáticos", a apresentação da "importantíssima pantomima fantástica":

“Dividida em oito quadros

Marchas, bailados, transformações etc, etc., na qual toma parte toda companhia e o esplêndido corpo de baile.

Personagens:

Paschoal, velho camponês, Sr. Fructuoso; Arlequim, cozinheiro de Paschoal, amante da Columbina, Sr. Luiz Pereira; Pierrot, filho de Paschoal, Sr. A. Freitas; D. Phelippi, pretendente à mão de Columbina, Sr. Albano Pereira; Columbina Filha de Paschoal e amante do Arlequim, D. Perez; O embaixador, Sr. A. Pereira; O Esqueleto, Sr. L. Pereira.

Camponeses, camponesas, povo etc.

Números de Música

1º Overture – 2º Grande valsa – 3º Marcha dos embaixadores – 4º Bailado das ninfas – 5º Pandeiretta – 6º Bailado de D. Felipe – 7º Marcha fúnebre – 8º Acorde – 9º Valsa – 10º Galope – 11º Acorde – 12º Valsa – 13º Marcha fúnebre – 4º Valsa.

Denominação dos quadros

1º O sono do amor. 2º A despedida do Arlequim. 3º A embaixada. 4º Grande bailado. 5º O assassinato. 6º O remorso. 7º Casamento de Arlequim. 8º Deslumbrante apoteose final.

Mise-en-scène do artista Albano Pereira.”¹⁰³.

Um observador desatento de hoje não perceberia a diferença entre este programa e a maioria dos que eram apresentados nos teatros e publicados nos jornais do período. O enredo, a montagem, as denominações dos quadros e os personagens apresentam poucos pontos que lembram o texto original¹⁰⁴, que serve apenas para ser parodiado. Entretanto, o que se confirma, aqui, é que os circenses, mesmo mantendo uma forma própria de organização e produção do espetáculo identificada como circo, ao produzirem

103. *Diário de Campinas*, 22.07.1899.

104. No texto original, a descrição das partes era: Números de música: 1º Sinfonia – 2º Melodrama, quadro 1º. – 3º Cena e coro dos Espíritos, quadro 2º – 4º Coro e cena de Maria, idem – 5º Entreato de orquestra, quadro 3º – 6º Entreato de orquestra, quadro 4º – 7º Coro dos Aldeões e Ave-Maria, idem – 8º Tempestade e Balada, quadro 5º – 9º Melodrama e final, idem – 10º Introdução, quadro 6º. – 11º Balada, idem – 12º Melodrama A, B e C, idem – 13º Coro da Natureza, idem – 14º Entreato, quadro 7º – 15º Coro Celeste, quadro 8º. Denominação dos Quadros: Prólogo – Quadro 1º. – Mau amante e mau pai. – Quadro 2º – Congresso dos Espíritos. / Ato Primeiro – Quadro 3º – Quinze anos depois. / Ato Segundo – Quadro 4º – As Ave-Marias. / Ato Terceiro – Quadro 5º – O Remorso Vivo. – Quadro 6º – Primeiro raio de luz. / Ato Quarto – Quadro 7º – Amor de pai. – Quadro 8º – *Apoteose* – O perdão.

e reproduzirem a multiplicidade que se dava no mundo das artes, faziam com que, no picadeiro, as fronteiras de gêneros, de público, de palco, do teatro ao *music-hall*, café-concerto e “chope berrante”, não fossem tão claras, em relação ao modo como artistas e população vivenciavam as artes da chamada *Belle Époque* brasileira.

Na programação do Lírico, Sarah estreou com o drama em quatro atos *A Tosca*, seguida de vários “clássicos” do teatro, todos representados em francês¹⁰⁵. A crítica teatral, feita por Chrispiniano da Fonseca, depois de vários parágrafos elogiosos à atuação daquela atriz, apontou dois problemas sérios, que teriam provocado contrariedades no público: primeiro, os “numerosos cortes e alterações” no texto original, pois, segundo o crítico, quem pagava 15\$000 réis por uma cadeira e 60\$000 réis por um camarote tinha todo direito de exigir que lhe representassem as peças como “elas foram escritas pelos autores”; como se isso não bastasse, a “eminente atriz” foi acompanhada por um “péssimo conjunto de artistas”. Para o autor da crítica, que apontou também problemas de figurino e cenário, suas “tímidas observações”, eram apenas “minúcias”, que acabavam por “fazer realçar ainda, se é possível”, o trabalho de Sarah, que a despeito disto tudo, empolgava o público e o entusiasmava como “se ao lado dos mestres trabalhasse”¹⁰⁶. Chrispiniano concluiu que o teatro não lotou, mas o público que compareceu era aquele “típico” do Lírico, ou seja, formado pela “melhor sociedade do Rio de Janeiro”¹⁰⁷.

Apesar desta conclusão, que tentava aliviar os problemas e realçar a atriz, não parece que a “boa sociedade”¹⁰⁸ chegou a ocupar todos os espaços do teatro. Esta foi a última menção que aquele crítico e o jornal fizeram a respeito do público, durante toda a

105. A programação na propaganda do jornal foi toda escrita em francês. Constavam 17 apresentações e com assinatura de 10 récitas: *La dame aux camelias*, *Fedora*, *Maitre de forges*, *Fron Fron*, *Adrienne Lecouvreur*, *Jeanne d'Arc*, *Phedre*, *Fradeillon*, *La Tosca*, *Cleopatra*, *La dame de Challant*, *Theodra*, *Le demi monde*, *L'Etrangère*, *Denise*, *L'Aven*, *La paix em menage*, *On ne badine pa avec l'amour*. *O Paiz*, 11.06.1893.

106. *O Paiz*, 17.06.1893, coluna *Artes e Artistas*. Flora Süssekind, ao analisar a crônica teatral brasileira da virada do século, afirma que a questão do “talento excepcional”, dos “primeiros atores e atrizes” das companhias, dos artistas estrangeiros” de renome que se apresentaram no Brasil “(como Sarah Bernhardt, Eleonora Duse Réjane, Antoine) ocupava o primeiro plano num noticiário teatral centrado quase sempre em ‘personalidades’. Ou se falava sobretudo do texto dramático (...) ou das ‘estrelas’ (...) ou se dizia, ainda, uma ou outra palavra apenas sobre os demais atores, geralmente em torno do ‘tipo’ em que pareciam se encaixar melhor” – *Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira de virada de século*. In Antonio Candido [et. Al.] – *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 378.

107. *O Paiz*, 17.06.1893, coluna *Artes e Artistas*.

108. *Ibidem*.

temporada de Sarah no Rio de Janeiro, o que é de se estranhar, pois, mesmo para o Lírico, quando uma turnê deste porte era sucesso, não se deixava de escrever sobre a “enorme procura” ou as “enchentes” que lotavam o teatro. Foi o caso, por exemplo, de uma companhia que sucedeu à de Sarah, quando, depois da exibição da ópera *Os Huguenotes*, de Giacomo Meyerbeer, um cronista do jornal escreveu que o teatro havia enchido completamente, “coisa que ainda não se realizara durante a atual estação lírica”.¹⁰⁹

A questão do preço poderia ter sido, para a época, um obstáculo. Além das assinaturas das récitas, foi lançado também o preço avulso, já mencionado para camarotes e cadeiras, enquanto para as galerias de primeira fila o valor era 4\$000 réis e para as de segunda e terceira 3\$000 réis¹¹⁰, isto é, o dobro do que comumente se cobrava pelas galerias por companhias que não tinham nomes tão famosos. Mas não era tão diferente do que foi cobrado pela Companhia Lírica Italiana - que se apresentava no Lírico até uma semana antes da temporada de Sarah, cujo maestro da orquestra era Marino Mancinelli (o mesmo que, dez meses depois, em 1894, Arthur Azevedo indicava para “os espíritos mais refinados”) -, que cobrou a cadeira de segunda classe 3\$000 réis¹¹¹ e contou com um bom público em suas apresentações.

Porém, mesmo que fosse cobrado um preço maior para as apresentações de Sarah no Lírico, a “boa sociedade” ou a elite da cidade do Rio de Janeiro, na época, para quem isso não seria um problema, era suficiente para lotar o teatro, o que não aconteceu. Durante o período em que Sarah e o Circo Universal estavam no Rio de Janeiro, outras companhias teatrais, que se exibiam nos teatros do centro da cidade, competiam com as apresentações da atriz com peças de “grande espetáculo”¹¹²; óperas burlescas¹¹³; dramas marítimos¹¹⁴; comédias¹¹⁵; mágicas que prometiam “noite feérica” com “luz

109. *O Paiz*, 07.09.1893.

110. *O Paiz*, 16.06.1893.

111. *O Paiz*, 29.05.1893.

112. *O Paiz*, 29.05 e 14.06.1893 – Como *A volta do mundo em 80 dias* pela Empresa Garrido & C no Polytheama Fluminense.

113. *O Paiz*, 07.05.1893 – Como *O Capadócio*, que na realidade era uma paródia da ópera lírica *O Trovador*, com *mise-en-scène* do ator Machado no Teatro Apollo.

114. *O Paiz*, 07.05.1893 – Como *Ladrões do Mar* pela Companhia de Dias Braga no Teatro Recreio Dramático.

115. *O Paiz*, 14 e 17.06.1893 – Como *O Tio Milhões* da Companhia D. Maria II de Lisboa no Teatro São Pedro de Alcântara.

elétrica, banda de música, bandeiras, flores”¹¹⁶; operetas e revistas¹¹⁷. Eram montagens de adaptações melodramáticas, dramalhões “espetaculosos”, como se chamava na época, o que, provavelmente, deixava Albano Pereira tranqüilo quando mandava recados aos moradores do centro e do bairro para assistirem as pantomimas *O Esqueleto*, *Cendrillon* e *O Remorso Vivo*, entre outros, proclamando em seus cartazes o quanto as suas funções eram organizadas com uma “programação *chic*”¹¹⁸, afirmando que elas agradariam mais que a “trágica atriz”. Vale ressaltar que Albano foi o único empresário a deixar explícita esta disputa pelo público.

Parece que isso deu certo, pois quase um ano depois, apesar de toda a produção em torno das apresentações no Lírico, Arthur Azevedo mencionava que o público preferiu peloticas a Sarah. É interessante notar que este autor queria que a “boa sociedade” freqüentasse os espetáculos refinados do Lírico, ao mesmo tempo em que reclamava que o Zé-povinho não os freqüentava, revelando que gostaria, também, que aquele público estivesse recebendo “banhos” de civilidade e formação em programações teatrais que considerava sérias, diferentes dos gêneros alegres e ligeiros que produzia ou que os circos realizavam.

A perspectiva de que o teatro pudesse cumprir seu papel civilizador apoiava-se no predomínio do texto falado e da representação do ator, dois dos principais pilares para aqueles objetivos serem alcançados. Se na hierarquia de valorização, do que era de fato teatro ou arte teatral, os gêneros ligeiros eram desvalorizados, o conjunto que representava a teatralidade circense não era nem considerado como qualquer tipo de representação teatral ou teatralidade. A pantomima, por exemplo, vista como uma exibição que apenas divertia, era enquadrada em tudo o que era marginalizado, pois misturava mímica, paródias, canto, danças, saltos, mágicas, músicas clássicas com os provocantes e luxuriantes ritmos locais (lundus, maxixes, cançonetas, etc.). Os textos que os circenses representavam, produtos da transmissão oral e anônimos, não eram tomados como teatrais.

116. *O Paiz*, 11 e 14.06.1893 – Como *O Diabo Coxo* pela Empresa da atriz Ismênia dos Santos no Teatro Variedades.

117. *O Paiz*, 29.05 e 14.06.1893 – A Companhia Souza Bastos e sua principal atriz cantora Pepa Ruiz anunciavam, entre outras, a opereta *O Burro do Senhor Alcaide* e a revista *Tim Tim por Tim Tim* no Teatro Lucinda.

118. *O Paiz*, 18.06.1893.

É evidente que não se pode negar que havia um texto e uma trama, não só para as pantomimas, que eram uma parcela grande do espetáculo, mas, também, para as próprias entradas ou cenas cômicas e os sainetes, baseados em enredos montados para representação de atores, particularmente, no caso dos circenses com os personagens palhaços. Acontece que eram enredos de difícil controle pelas autoridades competentes da censura, ou mesmo pelos letrados, devido ao seu alto poder de improvisação. Aqueles artistas, apesar de seguirem um enredo (aprendido oralmente ou através de um texto escrito), acabavam por “reescrevê-lo” no palco/picadeiro, uma produção em “ato” que incorporava os temas contemporâneos e os costumes locais, mesmo para aquelas adaptações de textos dramáticos ou literários, como já se mostrou, aqui, neste trabalho com os casos da *A Flauta Mágica*, *O Remorso Vivo*, *Cendrillon*, etc. Esta forma de representação e improvisação, além de possibilitar uma maior proximidade entre artista e público, transformava-o em co-autor do texto ou enredo, um problema para os que pretendiam que o teatro fosse o texto, a representação e uma função.

Além do que os artistas circenses dificilmente eram considerados atores, pois sua prática diferia dos critérios de apreciação daquilo que se supunha ou se idealizava como uma boa representação, que visava “definir o bom ator em função da sua capacidade de ser este ou aquele personagem”, expressando claramente o seu texto ¹¹⁹. Para Flora Sussekind, acreditava-se piamente numa “especialização no terreno da interpretação teatral”, ou seja, cada ator ou atriz tinha uma “especialidade” ¹²⁰, sendo inadequado, por exemplo, que o artista “reconhecidamente” cômico para o público (ou para o crítico) interpretasse papéis sérios. Atores e atrizes considerados “monstros sagrados”, como era o caso de Sarah Bernhardt ¹²¹, tinham o seu valor pela capacidade de encarnar um personagem e por sua perfeita dicção do texto, como se vê na descrição, adiante:

“(…) representava sem um gesto; era uma coisa assombrosa. ‘*Que ces vains ornements, que ces voiles me présent!*’ Mal chegava a roçar as têmporas com a mão, nada mais. O que se ouvia era apenas a articulação dos versos; o efeito era perturbador, e sobretudo sentia-se que ali estava um personagem que continha dentro de si, como dizem os estudiosos, ‘a fatalidade antiga’. Um personagem angustiante de ver; e todos sentiam: eis a heroína da peça”
122

119. Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 48.

120. Flora Sussekind, *op. cit.*, p. 370.

121. E outras atrizes contemporâneas a ela, como Rachel e Réjane, igualmente admiradas pelos brasileiros.

122. *Apud* Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 48.

Rozita de La Plata, assim como várias atrizes circenses do período, era a encarnação da própria multiplicidade. Portenha de nascimento, aos dez anos incorporou-se a um circo, aprendendo acrobacia, trapézio, dança e, principalmente equitação. Aos doze havia se tornado especialista em acrobacia eqüestre, sendo contratada para trabalhar nos principais palcos e picadeiros europeus¹²³. Em Londres, foi contratada por Frank Brown para uma *tournée* em Buenos Aires. Na Argentina, trabalhou no circo dos Podestá, onde casou com Antonio Podestá. Ambos foram contratados pelo circo norte americano Bárnun e Bailey para uma outra *tournée* pelos Estados Unidos e Europa¹²⁴. Na década de 1890, separa-se de Podestá e retoma o trabalho com Frank Brown, tornando-se sua companheira até morrer, na Argentina. Disputando com as mais importantes *écuyères*, Rozita também era a principal atriz das encenações das pantomimas e sainetes dos circos em que trabalhava, atraindo um público expressivo e diverso. Henry Thétard cita Rozita disputando espaço e público com as principais artistas de Paris no final do século XIX¹²⁵. No Brasil, com Frank Brown, realizou várias outras *tournées* até pelo menos 1907; quando estiveram no Rio de Janeiro, por duas vezes ocupando o Teatro São Pedro de Alcântara¹²⁶, Rozita foi sempre a atração principal.

Quanto a esta ocupação do teatro por uma companhia circense, foi um outro problema, talvez tão sério quanto a preferência do público, não só para Arthur Azevedo, mas para muitos cronistas que faziam as críticas teatrais no jornal *O Paiz*. Após a estréia de Frank Brown no Teatro São Pedro de Alcântara, pela primeira vez aquele jornal fazia uma crônica sobre a estréia de um espetáculo circense, na coluna destinada às críticas das peças em cartaz.

O crítico, que não se identificou, iniciou seu texto dizendo que “um circo improvisado tomou parte do palco e todo o espaço outrora reservado à orquestra”. Esta forma de ocupação mostrou-se inadequada, principalmente para os espectadores que se achavam nas cadeiras, pois não podiam assistir ao espetáculo, a não ser os números aéreos. Isto teria provocado “ruidoso protesto no público, resultando daí um verdadeiro

123. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 179.

124. Raúl H. Castagnino – *El Circo Criollo ...*, *op. cit.*, pp. 131-133. Beatriz Seibel, *op. cit.*, p. 50.

125. Henry Thétard, *op. cit.*, p. 179.

126. *A Notícia*, 30.06.1898. *O Paiz*, 24.08.1907.

distúrbio, que se prolongou durante todo o espetáculo”. No intervalo da primeira parte, um dos diretores pediu desculpas ao público pela má disposição dos lugares e preveniu que para o próximo espetáculo o inconveniente seria remediado. Além destes problemas, o crítico afirmou que o programa era fraco, apresentando números das “clássicas peloticas de há trinta anos”, sendo os melhores números os de Rozita, aplaudida “freneticamente”, e de Mr. Casthor, que tinha “habilidade extraordinária para imitar tipos de personagens célebres, caracterizando-se com uma rapidez incrível”. Na realidade, para o cronista, este tinha sido de fato o “clou do espetáculo”, pois era um “artista mais para teatro que para circo”. No final do texto, concluiu:

“A companhia, se lhe tirarmos quatro artistas, tem ares de ter vindo da roça. Não valia a pena por tão pouco transformar em circo o teatro de tão gloriosas tradições artísticas”¹²⁷.

Não se pretende questionar a opinião do cronista quanto à qualidade do espetáculo, apenas atentar para uma pergunta que estava nas entrelinhas da crítica: como se permitiu que aquela imponente construção arquitetônica da Praça Tiradentes, referência teatral da capital federal, de “tão gloriosas tradições artísticas”, um dos “símbolo do teatro erudito” brasileiro¹²⁸, fosse transformado em circo?

No mesmo dia daquela crônica teatral, Arthur Azevedo, sob o pseudônimo de *Gavroche*¹²⁹, escreveu versos na primeira página do jornal *O Paiz*, não sobre o espetáculo, pois ainda não o havia assistido, mas sobre o comportamento do público.

“No S. Pedro
Tal vozeria
Me ensurdecia
Que parecia
Que aquela gente indômita e bravia
Não assistia
A estréia de uma eqüestre companhia
Mas alguma comédia via e ouvia!”¹³⁰

127. *O Paiz*, 29.04.1894.

128. *O Paiz*, abril e maio/1894. *A Notícia*, nas crônicas assinadas por Arthur Azevedo de 17.02 e 11.04.1895.

129. Arthur Azevedo, em 1898, escreveu uma revista que tinha como título o próprio pseudônimo *O Gavroche*, que estreou em março/1899 no Teatro Recreio, no qual o ator Machado Careca representou o papel-título. Roberto Ruiz – *Teatro de Revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, pp. 76-77. Luiz Edmundo, *op. cit.*, p. 958. Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 222.

130. *O Paiz*, 29.04.1894.

As reações do cronista e de Arthur Azevedo, quanto a ocupação daquele teatro por um circo, falam não só do gosto do público, mas do modo como ele ocupa aquele espaço, o seu comportamento. Parte da bibliografia recente, sobre a história do teatro ¹³¹, tem analisado as tensões e debates a propósito do modelo de comportamento que se desejava do público num espaço teatral idealizado, de preferência do tipo italiano, assistindo “civilizadamente” as peças, que lhe proporcionava regras de comportamento social. As questões sempre giravam em torno de um discurso que enfatizava a necessidade de não se permitir que o tipo de conduta do público dos cafés-concertos, cabarés, *music-halls* e circos fosse repetida nos teatros. Afinal, desejava-se para palcos civilizados platéias civilizadas.

Entretanto, este comportamento considerado inadequado para o público do teatro parece ter sido uma forma de expressão muito constante, tanto quanto as reações que tentaram reprimi-lo ¹³². O comportamento silencioso do público, manifestando-se apenas nas horas adequadas, dificilmente era encontrado nos teatros. Nem mesmo aqueles identificados como de “elite”, que só apresentavam representações “sérias”, como o Lírico e o São Pedro, estavam salvos do que era tido como um mau comportamento do público, em particular o dos espectadores que ocupavam o espaço mais alto do teatro, a preços baixos: as torrinhãs ¹³³. Como se vê, não era privilégio do público circense ser alvo das críticas e tentativas de enquadramento em um tipo idealizado de comportamento. Mas, para uma parte da bibliografia, por ser puro entretenimento, diversão sem compromisso e sem caráter educativo, o espetáculo circense acabava por identificar e tipificar seu público como popular, porque de baixa renda, sem nenhum compromisso com comportamentos civilizados, barulhentos, selvagens e deseducados. É interessante que, nos versos de Arthur Azevedo, ao mesmo tempo em que passa a imagem de uma platéia agitada e indômita dos circos, sua reação era a de um público

131. Regina Horta Duarte, *op. cit.* Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.* Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.* Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*

132. Regina Horta Duarte, *op. cit.*, p. 143.

133. Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 142. Silvia Cristina Martins de Souza analisa que, no início da segunda metade do século XIX, começou um “processo de construção de uma avaliação bem pouco simpática a estes espectadores, que supostamente tinham como elo comum a ligá-los comum a tendência a balbúrdia e desordens, algo que não os valorizava positivamente. À medida que o século foi avançando esta foi cada vez mais a imagem das ‘torrinhas’ divulgada pelos críticos. Procurava-se, com isto, difundir uma opinião negativa sobre elas, o que forneceria a justificativa necessária para o movimento, então assumido pela crítica, de tentar homogeneizar seu comportamento a partir de outro padrão, segundo o qual a atitude ideal a ser introjetada pelo espectador seria o comportamento público silencioso e passivo.”, *op. cit.*, p. 280.

que assistia uma comédia, isto é, ambos os públicos eram parecidos, ou os mesmos, e se divertiam muito.

Alguns dias depois, a companhia publicava um aviso informando que, tendo em vista os problemas gerados, estava preparando o “tablado para que o público” estivesse “perfeitamente acomodado, sendo mudado o picadeiro para o centro da sala”, acrescentando que, com os melhoramentos que estava realizando, ficava o teatro “completamente reformado, com todas as comodidades necessárias”¹³⁴. No dia seguinte, a companhia voltou a informar que não haveria espetáculo, não só em consequência das obras e mudanças do picadeiro para o centro da sala, mas também porque seria o primeiro ensaio geral da “grande pantomima *A noite terrível*”¹³⁵. O crítico que escrevia a coluna de crônica teatral não falou mais sobre o circo, a reforma e as estréias das pantomimas. O que se seguiu foram sinopses publicadas naquela coluna, anunciando ensaios e encenações de pantomimas que exploravam todo o espaço do teatro. Além das já conhecidas, como *A Flauta Mágica*¹³⁶, anunciaram-se novas, como *Broceur Condemné*, ornada de “onze trechos de música do professor Henrique Lustre”¹³⁷, e *Gasparony*, que seria executada por 60 artistas de ambos os sexos, vestidos com “roupas a rigor do luxo, caprichosamente ensaiada e ornada de 20 trechos de música a caráter”, compostas pelo mesmo Henrique Lustre, com “combates, bailes, violências, cenas amorosas, etc. etc.”, com a participação do “cavalo sensível Neptuno”¹³⁸. No São Pedro, invadido por cavalos, fogos de artificios e bengala, prometia-se uma apoteose para a peça, após a anunciada a morte instantânea “com dois tiros de revolver do terrível

134. *O Paiz*, 02.05.1894.

135. *O Paiz*, 03.05.1894.

136. *O Paiz*, 12 e 13.05.1894. Através de informação de Athos Damasceno, sabe-se que, em 1889 quando Frank Brown se apresentou no Teatro Variedades de Albano Pereira, também fazia parte do repertório de pantomimas a montagem de *Hamlet*. Numa tentativa de enaltecer aquele palhaço, o autor faz uma comparação desprestigiando totalmente os outros cômicos de circo e, particularmente, a companhia dos Irmãos Carlo que o substituem no Variedades. O que nos interessa aqui é que, apesar de com excessos de elogios, ele acaba por descrever a atuação dos atores circenses, que raramente aparece em crônicas: “Tinham razão. Brown estava muito distante desses desprezíveis chalaceiros de feira que mais provocam pena do que hilaridade. Lançando uma originalíssima interpretação de *Hamlet*, Frank Brown transcende o raso tablado do picadeiro e obtém um sucesso sem precedentes que quase o coloca à altura dos maiores trágicos da época.” – *op. cit.*, p. 243.

137. *O Paiz*, 14, 15 e 16.05.1894. É possível que o título desta peça tenha sido grafado errado, tendo se optado por mantê-la sem tradução.

138. *O Paiz*, 23.05.1894.

Gasparony e o seu famoso corcel”, de um “enterramento dos bandidos mortos e o cavalo, todos carregados em uma padiola aos ombros de vinte bandidos”¹³⁹.

Uma característica marcante da teatralidade circense era a produção do espetáculo com o que de mais contemporâneo vivenciavam, explorando e incorporando o que havia de recente em termos artísticos e de invenções técnicas, como foi o caso do uso dos recursos da iluminação elétrica, numa espécie de “revolução” do espaço cênico do período. É o que se pode observar numa outra grande atração que foi anunciada, durante vários dias, sobre a apresentação da “incomparável” bailarina norte americana Loïe Fuller com sua famosa “dança serpentina”¹⁴⁰. Entretanto, não foi Loïe Fuller que estreou, mas sim *Miss Emilie D’Armoy*, noticiada como uma “discípula e imitadora incomparável” daquela artista. Anunciada a princípio para o dia 14, a estréia só ocorreu em 19 de junho de 1894, porque o São Pedro passava por mais uma reforma:

“(…) em consequência dos preparativos e montagem das luzes elétricas para a estréia da Serpentina (…) o maior sucesso do mundo inteiro; de pouco em pouco as luzes do gás se apagam, de súbito a dançarina entra em cena e os raios de luz elétrica a iluminam de verde, azul, amarelo e roxo, no seu amplo vestido, que se estende quando ela se agita, fazendo ondulações na Serpentina, vagas no açafate, azas na borboleta, etc. etc.”¹⁴¹.

Considerada como uma das primeiras “vedetes internacionais da dança solo” e uma das principais dançarinas do *Folies Bergères* de Paris, Loïe Fuller teria sido a primeira a fazer uso da iluminação elétrica de modo a inovar formas e técnicas da dança: vestida com trajes longos, leves e transparentes, como véus, presos a bastões de madeira, desenvolvia sua coreografia iluminada por luzes multicoloridas em toda a sua volta. Para Jean-Jacques Roubine, para além da dimensão coreográfica e gestual, aquela artista teria participado de um dos momentos-chaves do final do século XIX, da transformação da arte cênica, ao ter incorporado e explorado os recursos da luz elétrica com a música e o movimento.

“A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante sobretudo no sentido de que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não

139. *O Paiz*, 19, 23 e 24.05.1894.

140. *O Paiz*, de 29.05 a 09.06.1894.

141. *O Paiz*, 14 e 19.06.1894. Dois anos depois, em 09.07.1896, quando das primeiras apresentações do cinematógrafo no Rio de Janeiro, com o nome de omniographo, dentre as cenas que o cronista do *Jornal do Commercio* descreveu como que marcaram “magnífica impressão de vida real”, uma delas era de uma dança serpentina. *Apud* Vicente de Paula Araújo – *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva (Debates), 1976, p. 75.

espalha mais sobre o palco o nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da dançarina, cujas evoluções metamorfoseia de modo ilimitado. E se a luz tende a tornar-se protagonista do espetáculo, por sua vez a dançarina tende a dissolver-se, a não ser mais do que uma soma de formas e volumes desprovidos de materialidade.”¹⁴²

Numa explosão total do espaço cênico à italiana, que pressupunha silêncio e toda atenção do público voltada exclusivamente para um palco fechado, capaz de fabricar ilusão e passividade, os circenses introduziram no teatro um picadeiro, um espaço aberto e circular, que não escondia ou camuflava os instrumentos de trabalho. Além disso, todas as representações teatrais das pantomimas eram divididas entre o palco e o picadeiro, o que significava não ter nenhuma “parede teatral”; os atores eram vistos de todos os lados, ocupando todos os espaços cênicos. Não era sem razão que o circo anunciava em formato de vinheta, na coluna destinada às sinopses dos espetáculos da cidade:

“Oh! Caleidoscópio infinito.

É um caleidoscópio imenso aquela companhia que trabalha no S. Pedro de Alcântara! Cada dia uma volta; cada volta uma surpresa”¹⁴³.

Por isso, o que se quer observar é que não era improvável que Rozita de La Plata ou o conjunto que representava o espetáculo circense fizessem tanto sucesso quanto Sarah Bernhardt. As produções artísticas do período, que utilizavam a dança, a ópera, o *music-hall*, a mímica, eram ao mesmo tempo marginalizadas e admiradas por uma “elite intelectual e letrada”. No espetáculo circense os gêneros teatrais, musicais e as danças, bem como as práticas e técnicas que eles suscitavam, estavam presentes com seus textos, partituras e representações, mas nem sempre da forma como se definia um espetáculo de “bom gosto”, o que acabava por confirmar a preferência do público, por um lado, e o lugar marginal que o circo ocupava no “mundo das artes”, por outro; mas nunca deixando de “conhecer um sucesso que muitos dramáticos tradicionais lhes poderiam invejar”¹⁴⁴. Este talvez fosse um dos dilemas que Arthur Azevedo e seus pares viviam

142. Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 22. O modo como produzia seu espetáculo de movimento e luz fascinou as platéias do período e, entre eles, Toulouse-Lautrec, que teria realizado uma ampla série de litografias dedicadas à bailarina.

143. *O Paiz*, 17, 18 e 24.05.1894.

144. Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 47.

naquele período. Ao definirem o que, para eles, significava o teatro e a arte, excluíam formas de representação e de ocupação dos espaços cênicos, que diferiam de determinados modelos que imaginavam, independente ou não da sua qualidade.

É provável que o problema se tornasse maior quando os lugares destinados para este ou aquele tipo de espetáculo, definido *a priori* como sério e adequado, estavam sendo trocados e invadidos. De novo *Gavroche* se manifestava:

“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!...”¹⁴⁵.

Para Arthur Azevedo os papéis estavam trocados, com ensaiador, ator, autor e empresário Furtado Coelho ocupando o Teatro Politeama Fluminense, que até 1880, era uma construção destinada a espetáculos de circo¹⁴⁶. Naquele ano, depois de uma adaptação, passou a se chamar teatro, onde, a princípio, apresentavam-se os mais variados tipos de companhias e gêneros artísticos, inclusive companhias circenses. Furtado Coelho, apesar de ter sido considerado, por parte de seus contemporâneos e da bibliografia sobre a dramaturgia nacional, como o principal representante do teatro realista no Brasil¹⁴⁷, quando assume o papel de ator-empresário, na década de 1860, afastou-se do repertório inicialmente adotado, colocando em cena dramalhões e melodramas¹⁴⁸. Daquele período até 1894, este ator desenvolveu uma carreira mesclando montagens teatrais de gêneros dramáticos, comédias, melodramas, entre outros. Naquele momento, em que Arthur Azevedo falava de incongruência, uma parte da companhia de Furtado havia se unido com uma outra de Clementina dos Santos, formando uma nova, sob a direção daquela atriz, com o nome de Companhia de Dramas, Revistas e Mágicas. O cronista do jornal saudou o “reaparecimento” de Furtado Coelho nos palcos cariocas, mas, quanto à atuação do resto do grupo e da escolha do repertório,

145. *O Paiz*, 02.05.1894.

146. Roberto Ruiz, *op. cit.*

147. João Roberto Faria, *op. cit.*, pp.129-136.

148. Silvia Cristina Martins de Souza, *op. cit.*, p. 112.

afirmou terem sido vaiados ruidosamente quando representaram uma revista-lírica-fantástica de nome *O Holofote* ¹⁴⁹.

Alguns dias depois que se apresentou com Clementina dos Santos, Furtado Coelho saiu do “tablado do barracão” do Politeama e foi representar no palco do Teatro Lucinda ¹⁵⁰, no qual encenou *A Vitória do Marechal*. Baseada nos últimos acontecimentos políticos, e escrita expressamente para a companhia, foi “oferecida e dedicada ao ínclito marechal Floriano Peixoto”, com direito a tropa marcial e banda de música em cena aberta ¹⁵¹.

A despeito da inventividade, independente da qualidade dos espetáculos ou do que se apresentava, mesmo que as companhias do São Pedro, do Politeama e do Lucinda estivessem oferecendo “grandiosas representações” e “magníficas apoteoses” ¹⁵², mágicas, bandas de música, festas e agitação da platéia, mantinha-se a idéia de contradição de um ator representar em um tablado, enquanto um circense pulava em um palco. Entretanto, se havia uma tentativa de distinguir, ou melhor, não misturar artes nem artistas, as experiências do dia-a-dia da cidade e das manifestações culturais passavam ao largo dos desejos de demarcar o que seria a arte, o gosto do público, os temas, a função educativa e civilizadora do teatro.

Os artistas que apresentavam formas diferenciadas de atuação, que não se encaixavam naquelas definições, como os circenses, desenvolviam diversas formas de teatralidade, que, na sua diversidade e multiplicidade, atendiam ou mesmo produziam os gostos do público.

Um exemplo disso pode ser observado na programação de dois festivais artísticos em benefício a dois atores que trabalhavam para a Companhia Dramática

149. *O Paiz*, 25.05.1894. Em 05 de junho foi rerepresentada com o aviso de que tinha sido “modificada pelo ilustrado escritor brasileiro Sr. Henrique Marinho”.

150. O Teatro Lucinda foi construído por Furtado Coelho, que lhe deu este nome em homenagem a sua esposa, a atriz Lucinda Simões, sendo inaugurado em 08.04.1882. Após esta data teve outros nomes e também períodos em que esteve fechado. Em 1887, época dos cafés-concertos, foi reformado pelo ator sob a denominação de Éden-Concerto, com galerias, jardins, salas de jogos, pequenos estabelecimentos comerciais que, segundo o empresário Furtado Coelho, era o primeiro “em seu gênero inaugurado no Rio de Janeiro”. Em 1888 foi o primeiro teatro a utilizar a iluminação elétrica. Era um teatro pequeno e seu foyer tornou-se ponto de encontro de intelectuais da época. Diversos tipos de companhias de dramas, comédias, revistas, mágicas, operetas, nacionais e estrangeiras, apresentaram-se em seu palco. Evelyn Furquim Werneck Lima, *op. cit.*, pp. 82-83. Vivaldo Coaracy, *op. cit.*, p. 437.

151. *O Paiz*, 12.05.1894.

152. A propaganda do *O Holofote* anunciava: “grande revista em 3 atos, 12 quadros e 3 magníficas apoteoses”. *O Paiz*, 05.06.1894.

Empresa Dias Braga, no Teatro Recreio Dramático ¹⁵³. Era primordial, nos benefícios, que para estes fossem chamados os artistas vinculados ao que de mais representativo estava acontecendo no mundo dos espetáculos, para atrair público e, conseqüentemente, gerar renda. É interessante ver os programas que mostram uma mistura de gêneros teatrais e musicais, artistas e representações, palcos, tablados e picadeiros, como, por exemplo:

“Um Grandioso Festival Artístico em Benefício do ator Pinto Tomam parte do deslumbrante espetáculo os artistas: Eugenio Oyanguren, Brandão, Peixoto, Colas, Mattos, Affonso Lustre, Ferreira, Rangel, Domingos Braga, entre outros, e o distinto transformista H. Casthor. As peças apresentadas são: de Moliere com tradução de Arthur Azevedo *Sganarello*, a opereta *A Prima da Cidade*, imitação de Assis Vieira, música do abalizado maestro Cavallier Darbily; como atrações principais. Como chamada menor tem: a pochade de Souza Bastos, música de Planquette: *Os Sinos de Corneville*. Dará princípio a este festival artístico a comédia, reputada o melhor trabalho literário de Figueiredo Coimbra *A Carta Anônima*. Turbilhão de Novidades ! Abacadabrante Intermédio! [entre outros] O célebre artista parisiense Mr. Casthor apresentará, em cena aberta, diversos tipos brasileiros e estrangeiros. O aplaudido *clown* Affonso Lustre, exhibirá em cena aberta, entre outras habilidades, a execução de uma batalha, imitando em seu violão o toque de clarins, tambores, etc.” ¹⁵⁴

Se o cronista do jornal não falou mais sobre a apresentação da companhia circense no Teatro São Pedro de Alcântara, onde permaneceu por quase três meses - aliás, fato omitido em estudos de pesquisadores da história daquele teatro ¹⁵⁵ e do teatro em geral -, o mesmo não aconteceu com Arthur Azevedo. Quase dez meses depois, ao falar sobre o lançamento do livro de Melo Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares no Brasil*, aproveitou para fazer um paralelo entre o que se via no Rio de Janeiro, numa “barraca de feira, há quarenta anos” e o que se via nos teatros naquele momento, em 1895. Referindo-se à descrição que Melo Moraes fez da Barraca do Telles, em 1855, na qual a população bamboleava, cantava, requebrava, ondulava as nádegas, externando

153. Dias Braga é um dos exemplos do período que, além de empresário e dono de uma companhia teatral, sobre a qual detinha responsabilidade financeira, também exercia funções artísticas de ator/ensaiador. Ocupou o Teatro Recreio Dramático de 1883 a 1907 in Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, p. 28.

154. *O Paiz*, 25.05.1894.

155. Estou me referindo ao trabalho mais recente nesta área, que é o de Evelyn Furquim Werneck Lima, *op. cit.* Mesmo reconhecendo que se trata de um excelente trabalho de pesquisa, é interessante que a autora não mencione este fato, já que trata justamente dos teatros e cinemas da Praça Tiradentes, com atenção particular à história do São Pedro de Alcântara.

“Bravo de Teles! Corta jaca! Mete Tudo! Bota Abaixo!”, como uma “multidão calorosa, que ria, gritava, batia com as mãos, até os derradeiros rumores desse dançado tradicional e eletrizante do povo brasileiro”, Arthur Azevedo fez sua comparação:

“Façam favor de me dizer se lhes não parece estar lendo a descrição de algum dos nossos espetáculos da atualidade.

Se João Caetano voltasse ao mundo e assistisse, no seu querido S. Pedro, uma representação do *Tintim por Tintim*, com o teatro ainda impregnado do fartum das cavaliças de Frank Brown e de Frank Gardner, com certeza subiria ao palco ... para coroar o Brandão”¹⁵⁶.

Estas posições de Arthur Azevedo também se articulavam à sua luta pela construção de um teatro municipal. Ao comentar o projeto dos intendentes municipais que organizava o Teatro Dramático Municipal, Arthur falava do imposto de 10% que seria cobrado sobre a receita bruta dos espetáculos das companhias estrangeiras que se exibiam no Rio de Janeiro, eximindo, contudo, as companhias de ópera lírica. Porém, em 11 de abril de 1895, mostrou-se irritado com a cobrança que haveria também para estas companhias, pois “nas mais civilizadas capitais” elas eram auxiliadas pelos cofres públicos, e não era “justo agravar com a mesma finta os empresários que nos traz a *Africana* ou o *Tannhäuser* e o que nos traz o Frank Brown ou a Rosita de la Plata”. Além de considerar correto que o circo fosse taxado, afirmou que cobrar impostos “ao trololó das operetas, aos dramalhões mal representados por certas companhias portuguesas, especialmente organizadas para explorar o Brasil, vá, mas obrigar os empresários de ópera a dar-nos o que nós lhes deveríamos dar, com essa é que não concordo”¹⁵⁷.

A luta de Arthur Azevedo pela construção de um teatro municipal, na realidade deve ser entendida como uma acirrada militância cultural em prol do desenvolvimento

156. *A Notícia*, 17.02.1895. A única referência encontrada sobre Frank Gardner foi através de uma propaganda do Circo Sampaio, em dezembro de 1896 no Rink Campineiro. Nela dizia que o “primeiro contorcionista do mundo” Franck Naska, apresentado como homem com “ossos de borracha”, dois anos antes (1894) havia trabalhado no São Pedro de Alcântara na Companhia Gardner, cf. *Diário de Campinas*, 17.12.1896. *Tintim por Tintim* – revista do português Antonio de Souza Bastos, que estreou no Brasil em 1892, na época, um dos maiores sucessos de bilheteria, apresentando a atriz Pepa Ruiz in Roberto Ruiz, *op. cit.*, p. 41. O ator Brandão, português de nascimento, e a atriz Pepa Ruiz, espanhola, foram famosos comediantes do Rio de Janeiro e “estavam entre os principais colaboradores de Arthur Azevedo na encenação de suas peças, especialmente as do gênero ligeiro. O personagem principal de *O Mambembe*, Frazão, o líder de uma companhia mambembe, é uma homenagem a Brandão” in Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 110. É por este período, também, que Benjamim de Oliveira se tornaria amigo pessoal de Brandão. Como se verá posteriormente, a partir de 1906 este ator iria trabalhar no Circo Spinelli até sua morte.

157. *A Notícia*, 11.04.1895.

do teatro nacional, da formação de companhias brasileiras que pudessem desenvolver uma dramaturgia nacional. Para isto, os poderes públicos tinham que garantir esta produção, para que a questão da sobrevivência imediata não a comprometesse. Assim era ambíguo em relação ao gosto do público, aos gêneros que ele próprio produzia, ao envolvimento dos empresários dos empreendimentos culturais, que só investiam no que fosse “sucesso fácil”, no vazio das produções brasileiras; mas não tinha dúvidas quanto ao que deveria ser formado e apresentado nos palcos teatrais. Como o teatro era “espelho fiel da civilização de um povo”¹⁵⁸, era preciso que o “melhor” da arte estrangeira ou nacional fosse incentivada. É claro que circos, melodramas, revistas e operetas, refletiam como espelho de um povo não civilizado, não educado, que não cultuava o que era arte. Todas as expressões artísticas consideradas menores tinham que estar a serviço da construção do teatro municipal do Rio de Janeiro, pois aquela obra seria a “regeneração do teatro nacional”, uma vez que seria um teatro brasileiro, e não fluminense, no qual figurariam “todos os aspectos sociais do nosso país”, criando um centro artístico para o qual convergiriam as “forças vitais de nossa literatura”, um teatro que seria o “teatro de todos os Estados”¹⁵⁹.

Quando um novo projeto de construção do Teatro Municipal foi apresentado pelo intendente Eugênio de Carvalho, em 1898, ainda em intenso debate sobre a importância de se fazer algo pelo teatro nacional, Arthur Azevedo defendeu a idéia em mais de um de seus artigos, de que era preciso aumentar, “em favor dos teatros, os impostos lançados à jogatina”, limitando o “funcionamento dos frontões, velódromos, boliches *et reliqua* até às 7 horas da noite” e tributar

“sempre em favor do teatro, as corridas de touros, os espetáculos de circo e os prêmios das loterias municipais, isenta, o que é muito justo, as companhias nacionais do pagamento de imposto taxado na lei orçamentária, entendendo por companhias nacionais as que não forem organizadas no estrangeiro e tiverem pelo menos, dois terços de pessoal nacional; etc.”¹⁶⁰

Quando pede que fossem tributadas as companhias estrangeiras isentando as nacionais, Frank Brown seria candidato natural à taxaçoão por se tratar de empresa formada por pessoas das mais variadas nacionalidades. Entretanto, não é apenas isto que

158. *Apud* Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 48.

159. *A Notícia*, 11.04.1895.

160. *A Notícia*, 21.04.1898.

conta, pois qualquer espetáculo de circo, independente da nacionalidade, deveria ser tributado “sempre em favor do teatro”, à semelhança do que tentou João Caetano, em 1860. Apesar de não se referir apenas aos circos, fica claro que uma das questões, para aquele crítico, era dificultar ao máximo que palcos teatrais, principalmente o São Pedro, fossem ocupados por aqueles tipos de espetáculos ou similares, que, ao seu ver, em nada contribuíam com a função do teatro. Alguns dias depois, repetiu estas idéias, ao escrever sobre a publicação de peças de Martins Pena, lamentando que tivesse morrido com tão pouca idade:

“Quem pode calcular o que daria, se a morte o não levasse tão cedo! Se ele vivesse mais vinte anos, com certeza a arte dramática não chegaria ao estado a que chegou no Rio de Janeiro, e o velho teatro de São Pedro, onde só no ano de 1845 ele fez representar dois dramas e sete comédias de sua lavra, jamais se transformaria em circo de cavalinhos!”¹⁶¹.

De uma certa forma, isto remete ao debate da década de 1850/60, sobre a invasão dos palcos pelos circos, e às críticas a autores e atores teatrais que escreviam e se comportavam como “saltimbancos parodiadores”, atores cômicos, palhaços de circo. Assim, parece-se repetir o que havia sido debatido na França, no início do século XIX, sobre a necessidade de se manter o palco para o “teatro”, que estava sendo “violado” por cavalos e acrobatas. Era preciso ficar atento, dizia o cronista na época, ao modo como os circos aliavam números que agradavam o público à representação teatral e às pantomimas, que, na Europa, já mostravam que o “mundo do teatro” estava diante de um concorrente terrível¹⁶².

De fato, não se sabe como os circenses viam todo aquele debate, como chegavam a eles estas tensões criadas pelos intelectuais sobre o gosto do público, sobre a existência ou não de uma teatralidade, que ia contra tudo o que se desejava da “séria” representação teatral; e, enfim, sobre os processos de ocupação dos espaços cênicos dos teatros. O que se sabe é que não deixaram de produzir seus espetáculos como caleidoscópios e nem de ocupar aqueles espaços. Apesar de Benjamim não ter vivenciado toda esta fase da capital federal, pois em 1896 não estava mais na cidade, é importante analisar a presença dos circenses que se apresentaram nesta capital, pois vários deles trabalharam com ele e

161. *A Notícia*, 12.05.1898.

162. Como se viu no Capítulo I deste trabalho.

o Circo Spinelli, a partir de 1902, em São Paulo e, depois, em 1905, de novo no Rio de Janeiro.

Em 1898, o mesmo Frank Brown voltou a ocupar aquele teatro. Arthur Azevedo registrou a nova estréia ainda com uma posição contrária à presença do circo naquele teatro. Entretanto, mesmo negando-se a assistir ao espetáculo e diferentemente de suas manifestações anteriores, neste momento deixava que o público julgasse por si próprio:

“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”
163

Em dezembro de 1899, um novo circo ocupou o São Pedro e, desta vez, teve uma recepção um pouco diferente por parte dos cronistas teatrais, dos jornais do Rio de Janeiro. Tratava-se do Circo Sul-Americano, sob direção de Anchyses Pery, filho de Manoel Pery, já falecido, saudado pela imprensa:

“Finalmente, a companhia organizada quase exclusivamente com elementos nacionais, agradou mais e promete uma série de representações mais frutuosas que as últimas companhias estrangeiras que têm funcionado naquele teatro.”¹⁶⁴

A questão da “brasilidade” da família Pery, usada em contraposição às companhias, não necessariamente circenses, cujos diretores eram estrangeiros, iria permear o discurso de grande parte dos cronistas e memorialistas do século XX¹⁶⁵. Vale lembrar que os circenses já utilizavam como chamariz de propaganda as famílias ou artistas brasileiros que faziam parte de seus quadros. Entre outros, Benjamim de Oliveira e o próprio Manoel Pery, que, em 1881, ora se anunciava em uma companhia luso-brasileira, ora como “artista nacional”. Os principais destaques, em 1899, eram os palhaços Polydoro - que apesar de sua origem portuguesa, circense desde 1870 no Brasil, é considerado, por uma parte dos memorialistas do circo, como o “pai dos

163. *A Notícia*, 30.06.1898.

164. *O Paiz*, 04.12.1899.

165. Luiz Edmundo, *op. cit.*, p. 506. Athos Damasceno, *op. cit.*, pp. 188-190. Antonio Guerra, *op. cit.*, p. 50. Jota Efege (João Ferreira Gomes) – *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 119

palhaços brasileiros” - e o “brasileiro Augusto Duarte”, que juntos cantavam e dançavam chulas e lundus¹⁶⁶. Mesmo anunciando em sua programação artistas de diversas origens, característica dos circos, como a família japonesa Olimecha¹⁶⁷, ou outras atrações européias, o fato era que Anchyses Pery e seus irmãos, filhos de Manoel, já eram brasileiros de nascimento. Manoel Pery não nasceu em circo; seus pais, de origem portuguesa, moravam em Minas Gerais. Aos quinze anos, além de freqüentar colégios particulares, era um exímio cavaleiro e resolveu seguir um circo, casando com uma já circense considerada tradicional, Sylvana Bastos, também eqüestre. Ela já tinha um filho, Polybio, e com Manoel teve mais seis: Jacyntho, Aristotelina, Marieta, Pery Filho, Kaumer (o Tico-Tico) e Anchyses¹⁶⁸. A principal referência a estes artistas era o fato de serem exímios ginastas eqüestres, acrobatas e cômicos. Alguns anos mais tarde, quando estes atuavam no Circo Spinelli, com Benjamim de Oliveira, o próprio Arthur Azevedo expressaria sua admiração pelo trabalho da família Pery, dizendo que entre os artistas daquele circo figuravam os que restavam da “dinastia Manoel Pery, e são todos muito dignos daquele pai, que foi um belo artista e um homem de bem às direitas”¹⁶⁹.

Parece que, por ser uma companhia formada “quase que exclusivamente” por artistas nacionais, os cronistas não a criticaram, quando da sua estréia, e nem analisaram negativamente o fato de que de novo o teatro seria reformado, tanto para que os números eqüestres fossem apresentados, quanto para as encenações de pantomimas. Ao contrário, falou-se do excelente espetáculo e do quanto agradou, “merecendo ruidosos e

166. Ver Capítulo 2 e Antonio Torres – O circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte: São Paulo: Atração, 1998 (História Visual: 5), p. 176.

167. O primeiro patriarca da família Olimecha se chamava Haytaka Torakiche (ou Tokatiste). Aos doze anos, em 1866, em Londres, adotou o nome de Frank Olimecha. Chegou no Brasil em 1888 com o circo de Frank Brown no Rio de Janeiro, sendo que, segundo informação oral dada à pesquisadora Cristina Band, após apresentar-se para D. Pedro II, recebeu o título de D. Franco. Casou-se com Júlia Rossi que não era de circo, mas tornou-se acrobata e eqüestre; tiveram 8 filhos que formaram trupe de báscula: Alfredo, Bartolo, Carlo Franco Filho (Frankito), Jarbas, Luís, Manuelito, Marina e Raul. Trabalhou com os circos dos Irmãos Carlo e de Manoel Pery, passando a se chamar Carlos Franco Olimecha. Junto com os Pery, a família Olimecha, vai trabalhar como contratada no Circo Spinelli e Benjamim de Oliveira até pelo menos 1909 quando montaram seu próprio circo. Um de seus netos, Luis Olimecha, foi o primeiro diretor da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. Ver também: Roberto Ruiz, *op. cit.*, p. 50 e 104 e Antonio Torres, *op. cit.*, p. 122.

168. Roberto Ruiz, *op. cit.*, pp. 101-102. Antonio Torres, *op. cit.*, p. 126. Segundo este autor, o nome verdadeiro de Manoel Pery era Manoel Joaquim Bueno Gonçalves. O destaque dado a esta breve biografia da família Pery, neste momento, é porque, além do fato de que eles trabalharão com Benjamim de Oliveira no Circo Spinelli de 1902 até o final dos anos 1920, foram também o nome circense para designar a importância de uma companhia eqüestre formada por nacionais.

169. *O Paiz*, 27.02.1907.

entusiásticos aplausos”¹⁷⁰. A propaganda da empresa anunciava que 3.563 pessoas haviam assistido às duas primeiras funções e 7.583, após quatro dias de espetáculos¹⁷¹. Alguns dias depois da estréia do circo, Arthur Azevedo – que neste ano de 1899 ainda não demonstrava sua admiração pelos Pery ou por qualquer companhia eqüestre que ocupava os palcos do São Pedro –, ao escrever sobre o primeiro dia de reapresentação de uma comédia escrita por ele mesmo, *O Badejo*, montada pela Companhia Dias Braga no Teatro Recreio Dramático, voltou a falar da questão do gosto do público pelos gêneros ligeiros e pelo circo, em detrimento da produção teatral séria:

“A noite era positivamente má para uma pobre comédia em verso: o tempo estava chuvoso, havia cavalinhos no São Pedro, a companhia Souza Bastos despedia-se do público, o Peixoto fazia benefício. Portanto, à hora de começar o espetáculo, o autor [ele mesmo] da peça dirigiu-se ao teatro com certeza de encontrar uma casa fraquíssima. Pois enganou-se. Não havia uma “casa fraquíssima”, havia uma vazante desesperadora, terrível (...).”¹⁷²

Num tom lamentoso, aquele autor acaba por nos informar, entre outras coisas, da presença do público nos espetáculos circenses. Na programação, o Circo Sul-Americano anunciava uma “catapulta de novidades” e números executados com muita habilidade, como os eqüestres, saltos, acrobacias, “jogos pancráticos de Mengripia”, “velocímano” (velocista) brasileiro Polybio, etc¹⁷³. Chamava atenção para um “grande aparato denominado *A Tarantela Napolitana*”, executada a “caráter pelos artistas Aristolino e Arethuse”, e para a nova “máquina giratória” na qual era presa uma pessoa, que, se conseguisse montar o cavalo e dar três voltas sem cair, ganharia 20\$000 réis. Lançando mão de recursos para atrair o público, fazia distribuição de chocolates às crianças e rifas de brinquedos nas *matinéés* e nos intervalos, tocando no saguão do teatro, bandas de

170. *O Paiz*, 04.12.1899.

171. *O Paiz*, 03 e 04.12.1899.

172. *O Paiz*, 06.12.1899. O ator Peixoto, segundo um cronista da época escreveu no jornal *O Paiz* em 26.02.1894, tinha um “temperamento artístico (...) exclusivamente cômico, e (...) nesse particular não encontra hoje nos nossos teatro quem lhe leve vantagem”. Ao lado de Pepa Ruiz, Colas, Xisto Bahia, Peixoto representou revistas, mágicas, operetas, etc, chegando a participar de peças de Arthur Azevedo, como *Bilontra in Revista da Casa dos Artistas* - Vigésimo Aniversário da Casa dos Artistas – Artistas do Passado – Traços Biográficos – Peixoto (Antonio Peixoto Guimarães), 24.08.1938, s/nº pg. Com relação à peça *O Badejo*, sua estréia se deu em 1898, também foi posta em cena pelo ator e empresário Dias Braga, mas teve apenas alguns espectadores no dia seguinte à estréia. Sobre esta estréia e o debate de Arthur Azevedo, ver Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, pp. 148-149.

173. Jogos pancráticos ou pancrácio, era um número encenado pelos circenses como um combate ou prova atlética envolvendo elementos de luta livre e pugilato, com figurinos que lembravam gregos ou romanos antigos.

música do corpo de Infantaria da Marinha e do 1º Batalhão de Infantaria do Exército, “gentilmente cedidas por seus dignos comandantes”¹⁷⁴. Mesmo que toda esta programação fosse muito chamativa e atraente, as pantomimas ainda eram as atrações de maior peso. A produção do espetáculo dos Pery permite observar uma importante contribuição para a teatralidade circense no Brasil, que irá exercer influência decisiva na formação do artista Benjamim de Oliveira.

Os Pery encenavam a maioria das pantomimas levadas nos circos, sendo um dos primeiros a realizarem adaptações de produções literárias, como *O Remorso Vivo*. Uma em particular, a pantomima aquática, mexeu significativamente com a atenção da crônica e do público, como também provocou uma significativa reforma em todo o palco do São Pedro, exigindo uma montagem e instalação de cenário e iluminação, além de uma produção mais elaborada dos figurinos e músicas, adequados para o desempenho da destreza física dos artistas. Henry Thétard relata que a primeira pantomima náutica foi criada em 1886 para a inauguração do *Nouveau Cirque* de Paris¹⁷⁵ e, segundo Vivaldo Coaracy, Frank Brown teria sido quem pela primeira vez trouxe este gênero ao Brasil, quando se apresentou no então Imperial Teatro D. Pedro II (depois Lírico)¹⁷⁶; entretanto, em nenhuma das apresentações de Brown naquele teatro foi mencionado este fato. De qualquer forma, seis anos depois de Paris, temos a confirmação da montagem desta pantomima com o nome de *Um Casamento e o Politeama em baixo d’água!* no Teatro Politeama Fluminense, por uma companhia eqüestre, cujo diretor era um tal de E. G. Pierantoni¹⁷⁷. Assim, não era a primeira vez que o público carioca assistia a este tipo de pantomima, como também os Pery já a haviam encenado seis meses antes, na cidade de Campinas¹⁷⁸.

Se não era a primeira vez que o público do Rio de Janeiro assistia à montagem da pantomima aquática, era a primeira vez que era realizada no Teatro São Pedro de Alcântara que, como se disse, de novo passou por uma profunda reforma, adaptando-se à grande montagem, ou grande espetáculo de que fala Jean-Jacques Roubine¹⁷⁹.

174. *O Paiz*, 10 a 31.12.1899, 01 a 29.01.1900.

175. Henry Thétard, *op. cit.*, Volume I p. 93 e Volume II p. 280.

176. Vivaldo Coaracy, *op. cit.*, p. 141.

177. *O Paiz*, 03.01.1892.

178. *Diário de Campinas*, 22.07.1899. Neste mesmo mês e ano, Albano Pereira estava montando a pantomima aquática na cidade de São Paulo, no Largo da Concórdia com o título *O Circo Universal embaixo d’água*, conforme *Folha do Brás*, 02.07.1899.

179. Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 121.

Explorando ao máximo o espaço cênico, em seu caráter tridimensional, suas tramas e cenografias pressupunham movimentos de multidões, efeitos de maquinaria, cenas feéricas, engenhosidades arquitetônicas (plataformas, pontes, etc.), transformações instantâneas de cenário¹⁸⁰, e a incorporação abundante do que de mais recente pudesse ter sido inventado, como a utilização da luz elétrica.

Na descrição da pantomima, temos: uma grande bacia de borracha colocada no picadeiro central, uma máquina a vapor, que, acionada faria jorrar água em seis grandes calhas, na altura das galerias e à vista do espectador, para encher a bacia¹⁸¹. A quantidade de litros de água variava muito. A companhia eqüestre que se apresentou no Politeama informava que usariam 13.000 litros de água, já os Pery que iriam colocar “80.000 litros de água na pista em 60 segundos”, uma “verdadeira regata no S. Pedro”¹⁸². Cem pessoas de ambos os sexos tomariam parte na pantomima, com 20 números de música e *mise en scène* dos Irmãos Pery. Em pouco tempo o circo, ou seja, o teatro São Pedro, tornava-se uma grande lagoa por onde navegavam diversas canoas, botes, além de lavadeiras e pescadores, com figurinos a caráter. Havia um momento em que o lago ficava iluminado pela luz elétrica, assim como uma ponte que atravessava de um lado a outro do picadeiro, e onde várias cenas se passavam: casamento, perseguição dos policiais, queda dos mesmos e dos noivos na água, bailados, assim como o final apoteótico com fogos de artifícios no centro da ponte¹⁸³. A descrição desta pantomima aquática pelos jornais foi o mais próximo que se consegue chegar do modelo do que seriam os primeiros filmes mudos e os temas de suas histórias. Pela descrição das partes que compunham a pantomima, pode-se ter uma noção do enredo:

“Divisão dos Quadros: 1º Uma ferraria no campo; 2º o proprietário chama os trabalhadores; 3º chegada de viajantes; 4º o proprietário oferece-lhes comida; 5º um namorado da filha do ferreiro é despedido; 6º chega um ricoço que o pai prefere; 7º chegada do oficial recrutador que [recruta] ao seu serviço o namorado; 8º *Malelote, baile de marinheiros*; 9º a filha do ferreiro impede a partida do namorado; 10º os suplentes fogem; 11º o

180. *Ibidem*.

181. Henry Thétard também informa que havia uma “maquinaria engenhosa” no *Nouveau Cirque* em 1886, que inundava o palco em poucos minutos. *Op. cit.*, p. 93.

182. Quando em 1908 Frank Brown se apresentou novamente no Teatro São Pedro de Alcântara, encenou esta pantomima com o nome de *Um Casamento Campestre e O São Pedro de baixo d'água*, anunciando em sua propaganda que “pela primeira vez” uma “assombrosa torrente, mudando a pista em 35 segundos com 100.000 litros de água”, formava uma “regata na pista”. *O Paiz*, 10.09.1908.

183. *O Paiz*, 03.01.1892, 22 e 23.12.1899.

namorado salva a noiva e o pai; 12º a polícia prende os suplentes; 13º o ferreiro consente no casamento da filha; 14º o casamento”¹⁸⁴.

Como se disse, não houve nenhum tipo de contrariedade por parte dos cronistas quanto a toda esta transformação da arquitetura do Teatro São Pedro e da ocupação de seu palco. A crítica da coluna *Artes e Artistas*, no dia seguinte à estréia desta pantomima, além dos elogios, fornece mais detalhes de sua montagem e do quanto a incorporação de tecnologia, inovadora para a época, atraía o público, incluindo os próprios cronistas:

“Anteontem foi uma verdadeira maravilha a, aliás, conhecidíssima pantomima aquática, tal o efeito deslumbrante produzido pela quantidade de lâmpadas de variadas cores, que iluminaram a ponte colocada em toda a largura. Não menos contribuiu para o alto brilho de execução técnica o fogo de artifício e, sendo tudo uma deliciosa surpresa, os espectadores não prodigalizaram aplausos aos artistas e especialmente a Anchyses Pery, que não olhou o sacrifício para levar à cena a célebre pantomima (...)”¹⁸⁵.

Na coluna *Teatros e Música* do *Jornal do Commercio*, o cronista descreve o último espetáculo de despedida do Circo Pery, no São Pedro¹⁸⁶. Além dos elogios e da informação de que a casa estava cheia, que a banda tocava no saguão e que os artistas, cobertos de flores, foram chamados diversas vezes à cena para os aplausos, havia a fala de uma pessoa “representante do teatro”, um advogado de nome Evaristo de Moraes,

184. Em nenhuma das fontes foi encontrada uma descrição completa da trama, como esta apresentada em 10.09.1908 pelo jornal *O Paiz*, quando Frank Brown se apresentava no São Pedro de Alcântara. Utilizei desta descrição, pois ela se assemelha às informações, incompletas, dadas para a montagem dos Pery.

185. *O Paiz*, 24.12.1899.

186. A Companhia Eqüestre Sul Americana de Anchyses Pery deixa o Rio de Janeiro, estreando em 27.01.1900 no Cassino Fluminense em Petrópolis. A partir de 01.02.1900 os jornais começaram a divulgar que o São Pedro de Alcântara receberia uma outra Companhia Eqüestre Norte-Americana dos Irmãos Carlo, que estavam vindo diretamente de Nova York, da qual faziam parte as famílias Seyssel, Ceballos, Pereira, o clown Caetano, entre outros. A estréia aconteceu em 29.04.1900 – Cf. *Jornal do Commercio*, 01.02.1900; 22/28/29 e 30.04.1900. *O Paiz*, 12 e 30.04.1900, de 05 a 30.05.1900. Ainda no ano de 1900 outro circo iria ocupar aquele teatro, a Companhia Eqüestre Holmer que estreou em 16.12.1900 – Cf. *O Paiz*, 10.12.1900 e *Jornal do Commercio*, de 18 a 31.12.1900 e de 01 a 13.01.1901.

enaltecendo a memória de Manoel Pery e informando da preferência que o espetáculo daquele circo tinha tido, pela “inteligente platéia do Rio de Janeiro”¹⁸⁷.

O gosto do público e a mistura de gêneros e artistas, contrariando de uma certa forma a idéia da “inteligência da platéia”, dariam o tom lamentoso de Arthur Azevedo quanto ao fracasso de público para a sua peça *O Badejo*, pedindo “instantaneamente ao público e à imprensa”, que não o acusassem de arrastar a “clâmide sagrada da Arte na lama da opereta e da revista” como forma de sobrevivência¹⁸⁸.

* * *

Na passagem do século XIX para o XX, diversos daqueles artistas que vivenciaram estes acontecimentos na capital federal estiveram presentes, não só nos palcos teatrais, lugares considerados de “gloriosas tradições artísticas”, freqüentados pela “melhor parte” da sociedade carioca, mas também nas casas chamadas de “choppes berrantes” e nos cafés-cantantes, algumas vezes identificados como *music halls*. Antes destas, a única que se assemelhava tinha sido o Alcazar Lyrique, que havia encerrado suas atividades em 1880. A maioria daquelas casas possuía pequenos palcos ou tablados e tinha como característica o fato de que seus freqüentadores usufruíam, além dos espetáculos, os serviços de cozinha e bebidas, podendo fumar, conversar e transitar.

De café-cantante alguns se transformaram em café-concerto, com pretensões a serem salas de concerto ou teatro, com orquestra. Mas, segundo Luiz Edmundo, o canto lírico não teve muita repercussão nestes espaços¹⁸⁹. Em suas programações, o gênero musical apreciado era de inspiração *vaudevillesca* francesa, as canções brejeiras de duplo sentido, maliciosas, cantadas por *chanteuses*, que chegavam nos paquetes vindo da Europa, tiveram seu auge de sucesso e divulgação. Mas, apesar da importância dada nas propagandas dos espetáculos, ao forte apelo às cantoras estrangeiras, junto com as *cocottes*, aqueles cafés eram ocupados pelos artistas nacionais que cantavam e tocavam não só canções, mas modinhas, lundus, maxixes, etc. Herdeiros do *music hall* constava também da programação números de variedades, como esquetes dramáticos, quadros vivos, acrobacias, equilibristas, malabaristas, cenas cômicas, palhaços

187. *Jornal do Commercio*, 20.01.1900.

188. *O Paiz*, 06.12.1899.

189. Luiz Edmundo, *op. cit.*, pp. 477-479.

instrumentistas excêntricos, mágicos, transformistas ¹⁹⁰. Houve uma proliferação de “cafés-cantantes ou concertos”, não só pelos bairros do Rio de Janeiro, como pelas principais capitais brasileiras, das mais variadas condições de instalações e funcionamentos.

Os empresários daqueles cafés eram acusados de proliferarem o baixo nível das representações musicais e teatrais, misturarem gêneros artísticos, serem nocivos para a sociedade. Nestes espaços, segundo os contemporâneos e memorialistas, não se viam famílias, pois, para além da “natureza do espetáculo”, que apresentava sempre o gênero “livre”, o seu público era formado por homens e “mulheres de vida airada” ¹⁹¹. No final do século XIX, um dos cafés-cantantes, o da Guarda Velha, um dos mais conhecidos e freqüentados do centro do Rio de Janeiro, que depois passou a ser chamado de concerto, era descrito, por um cronista da época que usava o pseudônimo de Karlo como um “ornamento da perdição social” ¹⁹². Em 1900, quando o circo Irmãos Carlo se apresentava no Teatro São Pedro de Alcântara, vários de seus artistas estiveram atuando no Guarda Velha, ou por convite para participarem das festas de benefícios ou por cachê ¹⁹³. Local onde as “famílias cariocas” não freqüentavam, conforme estes cronistas, mas as “famílias circenses” trabalhavam, lado a lado com artistas tidos como “marginais”, freqüentando, assim, quase todos os tipos de palcos. Como aconteceu com a família Olimecha, que foi convidada para um benefício, no Teatro Recreio Dramático, da atriz Suzana Castera, famosa prostituta francesa ¹⁹⁴ e dona de uma *pension d'artiste*, que hospedava ou explorava artistas estrangeiras que vinham se apresentar nos cafés ¹⁹⁵.

Em 1900, um dos principais empresários de entretenimento do período, apelidado pela imprensa como “Ministro das Diversões” ¹⁹⁶, Paschoal Segreto, inaugurou o Café-Concerto *Moulin Rouge* (antigo Teatro Variedades), que era

190. Ver: Vivaldo Coaracy, *op. cit.*, pp. 144-147. Luiz Edmundo, *op. cit.*, pp. 477-479. José Ramos Tinhorão – *Música Popular – Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, pp. 115-117.

191. Vivaldo Coaracy, *op. cit.*, p. 145.

192. *O Paiz*, 23.03.1901.

193. *Jornal do Commercio*, 01.02.1900.

194. *O Paiz*, 29.12.1899. A atriz Suzane Castera trabalhou em vários teatros no Rio de Janeiro, sempre apresentando musicais. Seus espetáculos de benefícios eram disputados e contavam com a participação de vários artistas e maestros dos outros teatros, dos cafés-concertos, dos cabarés, dos circos, etc. Ver: *O Paiz*, 17.07 e 27.12.1902. Cristiana Schettini Pereira – *Um gênero alegre – Imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1997, p. 7.

195. Luiz Edmundo, *op. cit.*, p. 477.

196. *Gazeta de Notícias*, 26.01.1901 *Apud* Vicente de Paula Araújo – *A Bela Época do Cinema Brasileiro ...*, *op. cit.*, p. 130.

anunciado como “o primeiro café-concerto da capital federal” e que apresentava “artistas de fama vindos diretamente da Europa”¹⁹⁷. Aquele empresário era acusado, freqüentemente, de ter se “enriquecido explorando casas de diversões noturnas, teatros e cinematógrafos”¹⁹⁸, além dos jogos ilícitos e prostituição. De um lado, este café-concerto também entrava para o rol, no entender de Luiz Edmundo, das casas freqüentadas por homens e *cocottes*¹⁹⁹; por outro lado, talvez pelo forte apoio que tinha da imprensa, por conta de seu irmão Gaetano Paschoal, que atuava na área²⁰⁰, alguns cronistas de jornais insistiam em veicular que o *Moulin Rouge* era freqüentado por um público de “bom gosto” e de qualidade, ficando a casa repleta de um público seletivo e “formado da melhor sociedade fluminense”²⁰¹. Acontece que companhias circenses lá se exibiram, e a própria família Pery foi quem inaugurou aquele café-concerto, em 25 de dezembro de 1900. Neste mesmo mês, vários artistas do Circo Holmer, que ocupava o Teatro São Pedro de Alcântara – o baluarte da tradição teatral carioca –, trabalhavam com a família Pery, no *Moulin Rouge*. Além deles, por quase um ano de existência, várias companhias e famílias circenses ocuparam aquele espaço, como Albano Pereira, os Ozon, os Temperani e os Palácios²⁰².

No mesmo dia da estréia do café-concerto, apresentava-se no Teatro Apollo a atriz Lucinda Simões e anunciava-se uma festa, que seria oferecida aos “homens de letras do Brasil”. Na programação constava a representação, pela primeira vez, de uma comédia de Coelho Neto, trechos de prosa e verso de Machado de Assis, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, entre outros, que seriam recitados por Lucinda e Lucilia Simões, Christiano de Souza, Mattos e Campos. Tudo concorria para ser uma excelente festa, pois, segundo Arthur Azevedo, Lucinda era “inquestionavelmente a primeira atriz da língua portuguesa” e Coelho Neto “um dos nossos escritores mais considerados”. Entretanto, foi um enorme fracasso de público, “não havia meia casa... qual meia casa!... não havia um terço dos espectadores” com quem Arthur Azevedo contava. E o pior:

197. *O Paiz*, 04.02.1901.

198. Cristiana Schettini Pereira, *op. cit.*, p. 82. Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, particularmente capítulo 2. Tiago de Melo Gomes – Como Eles Se Divertem: teatro de revista, cultura de massas e o Rio de Janeiro nos anos 1920. Título provisório da tese de doutorado em andamento pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

199. Luiz Edmundo, *op. cit.*, p. 479.

200. Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, p. 35.

201. *O Paiz*, 04.02.1901.

202. *O Paiz*, 18.01.1901.

“Os próprios homens de letras a quem a beneficiada oferecera a sua festa, corresponderam a essa delicadeza não indo lá. Éramos seis...oito, se tanto! (...) Apontei meia dúzia de motivos, cada qual mais forte, para que no Apollo houvesse uma enchente monumental; agora vou apontar um único, porém mais forte que todos aqueles seis reunidos, para justificar a vazante: inaugurava-se o *Moulin Rouge*, e entre o café-cantante e o teatro, o público prefere aquele.”²⁰³

Na programação, do café-concerto, constava “cantorias, bailados e peloticas”, o que significava, para Arthur, que a indiferença do público pelo teatro estava se transformando “em repugnância, em aversão, em ódio”, inclusive dos “próprios homens de letras”. O que se observa, mais um vez, é que o público que freqüentava os teatros, os cafés-concertos e os circos era socialmente heterogêneo e tinha acesso, como consumidor, a todas as formas de produções artísticas ofertadas. Enquanto não se construía o Teatro Municipal, e na impossibilidade de a maioria dos brasileiros irem ao Rio de Janeiro, vários grupos de artistas, principalmente os circenses, iam cumprindo o papel de produzir e divulgar expressões culturais que resultavam em teatralidades envolvendo gêneros e ritmos, artistas nacionais e estrangeiros, sob a sua forma de organizar e produzir o espetáculo. Não se pode negar que a capital federal, naquele período, representasse o centro das principais fontes culturais e artísticas em que aqueles vários grupos iam beber, relendo-os e ressignificando-os. Entretanto, a partir dali, saíam percorrendo um território rico em teatralidades regionais, que, ao serem incorporadas, resultavam em novos modos de construções daquela teatralidade e de expressões artísticas, que, ao retornarem para o Rio de Janeiro, realizavam novas combinações e fusões.

É bem provável que Benjamim de Oliveira, assim como os outros circenses do período, tivessem vivenciado os debates sobre o gosto do público, as posições claramente expressas por cronistas e intelectuais com respeito à presença de circos e circenses em espaços que não lhe diziam respeito, ou mesmo como a forma de produzir o espetáculo com seus palhaços, pantomimas e acrobacias, influenciavam atores e autores teatrais. Não se tem registro nas fontes de respostas diretas àquelas questões pelos artistas circenses e empresários dos circos, como: Frank Brown, de Anchyses Pery,

203. *O Paiz*, 24.12.1900.

de Albano Pereira, ou daqueles que individualmente iam trabalhar nos cafés, cabarés e no Passeio Público.

Os circenses procuravam evitar comportamentos que dificultassem a sua recepção ou permanência em qualquer cidade, neste sentido tinham que se afastar de conflitos. O que não quer dizer que eles não ocorressem, mas não se pode negar que desenvolviam o que se pode definir como “uma arte de agradar como estratégia”, para serem aceitos pela população das cidades e pelo meio jornalístico, assim como pelas autoridades municipais, religiosas e policiais. Esta poderia ter sido uma das razões pelo fato de que não foi encontrada uma manifestação por escrito, dos circenses, respondendo diretamente a qualquer daqueles tenso debates. Uma outra razão seria que, com toda certeza, mesmo que a tivessem feito, dificilmente seria do interesse do jornal publicá-la. Entretanto, responderam nas entrelinhas de suas propagandas, como Chiarini, na década de 1870, e Albano Pereira, com referências a Sarah Bernhardt. No caso do circo Pery, parecia até que ele respondia diretamente às críticas de que o público preferia mesmo as peloticas aos teatros sérios, quando publicava constantemente o número de pessoas que iam assistir aos seus espetáculos no Teatro São Pedro de Alcântara. Chegou a anunciar, quando da última semana daquela *tournee*, que era o “único teatro atualmente querido do público”, pois havia sido assistido por “95.741 pessoas” nas “35 primeiras funções”²⁰⁴. A se acreditar nestes números, uma média de 2.700 pessoas por espetáculo teriam se distribuído nos seus 30 camarotes de primeira classe, 27 de segunda e 30 de terceira; 2.888 cadeiras de primeira classe e 244 de segunda, 28 galerias nobres e 40 lugares nas galerias gerais²⁰⁵.

* * *

Não eram somente os artistas circenses que se movimentavam para ocupar os palcos dos teatros, cafés ou cabarés; vários artistas locais, nacionais ou estrangeiros, cantores, ginastas, instrumentistas e atores, que lá se apresentavam, também se dirigiam ao circo como um lugar de emprego e de atuação. Em vários momentos deste trabalho já se teve a oportunidade de apontar esta incorporação de artistas locais nos espetáculos

204. *O Paiz*, 06.01.1900.

205. *Almanaque Lammert* de 1896 *Apud* Evelyn Furquim Werneck Lima, *op. cit.*, p. 58.

circenses, não só os que fugiam com o circo, mas os que se vinculavam a ele considerando-o um importante espaço de trabalho. O alcance dos espetáculos circenses, considerando-se as cidades e bairros de diversos tamanhos e o número de pessoas que atingiam, fazia com que vários artistas do período procurassem trabalho no espaço cênico dos circos. A forma de organização e produção do espetáculo, que tinha como uma das suas características o nomadismo, permitia uma maior visibilidade e capilaridade às suas produções e apresentações, mais do que alguns grupos teatrais que viajavam por algumas cidades brasileiras, principalmente as capitais.

Benjamim de Oliveira estava na capital federal até o ano de 1896, o que torna quase certo que tenha vivenciado os teatros, tablados, cabarés, os *chopps* berrantes, os cafés-cantantes e concertos. Os vários seresteiros, os grupos de artistas musicais denominados de chorões, os músicos das bandas militares que também tocavam nos batuques das casas da periferia e nos clubes carnavalescos, que freqüentavam os cafés como o da Guarda Velha e o tablado do Passeio Público, eram vistos nos circos que se instalavam nos subúrbios cariocas, onde também se apresentava o circo do Caçamba, onde trabalhava Benjamim.

Em algumas biografias como as de João da Baiana, Mário Pinheiro, Baiano, Cadete, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, entre outros ²⁰⁶, constam participações em circos e levando a crer que, antes da virada do século XIX, Benjamim de Oliveira tivesse cruzado com a maioria deles, fosse nos cafés, fosse nos palcos. Mas também se cruzaram freqüentando os mesmos espaços dos batuques e pagodes das casas das mães-de-santo, na Cidade Nova, onde nasceram ou conviviam. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, naquelas casas se “mesclavam o baile, o sarau, a roda de samba, o candomblé, e por onde circulavam todas as esferas da sociedade (do esnobe literato ao policial ou ao partideiro capoeirista da Saúde)” ²⁰⁷; entretanto, é possível afirmar que muitos dos palhaços cantadores de circo que já exerciam a profissão ou que iriam exercê-la já estivessem presentes naqueles encontros. Quando o Spinelli e Benjamim estabeleceram-se no Rio de Janeiro, a partir de 1905, muitos deles foram seus companheiros de trabalho como palhaços cantores, atores nas pantomimas, parceiros de

206. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998

207. Maria Clementina Pereira Cunha – Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 a 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 217.

autorias das músicas feitas para as cenas cômicas e peças. Benjamim também foi parceiro destes músicos na nascente indústria fonográfica, fazendo parte do primeiro elenco de cantores profissionais da Casa Edison, ao qual, além dos já mencionados acima, acrescenta-se Nozinho e Cadete.

A relação de trabalho e de parcerias entre aquele grupo e os circenses, principalmente com Benjamim de Oliveira, ocorreram na década seguinte, muitos dos quais irão trabalhar com Benjamim no Rio de Janeiro, não só no circo Spinelli, como em parcerias de gravações de discos para a Casa Edison, autorias de músicas e peças teatrais.

Em 1899, Benjamim de Oliveira aparecia em Minas Gerais exercendo, além de suas funções de acrobata, palhaço, cantor e de tocador de violão, também a de ensaiador nas montagens das pantomimas, algumas dirigidas e montadas por Albano Pereira, Manoel e depois seu filho Anchyses Pery e Frank Brown. Em seus relatos, Benjamin dizia que, naquele período, já era um “palhaço de sucesso”. No ano seguinte, em 1900, encontrava-se no estado de São Paulo e, em 1901, na sua capital, no Circo Spinelli, período fartamente documentado pelas fontes que foram pesquisadas, neste estudo, além dos próprios relatos de Benjamim.

Aliás, na década seguinte, as várias parcerias de Benjamim adquiriram grande visibilidade nos jornais, evidenciando que as expressões de sua teatralidade circense, na sua multiplicidade, “retirou” destes anos do 1890 as suas principais bases.

Capítulo 4 – Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro

No começo do século XX, o estado de São Paulo tornou-se rota importante para muitos circos. Na capital paulista em particular, pode-se observar nos noticiários dos jornais da época a presença ampla e constante daquelas companhias, 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. Naquele período, Benjamin de Oliveira estava trabalhando com o Circo Spinelli, que, em 1901, tinha chegado a São Paulo após um percurso pelo estado de Minas Gerais. Ele ficou com esse circo durante quase quatro anos, principalmente na capital paulista, apresentando-se por diversos bairros e ruas, e às vezes realizando *tournées* por algumas cidades do interior do estado ¹.

A capital paulista passava por expressivas transformações econômicas e sociais, em boa medida vinculadas ao desenvolvimento do complexo agro-exportador cafeeiro. O impacto dessa situação era sentido em várias dimensões da vida social, como, por exemplo, o intenso crescimento populacional, que, de 65 mil habitantes, em 1890, passa para cerca de 240 mil, em 1900 ², sendo que uma significativa parte dessa população é composta por imigrantes. Esse impacto ocorre, também, na conformação do espaço urbano da cidade e no crescimento do parque industrial e comercial, contribuindo para que uma parte da população, enquanto força de trabalho assalariada, ocupasse de forma abrangente e múltipla os diversos espaços urbanos. A região central da cidade e alguns bairros próximos, como o Brás, a Luz, o Bexiga, a Mooca, Santa Efigênia e as proximidades da Várzea do Carmo, eram habitados por distintos grupos tanto em termos sócio-econômicos quanto de nacionalidades.

O Largo da Concórdia, no Brás, há algum tempo, já era um lugar estrategicamente escolhido pelos circos para armarem seus toldos e pavilhões na cidade

1. *O Estado de São Paulo*, de 1901 a 1905.

2. Angela Marques da Costa e Lilia Moritz Schwarcz – 1890-1914: no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (Virando século), p. 34.

de São Paulo ³. A implantação, naquele bairro, da Estação da São Paulo Railway (Estrada de Ferro Santos-Jundiaí), da Estação da Estrada de Ferro do Norte e da Hospedaria dos Imigrantes, nas três últimas décadas do século XIX, além do início do funcionamento da linha de bondes para o Brás, pela Cia. Carris de Ferro de São Paulo, com ponto final junto à Estação, contribuiu para um adensamento demográfico e para a transformação da área em referência comercial e industrial.

A população do Brás era formada por comerciantes, industriais e, particularmente, por um grande número de imigrantes (principalmente italianos) e/ou trabalhadores do comércio e da indústria, que se instalaram ali pela facilidade de transporte, pela oferta de trabalho e pelo relativo baixo preço das moradias e terrenos – considerados insalubres em decorrência das inundações que ocorriam naquela região, denominada Várzea do Carmo, originando construções de casas geminadas, com condições precárias de higiene e ventilação, formando habitações coletivas como os cortiços. Os trens da Estação do Norte, que faziam a ligação entre São Paulo e Rio de Janeiro, entre outras coisas, facilitavam a chegada de várias companhias artísticas nacionais e estrangeiras. A intensa movimentação de pessoas e sua composição social heterogênea, por sua vez, favoreciam que algumas casas de diversões, tais como os recentes cinematógrafos, teatros e circos, se estabelecessem no Brás. Além disso, ocorriam acordos entre os empresários e a companhia de bondes para que se garantisse transporte após os espetáculos para os de fora da região. Vale lembrar que, quando Benjamim de Oliveira estreou como palhaço, em 1889, a companhia de Frutuoso e Albano Pereira, na qual atuava, apresentava-se no Teatro Politeama Paulista, na Várzea do Carmo. Depois do Brás, o centro da cidade de São Paulo, a praça João Mendes, o Largo São Bento, a Alameda Barão de Limeira, a Praça da República e, próximo a eles, o Parque e a Estação da Luz foram lugares privilegiadamente ocupados pelos circos.

4.1 – O *clown* Benjamim e seus parceiros de profissão

Em 23 de novembro de 1901, o jornal *O Estado de São Paulo*, na coluna *Palcos e Circos*, informava que havia recebido um “cartão de cumprimentos”, enviado pelo

3. Sobre o bairro do Brás, ver: Ernani Silva Bruno – *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Volume II Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953. Ebe Reale - *Brás, Pinheiros, Jardins: três bairros, três mundos*. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1982 (Novo Umbrais).

“aplaudido *clown* Benjamim de Oliveira”, cujo centro era ocupado pelo “retrato fotográfico” do artista. O motivo de tais saudações fazia parte da estratégia de divulgação da estréia do Circo Spinelli naquele mesmo dia no Largo da Concórdia. Alguns dias depois, o circo publicava, no mesmo jornal, sua propaganda, na qual estava estampada a referida foto, provavelmente em litografia ⁴.

Circo Spinelli
LARGO DA CONCORDIA
BRAZ

A'S 2 HORAS DA TARDE



Benjamim de Oliveira
CLOWN

A'S 8 HORAS DA NOITE

Doas grandes funcções — As 2 horas da tarde e ás 8 e tres quartos da noite
CROZET — O CLOWN IMPAGAVEL
Vampa, o campeão do saibe Adra; senheritas Carmen e Candida; familia Back;
familia Brasileira
Apresentação do soberbo tigre nacional que tem causado verdadeira admiração pela belleza do pelo.
Sempre a sempre a querido da pinica e clava BENJAMIM
Noite de sensação. — Novidades artisticas
PREÇOS: — Entradas, 15000. — Cadeiras, 35000. Não ha mais estradas.

13. *O Estado de São Paulo*, 01 de dezembro de 1901

Benjamim era a “estrela” do circo, o que confirma seus relatos de que naquele período já era um palhaço de sucesso. As medalhas ostensivamente penduradas em seu peito deviam indicar isto, pois era comum que as cidades – através de suas autoridades ou representantes de classes, associações, entre outros – homenageassem artistas

4. *O Estado de São Paulo*, 01.12.1901.

circenses com placas ou medalhas, normalmente de ouro ⁵; provavelmente, além das condecorações, o próprio uso da fotografia foi uma forma de mostrar a sua ascensão, não só como artista, como também socialmente.

A produção de um retrato feita mecanicamente, e não mais por desenho ou pintura, já era amplamente disseminada desde a década de 1870, indicando, nos dizeres de Cândido Domingos Grangeiro, a formação de uma “indústria do retrato” nas cidades, em particular em São Paulo ⁶. Já era comum tirar-se fotografias pelas ruas da cidade; entretanto, uma grande parte delas era quase sempre feita em estúdio ⁷ e oferecidas a parentes e amigos, ou guardadas como lembrança. Além deste comércio, vendia-se retratos de personagens históricos e de artistas em livrarias, bazares, barbeiros e alfaiates ⁸. Entre os artistas, além de suas fotografias fazerem parte do material de propaganda e publicidade nos pôsteres e catálogos, elas eram vendidas nos teatros, cafés-concertos, circos (depois rádio e cinema), como recordação. Nos jornais e revistas pesquisados, a maioria das imagens observadas era de desenhos, gravuras ou litogravuras baseadas em fotos, porém nenhuma delas era propriamente uma fotografia como a encontrada de Benjamin de Oliveira, a única, durante todo o ano de 1901, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, como propaganda, publicidade ou reportagem.

Sua imagem estava sendo divulgada e veiculada não somente através do espetáculo, mas também da imprensa, que, no período, passava por uma transformação intensa em direção à massificação e em busca de um público leitor mais amplo e

5. Elas se transformaram em currículos para os artistas circenses (assim como o eram para os atletas e os demais artistas do período), fazendo parte de toda propaganda escrita, sendo que alguns deles, particularmente os estrangeiros, já traziam no peito condecorações feitas por monarcas e imperadores. Como um dos vários exemplos, Leopoldo Temperani anunciava nas propagandas dos jornais que havia sido agraciado com medalha de mérito por S. M. Victor Emmanuel – Rei da Itália. Ver: *Diário de Campinas*, 14.06.1884. Athos Damasceno – Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956 – p. 206. Vale lembrar, também, as apresentações de “educação física” realizadas por José Floriano Peixoto nos circos do início do século XX, que eram sempre condecoradas com medalhas.

6. Cândido Domingos Grangeiro – As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo 1862-1886. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000. Coleção Fotografia: Texto e Imagem. O autor trata deste tema particularmente no capítulo I.

7. Somente um dos estúdios pesquisados por Cândido Domingos Grangeiro, o *Photographia Americana*, havia produzido cerca de 11.000 retratos, o que significava que quase um terço da população de São Paulo, no período, teve seus retratos executados nos salões de pose daquela casa comercial. *Op. cit.* p. 39.

8. Cândido Domingos Grangeiro, *op. cit.*, p. 29.

indiferenciado⁹. O leitor dos jornais, quando se deparava com os anúncios publicitários dos circos, podia “ler” textos e figuras, numa abundância de imagens produzidas a partir das novas criações técnicas jornalísticas e tipográficas¹⁰, que provavelmente tinham também a intenção de atingir os não alfabetizados.

A figura estampada no jornal, além de possibilitar um maior alcance na divulgação, reforça a análise de alguns pesquisadores de que a relação das pessoas do período com a fotografia, qualquer que fosse a sua classe social, passava pela demonstração de uma ascensão social, levando muitos a procurarem os estúdios para fazerem retratos¹¹. Com sua imagem impressa num dos principais veículos de comunicação de massa da cidade de São Paulo, o jornal *O Estado de São Paulo*, cuja tiragem girava entre nove e dez mil exemplares¹², Benjamin, vestido de smoking e com “ares aristocráticos”, mostrava ter se tornado uma das principais atrações artísticas do Circo Spinelli.

A propaganda de muitos circos de tamanhos e situações econômicas distintas, ocupando bairros centrais e periféricos da cidade de São Paulo, naquele período, ainda era a própria chegada das companhias e toda a movimentação e alteração da rotina da população provocada pelos artistas, animais e materiais. Quando instalado o circo, o palhaço-cartaz ainda se encarregava de manter a população informada. Além da colocação de vários cartazes espalhados pelos bairros vizinhos, o jornal, quando este existia e quando o empresário podia pagar pela propaganda, já era um meio utilizado desde o início do século XIX. Havia, assim, no primeiro ano do século XX, uma mistura de continuidade de estratégias de divulgação já desenvolvidas por parte dos circenses

9. Maria Clementina Pereira Cunha – Ecoss da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 31. Apesar de a autora estar se referindo à imprensa carioca, a análise cabe também para São Paulo.

10. Regina Horta Duarte – O Circo em Cartaz. Belo Horizonte: Eindhoven Científica Ltda., 2001, pp. 13 e 21.

11. Ver: Miriam Lifchitz Moreira Leite – “Documentação fotográfica – potencialidades e limitações”, pp. 469-490 e Ana Maria Andrade – “Crônica fotográfica do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX”, pp. 491-504 – ambos in Antonio Cândido [et. al.] – A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

12. Número pressuposto a partir da informação de Nelson Werneck Sodré de que, em 1896, o jornal *O Estado de São Paulo* tinha uma tiragem de 8000 exemplares in História da imprensa no Brasil. 4 ed. [atualizada]-Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 268. O jornal avulso era vendido a \$100 réis. Apenas para fins de comparação, cabe apontar que o ingresso mais barato dos circos no período era de \$1000 réis, um trecho de linha de bonde custava \$200 réis e um quilo de arroz variava entre \$300 e \$400 réis – cf. *O Estado de São Paulo*, de 01 a 12.12.1901.

com novos meios que surgiam; eles lançavam mão de tudo o que de novo se estava “inventando” como forma de propaganda e publicidade. A publicação da foto naquele jornal possibilitava, de fato, ampliar o alcance da divulgação do circo e, principalmente, da própria imagem do artista Benjamim de Oliveira para além do bairro e da vizinhança em que o circo estava armado, chegando, inclusive, a várias cidades do interior em que o jornal tinha penetração.

Ao mesmo tempo em que as chamadas para as diversas nacionalidades dos circenses eram importantes para atrair o público, também era dado destaque especial, nas propagandas, para a “brasilidade” dos artistas que trabalhavam¹³. A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o “*clown* brasileiro”, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência europeia associada à nacionalidade. Como já vimos em momentos anteriores deste trabalho, na América Latina e, em particular, no Brasil, os nomes de *clown* e palhaço eram utilizados, muitas vezes, conforme se referissem especificamente aos “padrões” do que os europeus, ou mesmo os americanos, estabeleciam como divisão de tarefas relacionadas a cada uma dessas denominações: o *clown* se apresentava vestido e pintado de uma forma mais elegante, diferente do *augusto* ou *tony*, personagem maltrapilho, ao mesmo tempo ingênuo e astuto, não sendo raro que seu nome viesse acompanhado do adjetivo “imbecil”.

Entretanto, apesar das semelhanças na forma de se vestir, a função dos personagens cômicos representados pelos circenses passou por transformações e releituras. Por exemplo, uma propaganda do Circo Spinelli, quando este estava armado em São Paulo, anunciava *clowns* musicais com novos instrumentos; o *clown* argentino Crozet e o *clown* brasileiro Benjamim apresentariam novas pilhérias e modinhas acompanhados ao violão e o *tony* imbecil faria sua burlesca entrada¹⁴. Observe-se que, a não ser o *tony*, todos os outros eram *clowns*, mas os que só tocavam instrumentos eram identificados como excêntricos, diferenciados dos que tocavam violão e cantavam.

Vale lembrar que Crozet vinha da tradição de comicidade circense de José Podestá, que era um *payador* e um ator conhecido como “*clown criollo*”, enquanto que Benjamim, mesmo vindo da mesma tradição – palhaço, cantor, ator –, era identificado

13. A “brasilidade” acabava sendo referência inclusive para os animais, como o anúncio que divulgava um “soberbo tigre nacional”. *O Estado de São Paulo*, 01.12.1901.

14. *O Estado de São Paulo*, 16.10.1902.

como “*clown* brasileiro”. Um argentino e um brasileiro cantando modinhas ao violão, apesar de utilizarem a denominação inglesa, diferenciavam-se do modelo europeu herdado dos “musicais excêntricos” ao se apresentarem nos palcos/picadeiros no Brasil, porque cantavam.

Pierre Bost, ao escrever sobre o circo e o *music-hall*, afirma que ambos ofereciam basicamente a mesma programação, a não ser por duas diferenças: as entradas de palhaços não tinham lugar nos palcos teatrais onde se desenvolvia o gênero *music-hall*, e era “totalmente inimaginável”, em um circo, haver números de canto, incompatíveis com a arquitetura do lugar. Os *clowns*, continua o autor, devem falar e atuar girando, pois o “espírito mesmo de sua arte foi concebido para um palco e um público circulares”; os cantores, ao contrário, devem se posicionar diante do público, o que somente o palco teatral do *music-hall* podia oferecer ¹⁵. Os cômicos dos circos, no Brasil, misturados aos artistas locais, incorporaram e transportaram os ritmos à acústica do circo.

Não era novidade eles cantarem e tocarem, realizando acrobacias ao mesmo tempo; entretanto, naquele início de século XX, eram reconhecidos pela imprensa e pelo público como palhaços cantores e atores, que divulgavam os vários gêneros preferidos pelo público. O conjunto da programação do espetáculo mantinha-se híbrido tanto com relação às origens de seus artistas, quanto aos gêneros dos números, compatíveis com os vários adjetivos com que a companhia Spinelli se apresentava: equestre, ginástica, musical, funambulesca, mímica, bailarina e zoológica ¹⁶. Contudo, as apresentações musicais desenvolvidas pelos cômicos cantores e tocadores de violão, as cenas cômicas e as pantomimas iam se tornando, cada vez mais, os principais carros-chefes dos espetáculos circenses, transformando aqueles que os realizavam, assim como os que os produziam, em sucessos garantidos e premiados. Este foi o caso de Benjamim de Oliveira, identificado nos jornais como o “laureado *clown* brasileiro” ¹⁷.

A principal chamada do Spinelli, para a parte musical da programação do espetáculo, eram as apresentações de Benjamim de Oliveira nas entradas ou cenas cômicas, cantando modinhas e lundus ao violão. Vários outros circos que se

15. Pierre Bost – *Le cirque et le music-hall*. Paris: Au Sans Pareil, 1931, pp. 22-23.

16. As várias *tournées* que o Circo Spinelli realizou na cidade de São Paulo, as quais serão temas desta parte do capítulo foram pesquisadas no jornal *O Estado de São Paulo*, nos anos de 1901-2-3-4-5; Vicente de Paula Araújo – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, S/A, 1981.

17. *O Estado de São Paulo*, 16.01, 17.05 e 10.11.1902.

apresentaram na cidade de São Paulo, durante os anos em que aquela companhia ali esteve, também tinham seus palhaços ou *clowns* como destaques, como Santos, Caetano e Serrano, e anunciavam os mesmos gêneros musicais¹⁸. Os palhaços cantores, nos palcos/picadeiros circenses, como já foi visto neste trabalho, eram responsáveis, no final do século XIX, pela divulgação dos principais ritmos musicais; não só das músicas produzidas individualmente, mas, também, dos enredos musicais compostos para o gênero revista nos teatros.

No final do século XIX e início do XX, com a crescente popularidade daqueles gêneros e ritmos, duas outras formas de disseminação possibilitaram uma outra etapa para divulgá-los e comercializá-los, e das quais os artistas circenses também participaram: o crescente aumento de venda de publicações em forma de livretos ou jornais de músicas, contendo coleções de letras de modinhas, lundus, canções, entre outras¹⁹. Além disso, a recém-criada indústria fonográfica já demonstrava força de penetração em todos os setores sociais, divulgando gravações em cilindros desde 1897, e os primeiros discos (chamados chapas), em 1902, de modinhas e lundus cantados por Cadete e Baiano²⁰, somando-se a isso as músicas gravadas pela banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, formada e dirigida pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros²¹, e aquelas produzidas por vários músicos que tocavam e cantavam nos cafés, cabarés, rodas de samba e circos que passavam pela cidade.

Segundo José Ramos Tinhorão, o aparecimento de um tipo novo de “menestrel urbano”, o vendedor de folhetos de cordel ou jornais de modinhas, foi um fato importante para a divulgação e distribuição não só daquelas publicações como das próprias canções, que eram anunciadas e cantadas pelo cantor de rua. Na análise deste

18. O artista Caetano já se apresentava no circo dos Irmãos Carlo no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro – Cf. *O Paiz*, 30.04 e 01 a 31.05.1900. Santos e Caetano foram *clowns* parceiros de Benjamim no Circo Spinelli durante uma das temporadas daquela companhia em São Paulo, quando se encontrava o circo armado na Praça Dr. João Mendes, antigo local do Teatro São José. Cf. *O Estado de São Paulo* de 16.04.1902 a 03.05.1902. Em 06.05.1902 ambos foram trabalhar, junto com Serrano, no Circo Clementino, que também estava armado em São Paulo, no Largo General Osório, em frente à estação Sorocaba.

19. José Ramos Tinhorão – Música Popular: os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 35.

20. José Ramos Tinhorão – Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981 (Ensaio; 69), p. 20.

21. José Ramos Tinhorão – Música popular: do gramofone ..., *op. cit.*, p. 21. Alcino Santos e outros. Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964. Por Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e M.A. de Azevedo (Nirez). 5 Volumes. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982, I Volume – p. 31. Ary Vasconcelos – Panorama da música popular brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Liv. Sant’Anna, 1977, p. 19.

autor, entretanto, aquelas figuras são “invariavelmente” urbanas, negros, mestiços ou brancos “das camadas mais baixas da cidade”²². Sem desconsiderar a discussão de Tinhorão sobre a presença daqueles personagens que de fato cumpriram um papel relevante, é preciso levar em conta que os próprios artistas do circo e do teatro, de diversas origens sociais, eram também, junto com aqueles cantores da rua e com os editores, os principais divulgadores e distribuidores daqueles folhetos, na medida em que eram cantores e compositores, ou seja, que compunham as letras e músicas daqueles folhetos, e se apresentavam nos mais variados espaços, inclusive na rua.

Além disso, um público heterogêneo cada vez tinha mais acesso e dialogava de modo simultâneo com as produções artísticas nos mais variados e diferentes espaços, o que torna difícil estabelecer, como faz Tinhorão, que uma determinada área da cidade ou segmento social fossem os produtores ou divulgadores de certos ritmos e gêneros artísticos. Mais ainda, a publicação de letras de músicas e, principalmente, a fabricação e comercialização de cilindros gravados implicaram um processo de distribuição que torna difícil rastrear se somente uma determinada “classe social” era compradora ou consumidora dos folhetos ou fonogramas de lundus e modinhas.

O que aconteceu foi um imbricamento entre todos aqueles elementos – folhetos, cantores de rua, fonogramas – e os que já cumpriam o papel de divulgação e produção, como os circos, teatros, bandas, festas leigas ou religiosas, entre outros, proporcionando que um número cada vez maior de pessoas tivesse acesso ao que se estava produzindo em termos musicais, em especial pelos artistas nacionais. Os palhaços cantores e suas bandas, na virada do século XIX para o XX, além de serem autores, compositores e intérpretes das canções publicadas e gravadas, nas suas *tournées* com os circos, constituíam-se em divulgadores e comercializadores privilegiados de seus trabalhos, usufruindo a própria capilaridade que o seu nomadismo permitia, conquistando novos públicos consumidores. A permanência e o desenvolvimento de uma tradição cômica, com a produção musical, a constituição de um mercado cultural e o intercâmbio com o teatro ligeiro são apenas alguns dos fatores que podem ser associados à presença marcante daqueles artistas, constantemente em voga, nas páginas dos jornais.

Nos cartazes e propagandas dos circos nos jornais, na segunda metade do século XIX, desde que começaram a aparecer notícias sobre os artistas circenses, e em especial

22. José Ramos Tinhorão – Música popular: os sons ..., *op. cit.*, p. 36

dos palhaços cantando nos espetáculos, não se observa, em nenhuma delas, referência ao repertório de músicas ou a seus compositores. Essas informações são encontradas em depoimentos de pessoas que vivenciaram os circos no período, como no caso do *Lundu do Escravo*, cantado pelo palhaço Antonio Correa e mencionado por Mário de Andrade, como já vimos no capítulo dois. As músicas cantadas pelos circenses em seus espetáculos, geralmente, pertenciam aos próprios artistas que as compunham e que as iam alterando ao longo do percurso do circo, nas várias regiões por onde passavam, incorporando chistes ou nomes de pessoas. Podiam pertencer ainda à tradição das cantigas de domínio popular, também relativas a cada região, como as chulas, que continham um número variado de versos que iam se misturando, se transformando e se incorporando às chulas e toadas que os tocadores de violão das cidades tocavam e cantavam pelas ruas e festas, assim como temas do folclore regional dos lugares por onde passavam. Outras não eram tão anônimas, como a cantada pelo palhaço do circo de Albano Pereira na década de 1880, *Ataca Felipe!!*, título da principal canção da revista de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, *O bilontra*; assim como essa, eram canções que haviam feito sucesso e se tornado bem conhecidas.

Já tratamos desse tema no capítulo anterior e se retornamos a ele, neste momento, é para observar que, no início do século XX, apesar de não ter havido mudanças significativas na forma anônima como eram anunciadas as músicas, em consequência das publicações dos folhetos e dos cilindros, pelo menos uma boa parte do público já tinha condições de saber quais músicas eram cantadas e quem eram seus compositores, além de saber, também, que alguns daqueles comêicos dos circos escreviam suas próprias letras ou que estavam gravando discos.

Durante boa parte do ano de 1902 e início do seguinte, tanto na capital paulista quanto em algumas cidades do interior do estado, além de Benjamim de Oliveira, no Circo Spinelli, outro artista disputava as atenções dos jornais e do público. Não consegui localizar muitas informações a seu respeito, somente que seu nome era Serrano e trabalhava no Circo Clementino, onde era anunciado como “palhaço-trovador”²³ e muito apreciado nas “modinhas ao violão e nas chulas sapateadas”²⁴. Ele também

23. *O Estado de São Paulo*, durante os meses de maio, agosto e outubro de 1902.

24. *O Estado de São Paulo*, 01.08.1902.

costumava renovar seus lundus e modinhas e os tornava enredo de farsas cômicas que encerravam os espetáculos, a partir de músicas de “seletos autores brasileiros”²⁵.

Caetano, Santos, Benjamim e Serrano eram os *clowns* ou palhaços cantores que estavam se apresentando na capital paulista, naqueles primeiros anos do século XX. Em algumas temporadas, os dois primeiros foram parceiros de Benjamim no Circo Spinelli quando estava armado na Praça Dr. João Mendes, antigo local do Teatro São José²⁶. Logo depois, Caetano e Santos foram trabalhar, junto com Serrano, no Circo Clementino, que estava armado em São Paulo, mas no Largo General Osório, em frente à estação Sorocabana²⁷. Porém, antes da temporada pelo estado de São Paulo, os quatro palhaços, em seus respectivos circos, trabalharam na cidade do Rio de Janeiro²⁸, no período em que se iniciavam as primeiras gravações em cilindros de modinhas e lundus por Cadete, Baiano e pela banda do Corpo de Bombeiros.

No final do capítulo anterior, tratei um pouco do cruzamento entre estes últimos artistas e os circenses, enfocando particularmente Benjamim de Oliveira. Neste momento, é necessário detalhar quem eram eles e o que estavam fazendo, para se ter uma noção do que acontecia na produção musical do período e verificar o quanto vários artistas circenses estavam vinculados a ela. Entretanto, não é intenção deste trabalho levantar a biografia completa dos músicos, poetas e compositores que provavelmente estiveram envolvidos com circos e circenses no final do século XIX e início do XX, mas, sim, tratar apenas de alguns dados que possibilitem visualizar melhor aquele diálogo.

Um desses músicos era Manoel Pedro dos Santos – Baiano – que, como já mencionado acima, foi, junto com Cadete, o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas gravações de cilindros e chapas feitos pela Casa Edison. Quando em 1902, Fred Figner, proprietário daquela casa, fez editar o primeiro catálogo comercial de discos de sua

25. *O Comércio de São Paulo*, 05.10.1902 *Apud* Vicente de Paula Araújo – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo... op. cit., p. 87.

26. *O Estado de São Paulo* de 16.04.1902 a 03.05.1902.

27. *O Estado de São Paulo*, 06.05.1902.

28. Quanto a Benjamim, sua temporada no Rio de Janeiro, antes de sua ida a São Paulo, já foi tratada. Com relação aos outros, Caetano trabalhava em 1900 com o circo dos Irmãos Carlo no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro – Cf. *O Paiz*, 30.04 e 01 a 31.05.1900. Em 1902 entra em São Paulo com o Circo Clementino, para depois, junto com Santos, tornarem-se parceiros de Benjamim no Circo Spinelli durante uma das temporadas daquela companhia em São Paulo. Cf. *O Estado de São Paulo* de 16.04.1902 a 03.05.1902. Em 06.05.1902, depois desta temporada, Santos e Caetano retornaram ao Circo Clementino e ambos foram trabalhar, junto com Serrano – Cf. *O Estado de São Paulo*.

fábrica, Baiano encabeçava a lista das 73 primeiras gravações relacionadas. Além do grande repertório que viria a gravar, ficou conhecido por ter sido o intérprete da gravação do samba *Pelo telefone*²⁹. Era anunciado como cançonetista que, além de se apresentar no teatrinho do Passeio Público no Rio de Janeiro, já trabalhava em circos como palhaço cantor, ao lado e à semelhança de outros artistas, como Eduardo das Neves e Mario Pinheiro, entre outros. No final do século XIX, tinha trabalhado ao lado de Benjamin, no Circo Spinelli, quando esteve armado na capital federal³⁰. Quando Spinelli e Benjamim se “fixaram” no Rio de Janeiro, a partir de 1906, Baiano aparecia nas propagandas e nas crônicas dos jornais como pertencendo ao elenco daquele circo, por várias temporadas, de 1910 a 1913³¹.

Anunciado como o “popular cantor de modinhas ao violão” ou “original cançonetista brasileiro em suas originais canções nacionais”³², Baiano tinha fama de possuir um extenso repertório “que sabia de cor”³³, como anunciavam propagandas do Circo Spinelli³⁴, onde se apresentava sozinho ou em dupla, geralmente com o rosto pintado. Contribuiu muito com a produção da teatralidade circense no Brasil, ao participar como ator nas apresentações teatrais e nas pantomimas representadas no Circo Spinelli junto com os outros artistas da companhia, além das suas apresentações como palhaço cantor³⁵. Como a maioria das peças encenadas no período era baseada no gênero do teatro musicado, aquele artista acabava desempenhando ambas as funções, de cantor e ator. Posteriormente, ainda neste capítulo, será tratada, mais detalhadamente, a participação de Baiano nas encenações teatrais propriamente ditas do Circo Spinelli.

29. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2a. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

30. *Ibidem*.

31. *O Paiz*, fevereiro/março/abril/junho/agosto/setembro/1910; agosto/setembro/outubro/dezembro/1912; fevereiro/julho/1913.

32. *Ibidem*.

33. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2a. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. João do Rio, em seu livro *A Alma Encantadora das Ruas*, falou sobre Baiano como quem sabia “de cor mais de mil modinhas, e para o qual trabalham a oito mil reis por número, meia dúzia de poetas que nunca saíram nos suplementos dominicais dos jornais” – *Apud* Ary Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 269-270.

34. *O Paiz*, 18.08.1912.

35. Apenas para mencionar alguns, neste momento: os Pery, Ozon, Temperani, Seyssel, Crozet, Polydoro, Caetano, entre outros.

Quanto a Cadete, apesar de não serem mencionadas em sua biografia as suas possíveis participações nos circos ³⁶, é difícil supor que isso não tenha acontecido, considerando-se que seus principais parceiros musicais trabalharam diretamente nos palcos/picadeiros circenses ou contribuíram nas suas produções. Entre estes, além de Baiano, estavam Mário Pinheiro, que era também palhaço cantor ³⁷; Irineu de Almeida e Paulino Sacramento, músicos e maestros que tiveram participação nas peças de Benjamim de Oliveira no Spinelli; músicos da banda de Anacleto de Medeiros; Júlio de Assunção, aprendiz do palhaço Polydoro, cantor e violonista que cantava “modinhas e lundus, apimentados, e humorísticos” ³⁸, e vários outros. Entre estes profissionais que faziam parte das relações de Cadete e Baiano, é interessante ressaltar dois deles: Catulo da Paixão Cearense e Eduardo das Neves, que também compunham o grupo dos batuques, das serestas, da boemia, do teatro do Passeio Público, que participavam das parcerias de composições e cantos, e, que, principalmente, tinham grande expressão na gravação de cilindros e chapas e nas publicações de letras e músicas. Eles permitem, em consequência da repercussão dessas suas atividades, dar uma maior visibilidade ao intenso diálogo existente entre as novas formas de produção e divulgação musical do período e os circenses.

Em entrevista a Clóvis de Gusmão, do jornal *Dom Casmurro*, em 19 de outubro de 1940, Benjamim de Oliveira, ao recordar os parceiros de trabalho e o grupo de boêmios e cantadores, do qual fazia parte, e que enchia as ruas da cidade, fala de alguns deles, como Irineu de Almeida, Anacleto, Cadete e Eduardo das Neves. Porém, de forma muito particular, suas lembranças dirigiram-se a Catulo e à relação de proximidade que tiveram quando jovens e que ainda mantinham naquele ano da entrevista - ele tinha 70 anos e Catulo 74 – ressaltando que eram vizinhos no Rio de Janeiro. Para Benjamim, que “sempre” ouvia “em primeiro lugar” as modinhas “às vezes inacabadas ainda”, Catulo teria sido um dos responsáveis por levar o violão ou “o povo das serenatas” para

36. Ary Vasconcelos, *op.cit.*, p. 19. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2a. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

37. Ary Vasconcelos, *op. cit.*, p. 326.

38. Referência fornecida a Ary Vasconcelos por Alexandre Gonçalves Pinto, nascido no Rio de Janeiro por volta de 1870, cantor, tocador de cavaquinho e violão. Trabalhou ao lado de Júlio de Assunção em circos. Publicou O Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro: Tip. Glória, 1936 *Apud* Ary Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 191 e 263.

os salões, como o da casa de Pinheiro Machado, meio de “gente rica” e um dos “mais cultos auditórios do Rio”³⁹.

Poeta, compositor, cantor e tocador de violão, Catulo gerou opiniões controversas sobre suas relações com os músicos, tanto os que o acompanhavam nas parcerias, quanto os que ocupavam os mesmos espaços. Tinhorão chega a afirmar que ele “partia quase sempre de melodias já conhecidas, e para as quais escrevia versos sem qualquer entendimento prévio com seus autores”, como Anacleto de Medeiros, Joaquim Antônio da Silva Calado, João Pernambuco (João Teixeira Guimarães), e dezenas de outros músicos ligados ao choro carioca⁴⁰.

Entretanto, em geral, sua produção literária de poesias e letras para as músicas, além de ter sido significativa em termos de quantidade, era admirada por seus contemporâneos, mesmo por aqueles que reconheceram que as músicas de *Cabocla de Caxangá* e *Luar do Sertão*, por exemplo, não eram de Catulo, em respaldo às questões levantadas por João Pernambuco⁴¹. Almirante, em seu livro, publicou algumas cartas de pessoas que eram consideradas, também, “autoridades” para opinarem a respeito daquelas questões: Villa-Lobos, José Rebelo da Silva, o Zé Cavaquinho (funcionário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico), professor Sylvio Salema Garção Ribeiro, o musicólogo Mozart de Araújo e Benjamim de Oliveira⁴². Todos foram unânimes em fazer referências elogiosas às letras de Catulo, mas, também, em afirmar que as músicas daquelas canções não eram dele. Villa-Lobos dizia que, se por um lado reconhecia a sua capacidade de poeta, por outro, sabia da sua incapacidade de escrever uma “célula

39. Clóvis de Gusmão – “As grandes reportagens exclusivas – O Rei dos Palhaços” in *Dom Casmurro*, 19.10.1940.

40. José Ramos Tinhorão – *A música popular no romance brasileiro...*, *op. cit.*, p. 29.

41. João Pernambuco, nascido em 1883 no estado de Pernambuco, aos 12 anos tocava viola e cantava músicas sertanejas. Em 1902 mudou-se para o Rio de Janeiro, quando conheceu Catulo da Paixão Cearense, com quem começou a compor cantigas baseadas no folclore e toadas nordestinas, dentre as quais, duas delas eram *Luar do Sertão* e *Cabocla de Caxangá*. Apesar das controvérsias em torno das autorias, através desta relação com Catulo, João Pernambuco passou a ser conhecido nos meios musicais e a tocar junto com ele nas residências “ilustres”. Ary Vasconcelos, *op.cit.* Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, *op. cit.*

42. Almirante – *No tempo de Noel Rosa*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977. Todos os depoimentos foram escritos e assinados durante o ano de 1947, sendo que Catulo havia morrido no ano de 1946. Cabe acrescentar que a declaração de Benjamim, datada de 31.05.1947, foi assinada por ele e Alcebiades Carreiro, que segundo consta na própria declaração era seu filho adotivo. Como o livro foi publicado em 1977, após a sua morte, que foi em 1954, Almirante fez constar uma declaração de 12.11.1975, da filha de Benjamim, Jacy de Oliveira Cardoso (nascida em 20.02.1908), afirmando serem verdadeiras ambas as assinaturas. Quanto a este filho adotivo, não há nenhuma referência a respeito dele. Em entrevista realizada com os netos de Benjamim – Jaçanan Cardoso Gonçalves e Juyraçaba Santos Cardoso, ambos filhos de Jacy, afirmaram desconhecerem a sua existência.

melódica que fosse”⁴³. Na sua carta, Benjamin declarou que havia conhecido e tinha sido amigo íntimo de Catulo por 46 anos; entretanto, “a bem da verdade”, afirmava que

“(…) a melodia do ‘*Luar do Sertão*’ que Catulo usou para seus versos magníficos era a de uma toada que João Pernambuco cantava muito naquele tempo. Não posso garantir que o autor tenha sido o João Pernambuco; sei, porém, com absoluta certeza, que foi ele o primeiro a aparecer no Rio de Janeiro, nas rodas que eu freqüentava sempre com o Catulo, o Bilhar, o Quincas Laranjeiras, o Cadete, e outros, (...) que foi ele o primeiro a aparecer cantando aquela melodia. Catulo era um poeta extraordinário (...), mas no caso da melodia (...) para ser honesto, devo afirmar que acredito mais que ela seja do João Pernambuco do que do Catulo, porque este geralmente não compunha músicas; aprendia as melodias que andavam em voga, escrevia para elas seus versos e ele mesmo as divulgava, cantando. (...)”⁴⁴.

Esta carta de Benjamin é o primeiro documento encontrado que confirma as suas redes de relações com os artistas envolvidos na produção musical brasileira, da virada do século XIX para o XX, e que moravam na cidade do Rio de Janeiro.

Retomando as questões do diálogo entre as novas formas de produção e divulgação musical do período, Catulo foi uma referência importante para o que os circenses realizavam musicalmente, era um dos “seletos autores brasileiros” a quem se vinculavam.

Cabe acrescentar que a relação entre os circenses e Catulo não se deu apenas na divulgação de sua obra por aqueles, e nem se resumiu às relações de amizade com Benjamin. Fez parte da própria produção da teatralidade circense, tendo participado da elaboração das peças teatrais levadas pelo Circo Spinelli, no Rio de Janeiro. Em nenhuma de suas biografias é mencionada sua parceria com Benjamin de Oliveira, na década de 1910, quando colocou seus versos em operas cômicas ou operetas, escritas por Benjamin e musicadas pelos maestros Paulino Sacramento e Henrique Escudeiro, que, curiosamente, nas biografias só aparecem como seus parceiros em produções não circenses⁴⁵.

43. Almirante, *op. cit.*, sem nº de página.

44. Almirante, *op. cit.*, sem nº de página. Quanto aos nomes citados: Sátiro Bilhar – violinista, compositor e cantor – fazia parte do grupo dos chorões, além das parcerias com Donga, Nozinho, Eduardo das Neves, entre outros, também compôs com Catulo da Paixão Cearense. Quincas Laranjeiras (João Francisco dos Santos): violinista e compositor, além de companheiro de Catulo (com quem fazia muitas serenatas), Irineu de Almeida, Anacleto de Medeiros, tornou-se professor de violão. Ary Vasconcelos, *op.cit. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica.*, *op. cit.*

45. *O Paiz*, 11.09.1910, 23.11.1911 e 27.01.1912.

Catulo, no final da década de 1880, trabalhava como estivador e já cantava modinhas em “residências de abastados”; autodidata, transformou-se em “professor de português dos filhos do Conselheiro Gaspar da Silveira Martins”, chegando a fundar um colégio no bairro da Piedade, passando a lecionar línguas; ao mesmo tempo cantava em “reuniões lítero-musicais” na casa do senador Hermenegildo de Moraes e nos saraus de Mello Moraes Filho, e, ainda, era amigo pessoal de Afonso Arinos ⁴⁶.

Além dessas atividades e relações, aproximou-se, também, do livreiro Pedro da Silva Quaresma, proprietário da Livraria do Povo, que passou a editar em folhetos o repertório de poemas, modinhas, lundus e cançonetas mais conhecidas da época. Em 1887, publicou seu primeiro livro de modinhas, *Cantor Fluminense de 1887*, do qual se conhece apenas três edições ⁴⁷, mas é de 1889 a 1908 que suas publicações, pela Editora Quaresma, passaram por sucessivas edições, e suas vendas não ficaram restritas à capital federal. Em 1889, saiu o *Cancioneiro Popular*, que, segundo Ary Vasconcelos, teve 50 edições ⁴⁸, o que parece plausível, pois em uma publicação de modinhas brasileiras de 1926, de Eduardo das Neves, da mesma editora, fazia-se constar, na contracapa, que aquele livro era ainda publicado na sua coleção:

“*Cancioneiro Popular* de modinhas brasileiras, organizado pelo Sr. Catulo da Paixão Cearense, distinto moço, conhecido poeta e prosador, excelente professor de línguas – nome que toda a gente conhece e terá aplaudido (...) Um grosso volume de mais de 200 páginas ... 2\$000 ” ⁴⁹

Naquele período, foram editadas também *Lira dos Salões*, *Novos Cantares*, *Lira Brasileira*, *Choros ao Violão*, *Trovas e Canções* e *Florilégio dos Cantões*. A maioria das canções aí editadas, suas ou não, eram difundidas tanto pelos cilindros e fonógrafos, chapas e gramofones, quanto pelos palhaços cantores acompanhados do violão, que segundo Luiz Edmundo, no início do século XX, era “querido e cortejado pelo povo, mas, sem cotação, sem a menor entrada nos salões”.

46. Hermano Vianna – *O Mistério do Samba*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995, p. 45 e 50. Para além das casas particulares, Catulo também se apresentava em instituições consideradas da “elite cultural” como o “concerto literário-musical”, que seria realizado por ele no salão do Instituto Nacional da Música na capital federal in *O Paiz*, 16.06.1908.

47. Ary Vasconcelos, *op.cit.*, p. 117.

48. *Idem*, p. 118.

49. Eduardo das Neves – *Trovador da Malandragem*. Rio de Janeiro: Bibliotheca da Livraria Quaresma Editora, 1926. Os mesmos dizeres constam também, em outra publicação, deste mesmo autor – *Mistérios do Violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo – Quaresma & C. Livreiros-Editores, 1905.

São muito raras as opiniões de circenses sobre estes temas. Apenas uma vez Benjamim de Oliveira falou sobre isto, justamente quando relatava a sua relação com Catulo. Mostrando seu violão ao entrevistador, afirmou: “Foi esse que me botou lá em cima!”. Ao mesmo tempo, chamava para junto dos que tocavam violão, circenses ou não, um grupo de pessoas “respeitáveis”:

“O Catulo era mocinho. E eu também era moço. O violão naquele começo de século não era coisa que envergonhasse ninguém. Castro Alves fora exímio no violão. Tobias Barreto também. Grandes nomes do tempo tocavam violão: Nilo, Epitácio, Jácome... O povo das serenatas era chamado para o salão. E impunha suas condições. Em casa de Pinheiro Machado, diante de gente rica e de um dos mais cultos auditórios do Rio, como conversassem, Catulo parou de tocar e cantar”⁵⁰

É lugar comum na bibliografia, o fato de que Catulo teria sido o responsável pela “reabilitação” do violão nos salões da “alta sociedade”. Sem querer negar a importância daquele artista, não se pode atribuir a uma pessoa ou um grupo tal responsabilidade. Tanto o violão quanto os ritmos musicais considerados impróprios na época já faziam parte dos espetáculos teatrais, em particular das revistas e dos circos⁵¹.

Divergimos das análises, como as de Hermano Vianna, que vêem figuras como Catulo – porque freqüentavam os vários lugares sociais do período –, imbuídas daquela função de reabilitador, e que imputam a ele um papel de “mediador”, pois ocupava “dois mundos distintos”, dicotômicos, de uma elite econômica ou cultural, e de um ambiente “popular” pobre. A análise desse autor supõe que o mediador não pertencia, na realidade, a nenhum destes mundos, tendo o papel “virtuoso” de “interar” os dois. Pretendendo mostrar a transformação do samba em música nacional, como fruto de uma “tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e cultura brasileira”⁵², afirmou que “a existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são

50. Clóvis de Gusmão – “As grandes reportagens exclusivas...”, *op. cit.*

51. Como afirma Martha Abreu, muitos dos autores ou cantores do período, que tinham trânsito em “ambientes teatrais mais eruditos, sedentos de coisas exóticas, ou que ganhassem repercussão no nascente mercado editorial de músicas”, não entrassem com facilidade nos salões mais sofisticados, principalmente cantando algumas das músicas que falavam do orgulho de homens “pretos”, relações entre mulheres brancas e homens negros. Martha Abreu – Mulatas, Crioulos e Morenas na “canção popular”, Brasil, Sudeste, 1880-1910, professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (RJ), texto mimeografado.

52. Hermano Vianna, *op. cit.*, p. 34.

implementadas” seria a idéia fundamental para “a análise do mistério do samba”⁵³, considerando Catulo um destes importantes mediadores.

Acontece que diversos daqueles artistas do teatro, mas principalmente dos circos, de posse dos versos, músicas, letras dos diversos compositores, ou de autoria deles mesmo, quando retornavam à capital federal de suas *tournées* pelas distintas regiões do país, traziam em sua bagagem o aprendizado de novas músicas, novas danças, linguagens e ritmos desconhecidos, que de novo seriam incorporados aos diversos folhetos publicados, além de alguns palhaços cantores os gravarem em discos, para logo em seguida retomarem a estrada.

Vários desses “seletos autores brasileiros”, que os circenses estavam cantando na cidade de São Paulo, na sua maioria moravam na capital federal. Desde o final do século XIX e início do XX, tais autores tiveram participação efetiva nos espetáculos circenses, principalmente nos circos que se apresentavam no Rio de Janeiro, contribuindo como autores e/ou atores de peças teatrais ou apresentando-se como palhaços cantores, mas raramente viajavam com as companhias. Apenas um deles, Eduardo das Neves, durante um bom período de sua vida, tornar-se-ia não só artista circense como também proprietário de circo; diferentemente de Benjamim de Oliveira, que sempre se definia como um circense, Eduardo considerava esse período apenas uma das fases de sua vida. E, o mais importante, foi, provavelmente, o único daqueles autores e cantores que, do final do século XIX a 1905, saiu do Rio de Janeiro divulgando sua produção com um circo pelo Brasil, cruzando com Benjamim em São Paulo.

Da década de 1890 até a de 1910, Eduardo das Neves talvez tenha sido um dos artistas mais populares. Nascido no Rio de Janeiro, em 1874, dos 18 aos 20 anos, conforme informam a maior parte das suas biografias, empregou-se como guarda-freios da Estrada de Ferro Central do Brasil, logo demitido por participar de uma greve. Depois disso, ingressou como soldado no Corpo de Bombeiros, de onde foi expulso por “negligência” e por freqüentar fardado as rodas de boêmios e chorões. Sempre presente, no Rio de Janeiro, nas rodas de batuques, cafés-concertos, cabarés, no teatro do Passeio Público, entre outros, Eduardo, após diversos “insucessos” profissionais, incorporou-se a um circo e começou a viajar com ele, passando a ser conhecido como Palhaço Negro, Diamante Negro, Dudu das Neves ou Crioulo Dudu. Em 1900, no bairro do Engenho

53. *Idem*, p. 41.

Novo, no Rio de Janeiro, compôs uma canção de título *O Crioulo*, com intenção autobiográfica, na qual dizia da sua relação com o violão e a música desde “molecote”, de seus empregos, greves, boemias e demissões:

“Fui morar em S. Cristóvão,
Onde morava meu mestre...
Depois de ter minha baixa,
Fui para companhia eqüestre.

Sempre na ponta
A fazer sucesso,
Desde o começo
Da nova vida;
Rindo e brincando,
Nunca chorando,
Tornei-me firma
Bem conhecida.⁵⁴

Após estas estrofes, não se refere a nenhum outro emprego, apenas à atração que provocava nas mulatas e mulatinhas, com seus “sapatinhos de entrada baixa e calça bombacha”, e no final se apresentava “Sou crioulo Dudu das Neves”. Em 1897, estava no Rio de Janeiro trabalhando no Circo-Pavilhão Internacional, já sendo anunciado como Dudu das Neves, “o primeiro palhaço brasileiro” a apresentar “canções e lundus, acompanhado com seu choroso violão”⁵⁵. José Ramos Tinhorão levanta a hipótese de que, entre 1899 a 1902, também estivesse vinculado a uma companhia circense, pois em diversas letras publicadas pela Editora Quaresma, Eduardo das Neves fez constar quando e onde elas teriam sido escritas, demonstrando tal diversidade de lugares, que, provavelmente, só seria possível ter percorrido se estivesse engajado em um circo: Bahia, Alagoas, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro⁵⁶.

Na capital federal, naqueles anos, apresentava-se tanto nos picadeiros circenses, quanto nos palcos dos cafés-concertos, que estavam no auge do sucesso de público e

54. Trovador da Malandragem. Rio de Janeiro: Biblioteca da Livraria Quaresma – Editora, 1926, pp. 64-66.

55. Jota Efege (João Ferreira Gomes) – Figuras e coisas da música popular brasileira. Volume I. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978, p.178 *Apud* José Ramos Tinhorão – Cultura Popular – Temas e Questões. São Paulo: Editora 23, 2001, p. 74. História do Samba. Capítulo 8. São Paulo: Editora Globo, S.A.:BMG Brasil Ltda., 1997, p. 144.

56. Trovador da Malandragem, *op. cit.* Lugares e datas mencionados: Barra Mansa (RJ)-1899, 1901, Rio de Janeiro-capital-1899, 1900, 1901, 1902, Nova Friburgo (RJ)-1902, Belo Horizonte (MG)-1901, Bahia (BA)-1901, 1902, Alagoas (AL)-1902, Pernambuco (PE)-1902, Guaratinguetá (SP)-1902. José Ramos Tinhorão – Música Popular: os sons que vêm da rua..., *op. cit.*, p.154.

cuja programação de variedades assemelhava-se à dos circos, principalmente as casas pertencentes ao empresário Paschoal Segreto. A maioria dos cafés-concertos e *music-halls*, no Rio de Janeiro, tinha como proposta de trabalho oferecer um conjunto variado de espetáculos, que misturavam representações teatrais, cenas cômicas, apresentações musicais nacionais, muitos artistas estrangeiros executando acrobacias, ginásticas e *clowns* excêntricos. Como já se viu neste trabalho, muitas companhias, artistas ou famílias circenses trabalhavam nos vários cafés e cassinos de Paschoal Segreto, que era proprietário de um cinematógrafo, *Salão Paris no Rio*, do Concerto *Maison Moderne*⁵⁷, do Teatro Parque Fluminense⁵⁸ e de um outro café-concerto que teve em um primeiro momento o nome de Cassino Nacional e, depois, somente Cassino. Nestes dois últimos, a porcentagem de artistas estrangeiros era muito grande, sendo que a metade deles era vinculada aos números circenses (denominados de números de salão quando apresentados em palcos teatrais) e a outra parte era composta de cantores nacionais, *cocotes* e cançonetistas⁵⁹.

Para defender-se das constantes acusações de que suas casas de espetáculos estavam sempre envolvidas com jogos e prostituição⁶⁰, Paschoal Segreto desenvolveu

57. *O Paiz*, 08.05.1902. *Gazeta de Notícias*, 13.05.1902. *Apud* Vicente de Paula Araújo – *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva (Debates-Cinema), 1976, p. 141. Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima, em março de 1903 os jornais noticiavam a demolição deste *Maison Moderne* em que se apresentava Eduardo das Neves, que passou por uma transformação e foi reinaugurado em abril daquele mesmo ano, como um parque de diversões com galeria de tiro ao alvo, roda-gigante, montanha russa, carrossel e, aos fundos, ficava um pequeno palco para o café-cantante. A imprensa do período tinha total antipatia por este espaço de Paschoal Segreto, que segundo Coaracy era “um esgarço no centro da cidade”, além de ser acusado como casa de tavolagem e exibir filmes pornográficos. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, pp. 103 e 108-110.

58. *Gazeta de Notícias*, 12.06.1902. *Apud* Vicente de Paula Araújo – *A Bela Época do Cinema Brasileiro*... *op. cit.*, p. 142. *O Paiz*, 04.10.1902. O Parque Fluminense foi inaugurado no Largo do Machado, em 1901, e continha: “patinação, cinematógrafo, balões, cavalinhos etc.”. Em 11.01.1902, no parque, foi inaugurado o Teatro Parque Fluminense, que comportava “2.000 pessoas, tendo 28 frisas, 28 camarotes, 40 galerias nobres e 600 cadeiras”. Tinha iluminação a luz elétrica de “300 lâmpadas incandescentes, 15 lâmpadas de arco da força de 10.000 velas”. Em 1904 passou a se chamar Polytheama, cf. *O Paiz*, 02.08.1904. Além disso, tinha um “*Stating Rinck* para patinação de 750 metros quadrados, e uma galeria larga e arejada” *In Gazeta de Notícias*, 13.01.1902. Vale ressaltar, que com exceção do cinematógrafo, os anúncios do que era oferecido lembra o *Teatro Variedades* de Albano Pereira, em 1875 de Porto Alegre descrito no capítulo I.

59. Não se pretende aqui detalhar a programação das propriedades de Paschoal Segreto. Todas as informações sobre as programações da *Maison Moderne*, Parque e Teatro Parque Fluminense e Cassino (depois de 1906 mudou o nome para Palace-Teatro), foram vistas nos jornais: *O Paiz*, período de 1901 a 1910. *Gazeta de Notícias*, período de 1901 a 1908.

60. Tiago de Melo Gomes informa que por este motivo tiveram pelo menos treze entradas registradas na polícia carioca até 1888– *Como Eles Se Divertem: teatro de revista, cultura de massas e o Rio de Janeiro nos anos 1920*. Título provisório da tese de doutorado em andamento pelo Departamento de História do

uma campanha ostensiva pelos jornais para passar uma imagem de “moralidade” dos seus empreendimentos. Em uma crônica escrita na coluna *Artes e Artistas*, do jornal *O Paiz*, o articulista respondeu uma carta, recebida de um “cavalheiro”, que lhe perguntava se podia levar seus filhos menores às *matinéés* do Cassino e pedindo a “publicação do programa que oferecia a empresa no sentido de organizar espetáculos para as famílias”. A resposta afirmava serem “justamente dedicadas às famílias fluminenses as *matinéés* dominicais”, além disso “os demais espetáculos daquele teatro” não eram “ofensivos à moral”⁶¹. Fazia parte das estratégias do empresário manter uma programação, principalmente para as *matinéés*, composta por números circenses acrobáticos, de equilíbrio, *clowns* excêntricos, animais e pantomimas.

Em meados de 1902, Eduardo das Neves se apresentava em duas casas de espetáculo do citado empresário, no Concerto *Maison Moderne* e no Teatro Parque Fluminense, tanto nas *matinéés* quanto nas *soirées*, nas quais era anunciado como cançonetista e não como palhaço, cantando dois de seus maiores sucessos daquele ano, as músicas *Santos Dumont*, em homenagem ao mesmo pelo seu feito em Paris em 1901, e *Augusto Severo*, um outro aeronauta, falecido naquele ano de 1902, em uma explosão do seu dirigível *Pax*⁶², na capital francesa. A programação do Parque Fluminense constava de acrobacias e ginásticas, exibição de lanterna mágica, fio aéreo, cavalinhos e apresentação da pantomima *O Esqueleto*⁶³, sucesso nos palcos/picadeiros desde o início do século XIX, como já apontamos neste trabalho.

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Sobre Paschoal Segreto e envolvimento com jogos, ver também: Maria Filomena Vilela Chiaradia – A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. Rio de Janeiro: UNI-Rio – Mestrado em Teatro, 1977, particularmente capítulo 2.

61. *O Paiz*, 23.01.1902.

62. Quando Eduardo das Neves publicou suas músicas no Trovador da Malandragem, as canções *Santos Dumont* e *Augusto Severo*, mencionadas pelo jornal, também apareceram assim denominadas no índice do livro. Entretanto, no interior do mesmo, seus títulos são, respectivamente: “*A conquista do ar – ao arrojado aeronauta brasileiro Santos Dumont*”, *op. cit.*, p. 7, e “*As águias do sul – cântico à saudosa memória do destemido aeronauta brasileiro Augusto Severo, vítima da Ciência*”, *op. cit.*, p. 45. É interessante ressaltar que Augusto Severo morreu na explosão em 12 de maio de 1902 e um mês depois, Eduardo das Neves, junto com Paschoal Segreto, já faziam anunciar a música em sua homenagem, antes mesmo do corpo chegar ao Rio de Janeiro, o que ocorreu em 17 de junho, *Apud* Vicente de Paula Araújo – A Bela Época do Cinema Brasileiro..., *op.cit.*, p. 142.

63. *O Paiz*, 04.10.1902.

Entre 1902 e 1903, após a excursão realizada pelo Brasil e trazendo na bagagem uma grande quantidade de canções, publicou o *Trovador da Malandragem*⁶⁴, em cuja capa constava tratar-se de uma nova coleção de “modinhas brasileiras, lundus, recitativos, monólogos, cançonetas, tremeliques e choros da Cidade Nova”. A partir desse período, Eduardo das Neves aparece nomeado como autor nas várias publicações feitas pela Livraria do Povo, de Quaresma, como *O cantor de modinhas brasileiras*⁶⁵. Em 1905, junto com o “barítono cancionista Geraldo de Magalhães”, que também se apresentava nas casas de Paschoal Segreto⁶⁶, organizou a publicação *Mistérios do Violão*.

No *Trovador da Malandragem*, que se supõe ter sido escrito no retorno de suas viagens com o circo, Eduardo das Neves denunciou o uso e as alterações de suas músicas, sem o devido reconhecimento de sua autoria, relatando, inclusive, que as mesmas estavam sendo gravadas em fonogramas pela Casa Edison. Disse que endereçava este manifesto àqueles que duvidavam, isto é, não acreditavam que era seu o “choro” que caísse no gosto do público, decorado, repetido, cantado “por toda a gente e em toda a parte – desde nobres salões, até pelas esquinas, em horas mortas da noite?”⁶⁷. Descreve, ainda, que procurou o proprietário daquela Casa, Fred Figner, para denunciar aqueles fatos e acabou sendo contratado para gravar a sua própria produção em fonogramas⁶⁸. Nesse livro, foram publicadas várias músicas de sucesso do momento, entre as quais, as que homenageavam os aeronautas.

Relata, também, que era criticado porque suas músicas não tinham qualidade, uma vez que as fazia “segundo a oportunidade, à proporção que os fatos” iam ocorrendo,

64. Seguem-se as informações de Ary Vasconcelos – *Panorama da música popular...*, *op. cit.*, p. 113 e José Ramos Tinhorão – *Música Popular – os sons...*, *op. cit.*, p. 155, sobre a possível data de publicação deste livro, tendo em vista que o volume que se tem em mãos é de 1926.

65. Conforme informação no catálogo da editora, na última página da publicação *Mistérios do Violão*, tanto o *Trovador da Malandragem* quanto *O cantor de modinhas brasileiras* custavam 1\$000 réis em 1905; lembrando que o menor preço dos circos do período, relativo às gerais, também era de 1\$000 réis. Para fins de comparação, um quilo de açúcar girava em torno de \$360 réis e um quilo de feijão entre \$120 e 200\$ réis. Estes dados são de 1910, entretanto, mesmo considerando a inflação embutida de cinco anos, eles são pertinentes. Cf. *O Paiz*, 1 a 31.03.1910.

66. Esta informação consta na contracapa do folheto *Mistérios do Violão*, *op. cit.* Geraldo Magalhães era dançarino e cancionista no Rio de Janeiro; desde o final do século XIX, apresentava-se no *Salão Paris*, no *Moulin Rouge* e na *Maison Moderne*, todos de propriedade de Paschoal Segreto, sempre acompanhado da “castelhana” Margarita, com quem formava a dupla Os Geraldos. Depois de 1905, estabeleceu nova dupla com a gaúcha Nina Teixeira.

67. *Trovador da Malandragem*, *op. cit.*, p. 3.

68. *Idem*, p. 4.

“enquanto a coisa é nova e está no domínio público. É o que se chama ‘bater o malho enquanto o ferro está quente...’”. Entretanto, pergunta ele, se suas canções não eram “tão boas, nem tão notáveis”, por que então havia uns “tipos mais ignorantes do que eu, que se intitulam pais de meus filhos, autores das minhas obras?”⁶⁹. Não se sabe a quem ele se referia, mas não deixa de ser interessante pensar nesta denúncia e no debate em torno de Catulo, que reconhecidamente freqüentava os salões, mas que se “apropriava” das músicas de outros para colocar seus versos, e o fato de Eduardo fazer a acusação de que, apesar de suas canções estarem sendo cantadas em todos os cantos, dos salões às ruas, duvidavam que elas fossem “exclusivamente” dele⁷⁰.

Em uma crítica contundente ao prefácio do *Trovador*, João do Rio, num artigo publicado na revista *Kosmos*, em agosto de 1905, *A Musa das ruas*⁷¹, escreveu de forma pouco simpática sobre Eduardo das Neves. Afirma, no artigo, que este último havia “fantasiado” ao dizer que era ouvido nos salões: “Ninguém ouviu os choros do Sr. Eduardo nos salões fidalgos”⁷², diz o autor. Mas, para João do Rio, o principal problema em relação a Dudu das Neves era que ele representava ou possuía uma característica típica dos “poetas da calçada” já que, depois do *music-hall*, tinha perdido o rumo e “andava de *smoking* azul e chapéu de seda”⁷³, e cantava o que era o:

“patriotismo, mas um patriotismo muito diverso do nosso e mesmo do da população – é o amor da pátria escoimado de ódios, o amor jacobino, o amor esterilizado para os de casa e virulento para os de fora. O homem do povo é no Brasil discursadoramente patriota. A sua questão principal é o Brasil melhor do que qualquer outro país”⁷⁴.

69. *Ibidem*.

70. Não foram pesquisadas fontes com a intenção de aprofundar as questões de disputas de autorias, mas vale a pena mencionar que é possível que tenha havido uma rivalidade entre Eduardo e Catulo. Esta situação parece estar sendo retratada por Lima Barreto no seu romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, através do personagem, Ricardo Coração dos Outros, que lembra a trajetória artística de Catulo. Em uma certa passagem do texto, Ricardo refere-se a um rival, que pode ser remetido à figura de Eduardo, como “um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu”, com suas teorias de querer que este tipo de canção “diga alguma coisa e tenha versos certos”. Lima Barreto – *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 79.

71. João do Rio – “A Musa das Ruas” – artigo publicado na revista *Kosmos*. Rio de Janeiro, a. 2, nº 8, ago/1905 in *A alma encantadora das ruas*. Organização Raúl Antelo. São Paulo Companhia das Letras, 1997 (Retratos do Brasil), pp. 377-405.

72. *Idem*, p. 389.

73. *Ibidem*.

74. *Idem*, p. 392.

Citando como exemplo, particularmente, a estrofe da canção em homenagem a *Santos Dumont*

“A Europa curvou-se ante o Brasil
E aclamou parabéns em meigo tom
Brilhou lá no céu mais uma estrela
Apareceu Santos Dumont”⁷⁵.

João do Rio dizia que havia pelo menos duas tolices naquela “moxinifada”, sem esclarecer quais fossem, mas reconhecia que apesar disto o *music-hall* que Eduardo das Neves freqüentava ficava apinhado de “jovens soldados, de marinheiros, de mocinhos patriotas”, mas também de poetas e políticos, que lotavam o teatro em total comoção. A heterogeneidade do público mostrava o quanto eram tensas e disputadas as atenções em relação às elites dos salões e aos “poetas da calçada”. João do Rio concluiu:

“Era a vitória da calçada, era a poesia alma de todos nós, era o sentimento que brota entre os paralelepípedos com a seiva e a vida da pátria. Esse patriotismo é a nota persistente dos poetas sem nome, patriotismo que quer dominar o estrangeiro e jamais exhibe, como exibem os jornalistas, a infâmia dos políticos e as franquezas dos partidos. A musa urbana enaltece sempre os seus homens e quando odeia oculta o ódio para não o mostrar aos de fora”⁷⁶.

A despeito das questões levantadas quanto à qualidade dos versos, de seu “patriotismo de poeta de calçada”, quando Santos Dumont retornou ao Brasil, Eduardo das Neves, em 1903, reuniu vários músicos que compunham o chamado grupo dos chorões e realizou uma serenata considerada histórica pelos estudiosos da música. Entre eles estavam: violões: Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Chico Borges e Ventura Careca; cavaquinhos: Mário Cavaquinho, Galdino Cavaquinho, João Ripper e José Cavaquinho; oficlides: Irineu de Almeida e Alfredo Leite; flautas: Passo, Geraldo e Felisberto Marques; piston: Luis de Souza; bombardino: Liças; ocarina: Villa-Lobos e Sinhô⁷⁷.

O próprio João do Rio afirmava que, por aqueles tempos, a “Musa urbana, a Musa das ruas”, em particular a modinha e a cançoneta, estava “mais popular e mais estranha” ao paladar de quem tinha “estética elevada”, porque era “a de todo um milhão

75. *Idem*, p. 393.

76. *Idem*, p. 394.

77. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, *op. cit.*

de indivíduos”, como que reconhecendo indiretamente a sua grande aceitação pelo público da época, apesar de achar isso um problema. Para ele, nas suas “quadras mancas”, viviam o “patriotismo, a fé, a pilhéria e o desejo da populaça”, a musa urbana era feita da “notícia de jornal, de fato do dia”, evoluindo da calçada, era romântica, gozadora e peralta; era “policroma”, refletia a “população confusa e babélica tal qual ela é”⁷⁸.

Eduardo das Neves e os circenses sabiam disso muito bem, e consideravam essa policromia uma qualidade positiva a ser explorada. O editor Quaresma, no prefácio da publicação *Mistérios do Violão*, afirma que Dudu das Neves era aplaudido “nos circos de cavalinhos, nos cafés-cantantes, no Parque Rio Branco, em todas as casas de diversão desta capital e dos estados”. Suas canções, cantigas, cançonetas, poesias, modinhas, eram decoradas e repetidas em várias casas, por tocadores de violão, fonógrafos e gramofones, assim como em “muitas casas de família, nos aristocráticos salões de Petrópolis, Botafogo, Laranjeiras, Tijuca, etc., senhoritas distintíssimas, e *virtuoses* conhecidos fazem-se ouvir em noites de recepção, nas cançonetas de Eduardo das Neves”. Porém, o editor reconhecia que, embora ainda não fosse um “poeta impecável”, como Bilac, Medeiros e Albuquerque, Raymundo Correa, Arthur Azevedo, Murad, Figueiredo Pimentel, não “trepidava” em dizer que Eduardo da Neves era um “verdadeiro trovador popular”, com certeza “um poeta, na legítima acepção do termo, como o público os aprecia, os lê, os decora, e os traz constantemente na imaginação”⁷⁹.

As atividades artísticas que Eduardo das Neves assumiu durante aqueles anos como circense, representando o papel de palhaço cantor, mesmo que não se possa afirmar que tenha sido exclusivamente por isto, parece ter tido uma função importante para que a sua produção e imagem artística ganhassem visibilidade e popularidade. Os empresários que estavam por trás das publicações e dos discos sabiam disso. Como escreve Quaresma, Eduardo das Neves era, naquela época, “conhecidíssimo, popular; como é conhecido, como é popular, esse eminente e notável trovador, pelas suas inúmeras viagens por todo o interior do Brasil”. A forma de organização e produção do circo como espetáculo, que pressupunha a incorporação ao seu repertório de temas que o

78. João do Rio, *op. cit.*, pp. 3386-387.

79. *Mistérios do Violão*, *op. cit.*, pp. IV-V.

público preferia, assim como de artistas de sucesso, possibilitava que vários deles, como Eduardo, atingissem a dimensão dessa popularidade.



14. Eduardo da Neves, 1918

Depois daqueles anos de 1902/1903, quando permaneceu na capital federal, e após ter publicado suas músicas, realizado gravações, trabalhado em diversos palcos e organizado com diversos músicos uma serenata em homenagem a Santos Dumont, Eduardo das Neves voltou a se incorporar aos circos. Como ainda não era significativa a quantidade de folhetos e cilindros vendidos, ele se encarregou da própria divulgação. Em 1904, segundo as memórias escritas por um morador de São João da Boa Vista (SP), ele chegou a esta cidade no Circo Zoológico, do capitão Silva. Como a cidade passava longas temporadas sem nenhuma oferta cultural e de divertimento, pois o teatrinho estava fechado, toda a cidade se movimentou com a chegada do circo, lotando as gerais, cadeiras e camarotes, quase sempre “a proibir a entrada”. Vinha gente de todos os lados para ver os “cavalinhos”, inclusive trabalhadores das fazendas da redondeza que se espalhavam pelas gerais e cadeiras, enquanto nos camarotes ficavam os convidados: as autoridades, a imprensa e seus familiares. Para descrever o começo do espetáculo, ele escreveu:

“pisou o picadeiro, debaixo de grandes ovações do público, um preto retinto, de corpo cheio, beiços grossos e boca rasgada... Quem seria? Empunhava um violão, cujas cordas vinha dedilhando com doçura. Circunvagou um olhar demorado pela multidão e, num repente, começou assim: *‘A Europa curvou-se ante o Brasil. E clamou: ‘Parabéns!’ em meigo tom. Lá no céu surgiu mais uma Estrela: - Apareceu Santos Dumont!’*. Não sei se os versos estão certos e se eram perfeitamente assim. Só sei dizer que o preto cantador era Eduardo das Neves”⁸⁰.

Sem desconsiderar a relevância da capital federal, naquele período, e a sua oferta cultural, e não negando a capacidade de análise dos contemporâneos, em particular Lima Barreto e João do Rio, sobre as posições político-sociais dos diversos grupos, as companhias artísticas que realizavam *tournées* pelo país entravam em contato com realidades que não eram só as dos salões fidalgos, aos moldes cariocas. Mesmo que, como afirma João do Rio, Eduardo das Neves não tenha se apresentado nos salões fidalgos, os moradores de pequenas cidades do interior, diferentes tipos de pessoas e de salões ouviram os seus “choros”.

Quando surgem as publicações e os discos, já era conhecido pelos palcos/picadeiros e pelo público de várias cidades brasileiras; e, por isso, os empresários não “trepidavam” em publicar suas canções, poemas, etc., nem Fred Figner teve muita dificuldade em colocá-lo junto ao primeiro grupo nacional que gravou discos no Brasil.

4.2. Transformações na teatralidade circense

Ao se incorporarem aos circos como cantores (palhaços ou não) esses compositores juntaram seu repertório ao que a teatralidade circense já possuía, resultando, tal junção, em um rico diálogo entre a produção musical nacional e estrangeira, literária e dramática. O teatro musicado nos palcos/picadeiros, nos seus mais variados gêneros, que já compunha parte das representações circenses através das pantomimas e cenas cômicas, com aquele diálogo, passou por diferentes fases da produção das suas montagens; mas isso não implicou exclusão ou diminuição do conjunto das pantomimas e composições musicais anteriormente encenadas. Apesar de aquela parte do espetáculo ainda ser denominada pantomima, as representações faladas e cantadas em português foram adquirindo cada vez mais espaço. Havia uma relação clara

80. Antonio Dias Paschoal – *São João de minha infância – Crônicas*. São João da Boa Vista: Um Folhetim do “O Município”, 1949, pp. 14-15.

entre continuidade e transformação, inclusive no sentido mesmo da inovação e criatividade.

Na análise de Martha Abreu, sobre o que representavam Teles e sua barraca nas festas do Divino, percebe-se que os circenses nos seus palcos/picadeiros eram agentes de comunicação, transformação e difusão dos gêneros teatrais e musicais, articulando os gostos mais variados para um público múltiplo. Conforme a autora, quando naquele espaço algo era cantado, falado ou representado, já devia ser bastante conhecido ou, no mínimo, possuir boas chances de penetração entre os diversos segmentos populares⁸¹. No caso do circo, entretanto, pode-se acrescentar um outro movimento: os circenses difundiam formas musicais e teatrais para um público que as desconhecia totalmente.

Durante todo o período em que estavam ocorrendo os debates e surgiam novas formas de divulgação da música no Rio de Janeiro, Benjamim de Oliveira manteve-se no estado de São Paulo, principalmente na capital; porém, isto não significou que houve algum tipo de isolamento. Vários circos que percorriam outros estados e em especial a capital federal, também estiveram presentes na cidade de São Paulo durante as temporadas em que o Spinelli estava se apresentando. Como se viu nos casos dos *clowns* Caetano, Serrano e Santos, em que eles, em um momento, estavam empregados no Circo Clementino, e em outro, eram parceiros de Benjamim. Além disso, a Casa Edison, situada nessa cidade na Rua do Rosário e depois na Rua Quinze de Novembro, lançava no mercado paulista, em julho de 1902, “as primeiras chapas para gramofones, impressas dos dois lados, com dobrados, polcas, modinhas, lundus, tangos, valsas, discursos e trechos de óperas”⁸².

Paschoal Segreto também era proprietário de vários espaços de diversão em São Paulo, dentre eles, dois nos interessam em particular: o Polytheama-Concerto e o Cassino Paulista (antigo Eldorado), ambos na Rua São João⁸³. No primeiro, desde a

81. Martha Abreu – O Império do Divino. Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 103

82. Vicente de Paula Araújo – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo..., *op. cit.*, p. 270.

83. Em 1904 o Cassino Paulista foi transformado em *rink* de patinação e, no ano seguinte, foi alugado para servir de depósito comercial. Paschoal Segreto também abriu um cinematógrafo de nome Paris em São Paulo, que ficava na rua São Bento, igual ao que havia aberto no Rio de Janeiro com o nome de Salão Paris no Rio. Além das casas deste empresário e dos circos, na cidade de São Paulo, havia, no período de 1902 a 1904, o Teatro Sant’Anna na Rua Boa Vista, que recebia companhias líricas ou teatrais estrangeiras como a atriz Réjane, de operetas, *vaudevilles*, mágicas, revistas da capital federal e também exibia cinematógrafos; Hotel Panorama (antigo Salão Steinway) onde eram apresentados concertos líricos; Paulicéia Fantástica, na Rua do Rosário, centro de “novidades e diversões” com animatógrafo;

década de 1890, a presença de circos era constante, intercalada com a das companhias teatrais. Quando o citado empresário tornou-se proprietário, em 1901, manteve a programação de variedades, como fazia em seus cafés no Rio de Janeiro, nos quais havia uma forte presença de artistas que trabalhavam nos palcos e nos circos: cantores, acrobatas, trapezistas, *clowns*, ciclistas, equilibristas, ventríloquos, domadores de animais domésticos e ferozes, como o leão, e pantomimas acrobáticas⁸⁴. Também na capital paulista, Paschoal Segreto manteve a campanha de oferecer seus “espetáculos familiares” nas *matinéés* de domingo, com muita distribuição de doces para crianças. Como os jornais continuavam criticando os espetáculos como “indecentes”, bem como a postura do público, considerado barulhento e indisciplinado, por interromper as apresentações com “pilhérias e jocosidades”⁸⁵, Segreto, em outra tentativa para atrair as famílias, anunciava:

“A empresa agradecia às exmas. famílias paulistas pela freqüência assídua às *matinéés* organizadas para as mesmas, e desejosa de corresponder a tão elevada honra e favor, resolveu, em vista da insuficiência de localidades para essas *matinéés*, organizar, por enquanto, a título de experiência, uma vez por semana às quintas-feiras, espetáculos familiares à noite, denominados *soirées selectes* (festas da moda) com programas especialmente organizados para as exmas. famílias”⁸⁶.

Alguns dias depois, o cronista do jornal elogiava positivamente a iniciativa do empresário e negativamente a postura do público⁸⁷. Segreto aumentou ainda mais, naquelas noites de quintas-feiras, os números de circo. Muitos dos artistas que ali se apresentavam eram estrangeiros e vinham dos teatros do empresário no Rio de Janeiro: *Maison Moderne*, *Moulin Rouge* e Cassino Nacional. Diversos deles, desde 1902 até 1905, trabalharam com Benjamim no Circo Spinelli. No Cassino Paulista, a programação não era muito diferente, mas havia maior participação de cantores nacionais vindos do Rio de Janeiro, como Geraldo de Magalhães, *cocotes* e cançonetistas.

Cineographo Lubin, na Rua Quinze de Novembro; Coliseu Paulista, que era uma praça de touros localizada na avenida Brigadeiro Luiz Antonio; Coliseu Antártico ou Circo de Touros, no Brás; Montanhas Russas, entre outros. Ver: *O Estado de São Paulo*, período de 1901 a 1905 e Vicente de Paula Araújo – *Salões. Circos e Cinemas de São Paulo...*, *op. cit.*

84. Ver: *O Estado de São Paulo*, período de 1901 a 1905.

85. *O Estado de São Paulo*, 04.08.1901.

86. *O Estado de São Paulo*, 20.08.1901.

87. *O Estado de São Paulo*, 30.08.1901.

A teatralidade circense ia adquirindo cada vez mais visibilidade, com o imbricamento entre a produção musical nacional e a produção teatral, em particular com os gêneros do dito teatro ligeiro. Desde a década de 1870, Albano Pereira já chamava seu circo de “circo-teatro”. Em 1899, alguns meses antes de estrear no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, sua companhia estava no Largo da Concórdia, no bairro do Brás, e se anunciava como “Teatro Circo Universal”⁸⁸. A programação era composta de pantomimas, farsas e mágicas, com muita música e dança, inclusive *O Casamento do Arlequim ou Remorso Vivo* e *Um casamento de Costumes Campestres – O circo Universal debaixo d’água*. O que se observa é que esse empresário, com a visão aguda que demonstrou ter, antecipava o papel que os circenses já vinham assumindo como produtores.

Benjamim de Oliveira e vários artistas, circenses ou não, que beberam na fonte de diversos empresários/artistas como Albano Pereira, consolidavam naquele início do século XX os seus papéis de agentes produtores, transformadores e difusores ao ampliarem a incorporação e adaptação para o espaço circense das produções musicais e literárias e do teatro musicado.

A maior parte das pantomimas apresentadas pelos circenses era constituída por produções teatrais herdadas e transformadas para serem adequadas aos distintos públicos. Aqueles artistas se utilizavam e manipulavam uma multiplicidade de linguagens artísticas já disponíveis, gerando diferentes versões para as produções. As adaptações e paródias de vários textos – recriações cômicas ou imitações burlescas de suas próprias criações, assim como de diversas obras ou gêneros com sentido literário ou dramático – representavam o grosso das encenações.

A paródia e a caricatura eram basicamente os elementos que compunham um dos aspectos da comicidade circense. Apesar de serem ainda denominadas de pantomimas, aquelas produções já vinham se alterando desde o final do século XIX, quando textos falados e músicas cantadas iam adquirindo cada vez mais presença naquelas representações. Uma paródia apresentada no Circo Spinelli, no início do século XX, permite que se tenha uma noção das mudanças que iam ocorrendo na produção da teatralidade circense brasileira.

88. *Folha do Brás*, 25.06 e 02, 09 e 18.07.1899.

Em 23 de outubro de 1902⁸⁹, o Circo Spinelli, armado na “Rua D. Antonia de Queirós, próxima à travessa do Brás”, anunciava seu retorno de uma *tournée* de quatro meses que tinha realizado pelo interior de São Paulo⁹⁰. Informava, ainda, figurar no elenco o laureado *clown* brasileiro Benjamim de Oliveira, que havia conquistado “simpatias na capital e em todos os Estados onde tem trabalhado”, o único “sem rival nos papéis cômicos e nas pantomimas”, além de “muitos artistas novos, chegados da Europa e de Buenos Aires”; completava a informação sobre o espetáculo a participação de “animais ferozes, cavalos, cabrito e 25 cachorros sábios”⁹¹.

Ocorria a estréia, pela primeira vez, de uma pantomima que parodiava não só um dos principais romances da história da literatura brasileira até então, *O Guarani* de José de Alencar, mas também fazia adaptação para a banda da companhia da ópera homônima de Carlos Gomes, a partir do libreto de Antônio Scalvini e Carlo d’Ormeville. Anunciada com o título *D. Antônio e os Guaranis* (Episódio da História do Brasil), a propaganda informava que aquela pantomima tinha sido inspirada na obra de José de Alencar e que havia sido “escrita especialmente para a companhia pelo ‘muito conhecido escritor Manoel Braga, de Barbacena, Minas Gerais”⁹². Além disso, descrevia:

“Com 22 quadros, 70 pessoas em cena e 22 números de música, arranjo do Maestro João dos Santos, da banda da companhia e cuidada *mise-en-scène* de Benjamim de Oliveira e Cruzet. Com este elenco:

D. Antônio	Mr. Theophilo
O inglês	Mr. Salinas
O criado	Mr. Vampa
Cacique	Mr. Cruzet
Ceci	Miss Ignez
Peri	Mr. Benjamim
Mulher do Cacique	Maria da Glória

Guerreiras: Miss Luisa, Miss Candinha, Mlle. Vitória e Mlle. Aveline”⁹³.

89. *O Estado de São Paulo*, 23.10.1902 e *O Comércio de São Paulo*, 23.10.1902 *Apud* Vicente de Paula Araújo – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo *op. cit.*, p. 88.

90. *O Estado de São Paulo* de 04.06.1902 informava em sua coluna *Palcos e Circos/Notícias Teatrais*, que havia recebido um cartão de despedida do “aplaudido *clown* do Circo Spinelli, Benjamim de Oliveira”, pois a companhia estava de partida para Sorocaba. Durante o período em que esteve fora da capital até este seu retorno para o Brás, o Spinelli manteve o jornal informado da maior parte de seu roteiro – cf. mesmo jornal de 07.06, 01 e 13.09.1902.

91. *O Estado de São Paulo*, 10 e 11.10.1902.

92. Dalva Guedes Brunelli e Romulo Brunelli, moradores de Barbacena, realizaram um levantamento junto a bibliotecas da cidade, e concluíram que de fato Manoel Braga existiu, porém não encontraram registros detalhados sobre suas produções.

93. *O Comércio de São Paulo*, 23.10.1902 *Apud* Vicente de Paula Araújo – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo *op. cit.*, p. 88. É possível que, este maestro João dos Santos, fosse o mesmo mencionado por

Como acontecia em todos os circos, os mesmos artistas acrobatas, equilibristas, domadores estavam presentes como atores nas pantomimas: Vampa, considerado o “campeão do salto”⁹⁴; Ignez Cruzet, uma equilibrista do arame e dançarina⁹⁵, de origem argentina como o *clown* Cruzet, seu companheiro e parceiro de Benjamim de Oliveira. Não são mencionadas as funções dos outros artistas na primeira parte do espetáculo, reafirmando a importância, naquele período, das pantomimas. Vale ressaltar e retomar o fato de que artistas circenses agregavam várias qualificações (ginastas, músicos e atores) como uma das principais características que os diferenciava dos outros artistas de companhias e espetáculos não circenses, como os teatros em todas as suas formas, cafês, cabarês, cinema, etc. oferecidos àquela população. A organização do trabalho no circo impunha esta multiplicidade e era constitutiva das características que identificavam – e diferenciavam – os artistas circenses.

Não foi encontrado, nos jornais pesquisados, nenhum tipo de comentário a respeito dessa montagem, o que dificulta imaginar como teria sido feita a adaptação da música de Carlos Gomes para a banda pelo maestro da companhia João dos Santos, nem como o “conhecido” Manoel Braga teria “escrito” a história para que ela fosse representada em mímica no circo. Não sabemos, também, como Benjamim e Cruzet cuidaram da *mise-en-scène*, se foi representada somente no picadeiro ou se havia um pequeno palco acoplado, como o que o Circo Pery havia montado recentemente em São Paulo. Não há detalhes sobre a cenografia, mas o “guarda-roupa” era a “caráter, conforme a época”, este foi o primeiro caso em que se pôde confirmar as informações dadas sobre o vestuário, pois algumas fotos foram tiradas das cenas da pantomima, não no picadeiro, mas posadas e realizadas em estúdios fotográficos. Tudo indica que uma das finalidades dessas fotos era a de serem comercializadas como “lembranças” junto ao público do circo. Apesar de não possuírem referências de datas e lugares de onde e quando foram tiradas, é possível, através delas, ter uma noção não só do vestuário, mas também do que o público da época viu no circo.

Ary Vasconcelos em seu livro como músico, clarinetista e compositor, que viveu no Rio de Janeiro, e fazia parte do grupo de chorões musicistas do período.

94. *O Comércio de São Paulo*, 28.11.1901 *Apud* Vicente de Paula Araújo – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo *op. cit.*, p. 69. *O Estado de São Paulo*, 30.11 e 01 e 22.12.1901, 23.10.1902.

95. *O Estado de São Paulo*, 13.09 e 23.10.1902, 07, 15 e 16.04.1903.



15. Benjamin de Oliveira e Ignez Cruzet



16. Benjamin, Ignez Cruzet e artista desconhecido



17. Benjamin de Oliveira

É interessante constatar que essa montagem de *O Guarani* talvez tenha sido representada por atores e atrizes pela primeira vez, provavelmente como experiência única, usando a mímica e a dança, de modo muito diferente de qualquer outra das formas em que era apresentada desde a década de 1870, quando de sua estréia no Teatro Scala de Milão (Itália): aqui os artistas eram *clowns*, ginastas, equilibristas, saltadores, etc., e a peça era cantada em português e espanhol⁹⁶. Durante os anos em que o Circo Spinelli esteve na cidade de São Paulo, apenas duas vezes a ópera original foi encenada em palcos teatrais paulistas, a primeira em 27 de dezembro de 1902 (dois meses depois

96. A língua espanhola era talvez a mais falada entre os circenses no período, tendo em vista a composição latino-americana de boa parte dos artistas e as constantes *tournées* realizadas, particularmente, pela Argentina, Paraguai e Uruguai. Em 11.12.1900 no *Jornal do Commercio*, o Circo Holmer anunciava os “Irmãos Laplace reis da excentricidade inglesa – *clowns* falando perfeitamente o espanhol, a língua mais próxima do português”.

em palcos teatrais paulistas, a primeira em 27 de dezembro de 1902 (dois meses depois da montada pelo circo) no Teatro Sant'Anna, por uma companhia lírica italiana, sob direção de Milone & Rotoli, com maestro diretor de orquestra Gino Puccetti⁹⁷; e, a segunda, em 07 de outubro de 1903, no mesmo teatro, por outra companhia italiana, sob direção de G. Sansone⁹⁸.

As produções teatrais parodiadas eram constantemente criticadas pelos meios intelectuais e letrados, numa alusão recorrente às origens dos teatros de feira e, posteriormente, ao tipo de espetáculo produzido pelos circenses. Vale lembrar que alguns atores ou autores eram criticados na segunda metade do século XIX, em particular Vasques, por deturparem os palcos teatrais, e por se tornarem “saltimbancos parodiadores insuportáveis”. Arthur Azevedo, no final daquele século e início do XX, talvez tenha sido o escritor que mais contribuiu com paródias para o teatro, ao mesmo tempo em que também recebia muitas críticas de escritores e jornalistas do período. A forma como respondia a isto, tendo em vista a sua relação com o teatro ligeiro, era ambígua: em alguns momentos defendia a necessidade de tal produção como sobrevivência, analisando que não eram tão ruins assim aqueles gêneros tidos como alegres e que o gosto do público deveria ser respeitado; em outros acusava os autores que escreviam tais gêneros, os empresários e o gosto do público de serem os responsáveis pela total decadência do teatro⁹⁹.

É bem possível que, se vivos, José de Alencar e Carlos Gomes não tivessem aprovado tamanha miscelânea, assim como alguns letrados e intelectuais que assistiram ou pelo menos tomaram conhecimento dela através das propagandas nos jornais. Mas, se não foi localizado naquele período da estréia nenhum comentário sobre a montagem, acredito que muitas pessoas que não conheciam nem a história e nem a ópera tiveram oportunidade de conhecê-los e, muito provavelmente, divertiram-se muito com aquela paródia cantada e dançada por um “índio negro”, reconhecido pelo público como *clown* tocador de violão e cantador de lundus, modinhas e cançonetas. Em 28 de março de 1903, na coluna *Palcos e Circos*, pela primeira vez aparecia um pequeno comentário sobre a encenação, dizendo ter sido a “peça de resistência, durante a noite”, e que as

97. *O Estado de São Paulo*, 27.12.1902.

98. *O Estado de São Paulo*, 07.10.1903.

99. Fernando Antonio Mencarelli – Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999. (Coleção Várias Histórias), pp. 115-117.

danças ali apresentadas haviam causado tanto entusiasmo que foram “repetidas três vezes”¹⁰⁰. Esta pantomima se tornaria presença marcante na programação do Circo Spinelli até pelo menos a década de 1910, com Benjamim sempre no papel de Peri, variando os atores e atrizes que representavam os demais papéis, além de outros circos incluírem-na também em suas representações.

Ao repertório das pantomimas com tramas baseadas nos folhetins melodramáticos, nos heróis-bandidos e nos temas militares, como *Os Garibaldinos*, *Os bandidos da Serra Morena*, *Os Brigantes da Calábria*, *Musolino*¹⁰¹, *Estatua de Carne e Remorso Vivo*, juntavam-se novas produções, às vezes chamadas de farsas, como *O Juca do Hotel* e *O Ponto da Meia-noite ou o Hotel da Velhinha*¹⁰². Além disso, em vários meses dos anos de 1902 e 1903 o Spinelli incorporou ao espetáculo as touradas, em alguns cartazes denominado mesmo de praça de touros, e contratando toureiros profissionais auxiliados pelos palhaços da companhia para lidarem com os touros vindos de fazendas próximas¹⁰³. Com esse tipo de espetáculo, sendo apresentando em vários locais, como o Largo da Luz, Praça da República, Praça João Mendes, Avenida Barão de Limeira (entre as ruas General Ozório e Duque de Caxias) e Brás, retomaram-se pantomimas como *A Feira de Sevilha* e *Tourada em Sevilha*, nas quais os artistas circenses e os toureiros tornavam-se atores, parodiando touradas e corridas de touro. A companhia Spinelli, durante aquele período, passou a se chamar: “equestre, ginástica, musical, funambulesca, mímica, bailarina, coreográfica, zoológica e tauromaquica [sic]”¹⁰⁴.

Quando o Spinelli estava armado na Alameda Barão de Limeira, pela primeira vez, apareceu na *Seção Livre* do jornal *O Comércio de São Paulo*, uma carta escrita “em nome” do público ou dos moradores do bairro que assistiam ao circo. Uso as aspas porque há possibilidade de ter sido uma “matéria paga” enviada pelos próprios circenses.

100. *O Estado de São Paulo*, 28.03.1903.

101. Esta pantomima já era representada por José Podestá no final dos anos 1890. É provável, segundo Beatriz Seibel, que fosse uma montagem baseada na história do caso de Giuseppe Musolino, polêmico italiano calabrês chamado de mafioso e assassino, condenado pela justiça italiana por volta de 1895. A história daquele “brigante” foi motivo de incontáveis versões de dramas sobre outros personagens rebeldes, aparecendo com frequência no repertório dos circos. Beatriz Seibel – *Historia Del Circo*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1993, p. 66.

102. *O Estado de São Paulo*, 18.01 e 07.04.1903.

103. *O Estado de São Paulo*, 23.03.1902. Cita que seis touros vinham especialmente da fazenda do criador José Pedro de Brito.

104. *O Estado de São Paulo*, 09.02 e 07.04.1903.

De qualquer forma, pode-se observar que o conjunto do espetáculo agradava a todos, em particular a parte cômica e as pantomimas:

“Não podemos deixar de falar sobre o Circo Spinelli, que está armado na Alameda Barão de Limeira. Esta Cia. tem feito grande sucesso neste bairro e tem dado diversos espetáculos, com grande concorrência.

É uma prova que o Sr. Spinelli tem um bom conjunto de artistas: a menina Etelvina, que faz o trapézio volante, com as posições mais difíceis que temos visto; o *clown* Cruzet, que traz constantemente a platéia em delírio, com suas pilhérias, e o nosso simpático Benjamim de Oliveira, que, além de desempenhar seu papel como palhaço, nas pantomimas não tem rival.

Valem a pena de se apreciarem as pantomimas do Circo Spinelli. Parabéns ao Sr. Spinelli.

Seus admiradores”¹⁰⁵.

Nas páginas dos jornais na cidade de São Paulo, além de algumas programações especiais aos domingos, não passava um dia que não fosse anunciada a presença de um circo. No *O Estado de São Paulo*, em particular, as notícias sobre os espetáculos de circo eram constantes nas páginas de propaganda, nas sinopses ou crônicas na coluna *Palcos e Circos*, só comparadas com aquelas sobre as atividades do Polytheama-Concerto, no qual Paschoal Segreto mantinha números estrangeiros circenses, que chegavam a incluir os artistas do *Nouveau Cirque de Paris*¹⁰⁶. O Teatro Sant’Anna tinha uma programação irregular das companhias que o ocupavam e as salas de cinematógrafos, pertencentes a Paschoal Segreto, apesar de estarem crescendo em número e serem atrações de público, ainda não apareciam nos jornais. Os espetáculos dos circos e cafés-concertos eram as principais ofertas culturais de entretenimento do período na capital paulista.

Nos circos, a produção do teatro musicado e dos palhaços cantores foram se organizando de forma mais presente do que nos cafés-concertos. Quando novos repertórios de cenas cômicas, entradas de palhaço, músicas e pantomimas apareciam, rapidamente entravam no circuito circense e acabavam por se espalhar por todas as regiões. Por conta do grande trânsito de circos, em particular neste período, pela capital e interior paulista, o intercâmbio entre os mesmos e com os outros espaços era permanente.

105. *O Comércio de São Paulo*, 06.04.1903 Apud Vicente de Paula Araújo – Salões, Circos e Cinemas de São Paulo... *op. cit.*, pp. 93/94.

106. *O Estado de São Paulo*, 09.07.1903.

No ano de 1903, Benjamim de Oliveira, na companhia do Circo Spinelli, voltava a entrar em contato, ainda na cidade de São Paulo, com alguns antigos mestres e companheiros de trabalho, como os Pery, os Ozon, e os palhaços cantores ou trovadores de lundus, cançonetas e modinhas, como Polydoro e Serrano, que trabalhavam no Circo Americano, sob a direção dos artistas Santos & Galdino Pinto. Este último era pai do futuro palhaço Piolin, que tinha na época seis anos de idade e era anunciado como o “menor contorcionista do mundo”¹⁰⁷. Esse circo, que vinha de uma *tournee* pelo estado do Rio de Janeiro, trazia novidades quanto às músicas e aos ritmos gravados, bem como algumas montagens de pantomimas, como a anunciada com o título *A terra da goiabada*, informando que era uma “revista de costumes da cidade de Campos”¹⁰⁸.



18. Benjamin de Oliveira e Polydoro, c. 1903

107. O Circo Americano ficou quase um ano na cidade de São Paulo, conforme *O Estado de São Paulo*, de junho de 1903 a março de 1904. Galdino Pinto não era de circo, incorporou-se a ele através de seu casamento com Clotilde Farnesi, artista equestre. Antes de trabalhar como artista, como palhaço, foi empresário do circo Takesawa Manje, e depois adquiriu seu próprio circo – de nome Americano. Neste circo, em 27.03.1897, nasceu seu filho Abelardo Pinto, conhecido como o palhaço Piolin. No Brasil é comemorado o dia do circo no dia 27 de março, em sua homenagem. Arruda Dantas – Piolin. São Paulo: Editora Pannartz, 1980, pp.110-111. Júlio Amaral Oliveira - "Visões da história do circo no Brasil" *Última-Hora-Revista*. São Paulo, 06.06.1964, p.4. Paulo Noronha – O Circo. São Paulo: Academia de Letras de São Paulo, Cena: Brasil – Volume I, 1948, pp. 57-61. Roberto Ruiz – Hoje tem espetáculo? As Origens do Circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN (Col. Memória), 1987, pp. 58-59.

108. *O Estado de São Paulo*, 02.05.1903. A cana-de-açúcar determinou significativamente a culinária campista, tornando os doces da cidade afamados, e o campista conhecido como Papa-Goiaba, devido à fama da goiabada cascão – informações orais de domínio público.

Benjamim de Oliveira chegou a contracenar com seu antigo mestre, o palhaço cantor e tocador de violão, Polydoro. O encontro foi registrado em fotografia, conforme ilustração acima, que supomos que tenha sido feita quando da representação da revista *A terra da goiabada*.

O que se tem visto neste trabalho é que os circenses davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos, que se produziam no final do século XIX. Por isso, ao incorporarem uma peça anunciada como pantomima, mas também “revista de costumes”, ao mesmo tempo em que davam continuidade a um modo de organização dos seus espetáculos, marcado pelas suas “heranças” (como, por exemplo, suas origens de saltimbancos, os tablados e o teatro de feira), acrescentavam novas formas de interpretação e leitura.

Não há nenhuma informação nos jornais do período sobre a maneira como era montada uma revista/pantomima no circo, apenas contamos com informações orais obtidas através das entrevistas feitas com Noemia e Conceição Silva, filhas do “capitão Silva” (circo onde trabalhou Eduardo das Neves em São João da Boa Vista, em 1904), nascidas em 1902 e 1909, respectivamente. Segundo informaram, quando nasceram, aquela revista já fazia parte do repertório do circo de seus pais. Elas chegaram a representá-la por muitos anos e a descreviam da seguinte maneira:

“A Goiabada era uma revista, de 60 números de músicas, tudo cantado. Foi no Rio [Campos], naquela época em que deu aquela enchente, aquelas epidemias. Apresentava tudo, cada um dizia: eu sou a enchente, eu sou a epidemia, eu sou a luz, eu sou a goiaba, eu sou o repórter”¹⁰⁹.

Ainda naquela entrevista, afirmaram que decoravam o “texto”, que em alguns momentos seria falado em prosa e, em outros, recitado em verso; além disso, disseram que continha um guarda-roupa para cada personagem e quadro. Possivelmente essas reminiscências devem datar de pelo menos dez anos após a estréia daquela “pantomima revista de costumes” pelo Circo Americano, na cidade de São Paulo.

É interessante observar a análise que Fernando Mencarelli faz do gênero revista:

109. Entrevistas realizadas em maio de 1985 como fonte oral para minha dissertação de mestrado. Tratam-se de minhas tias-avós. Ver: Erminia Silva – *O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

“Tendo cumprido uma trajetória dos tablados de feira ao bulevar, os gêneros ligeiros, entre eles a revista, estiveram sempre voltados para o público amplo e diversificado que caracteriza as massas urbanas. Entretanto, esse público não é indistinto, tendo origens e visões de mundo diferentes. Criada para esse público heterogêneo e múltiplo, a revista também abrigava multiplicidades, e se abria a múltiplas leituras. A própria fórmula do gênero e suas características constitutivas revelam as possibilidades de leitura que permitia, apresentando-se como um texto que mesmo pronto permanecia aberto para ganhar contornos diferentes segundo a visão dos espectadores”¹¹⁰.

Chamam a atenção, as semelhanças entre o que temos visto sobre os espetáculos circenses e a análise que o autor faz sobre os gêneros ligeiros e, em particular, a revista. Quando um texto de revista era incorporado ao campo da teatralidade circense, ele não só era facilmente assimilável como se enriquecia com as múltiplas linguagens que essa teatralidade tinha condições de incorporar, pressupostos do modo de organização do trabalho circense, que ao mesmo tempo identificava e diferenciava. Além disso, por características já anteriormente analisadas, ampliava sua divulgação para os diferentes públicos. Nas representações teatrais nos circos – sejam entradas, cenas cômicas ou pantomimas – os circenses mantinham um certo núcleo de estrutura e personagens fixos, mas também incorporavam o cotidiano, parodiando-o. As origens circenses nos teatros de feira e o gênero revista se complementavam e se alimentavam, havia aí “um feliz encontro”. Como a transmissão das peças entre os artistas dos circos, na sua grande maioria, era oral, mesmo preservando-se um certo núcleo para o “texto”, com certeza as formas de representações e as incorporações variavam de acordo com os circenses que as representavam e com o público para o qual era dirigida.

* * *

No final de 1903, o Circo Spinelli saiu da capital paulista e iniciou uma nova *tournee*; em março de 1904, a coluna *Palcos e Circos* informava que estavam trabalhando “com muito agrado” em Cascadura, “nos arrabaldes do Rio de Janeiro”¹¹¹; neste momento, é bem provável que Benjamim tenha encontrado Eduardo das Neves, entre outros artistas da capital federal. Tal suposição prende-se ao fato de que Eduardo

110. Fernando Mencarelli, *op. cit.*, p. 130.

111. *O Estado de São Paulo*, 11.03.1904.

compôs, neste período, o lundu *Crioulo Faceiro*, em homenagem “ao simpático clown Benjamim de Oliveira”, publicado no livro *Mistérios do Violão*:

“Eu sou crioulo faceiro,
E sou brejeiro, na multidão,
Cada conquista é um tesouro
No choro do violão!...
 Vem cá, mulata,
 Não sejas má,
 Que o teu crioulo,
 Pra teu consolo,
 Pronto aqui está.
Num paraíso de flores,
Os meus amores, aqui sonhei:
Em sonho vi minha amada,
Mágica fada, a quem amor jurei.
 Linda morena,
 Meu querubim,
 Tem dó, tem pena,
 Do Benjamim.
Eu venho lá de outra terra,
Onde em cem guerras de amor me vi,
E combatendo feias ações,
Mil corações ali venci!
 Com toda a calma,
 Fui vencedor:
 Ganhei a palma,
 Na guerra de amor,
Ouvi minha despedida:
Adeus, querida, pecados meus,
A tua ausência me mata ...
Linda mulata, adeus! Adeus!
 Quanta saudade!
 Amor sem fim,
 Nesta cidade
 Vai deixar o Benjamim!”¹¹²

Após esse período em que esteve no Rio de Janeiro, ambos, Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves, voltaram a trabalhar no interior do estado de São Paulo, como se viu acima, em São João da Boa Vista. Não se tem registro sobre essa *tournee* do Circo Spinelli, que, em setembro de 1904, retornou ao Rio de Janeiro, de onde Benjamim poucas vezes iria se ausentar desde então. Eduardo das Neves entrou na capital paulista com o Circo Teatro François e, como Baiano, Mário Pinheiro e Catulo da Paixão Cearense, sua contribuição para a produção da teatralidade circense não se

112. *Mistérios do Violão*, *op. cit.*, pp. 31-32.

deu apenas através da música, mas também com a dramaturgia, pois era um dos atores das pantomimas e cenas cômicas apresentadas nesse circo.

Em 1903, Jean François ¹¹³ estava com seu circo armado no centro da cidade de São Paulo, logo após o período em que Benjamim havia estreado *Os Guaranis* e Polydoro *A terra da goiaba*. Em 1904, o empresário inaugurou o Teatro Circo do Parque Fluminense ¹¹⁴, na capital federal, de propriedade de Paschoal Segreto, local onde Eduardo das Neves também trabalhava, provavelmente contratado para realizar a *tournee* com os François. Naquele mesmo ano, estavam novamente na capital paulista, e em seu repertório constavam aquelas duas pantomimas, aparecendo como principal ator o artista Eduardo das Neves, divulgando todas as suas canções já publicadas e gravadas.

Em 1905, na capital paulista, Jean François inaugurava no seu circo um novo palco cênico, no qual ocorreu uma rica produção de músicas e pantomimas, revelando um Dudu das Neves além de compositor de canções, também autor de pantomimas e responsável pelas suas *mise-en-scène*. Anunciadas como “pantomimas cantadas”, sugerem, pelos títulos, que eram uma mistura de temas do cotidiano da população com as “novidades” que estavam ocorrendo no lugar. É o que parecem indicar, por exemplo, os títulos *Um bicheiro em apuros* ou *O Padre Virgulino Carrapato dançando Cake-Walk* ¹¹⁵.

Os circos que estavam na capital paulista, naquele ano de 1905, tornaram-se as principais atrações para o público, que queria assistir a um espetáculo de variedades. O mais importante concorrente desses circos, nessa cidade, era o Polythema-Concerto, que deixara de ser café-concerto desde o final de 1904 para transformar-se em Teatro

113. Jean François chegou ao Brasil na década de 1860 junto com a família de sua esposa, Ana Stevanowich. Em 1881, a família François montou seu próprio circo, estabelecendo relações de sociedade ou casamento com várias outras famílias circenses como: Savalla, Pantojo, Temperani, Landa, Almeida, Stancowich e os Wasilnovich, esta última mudou o nome para Silva. Jean François é considerado pela bibliografia circense brasileira como tendo sido um empresário dinâmico e arrojado, pois incorporava rapidamente as mais novas invenções tecnológicas. Em 1909, teria importado um gerador Otto da Alemanha e um projetor Pathé da França; assim, com luz elétrica e projetor próprios, transformava uma parte do espetáculo em cinema. João Romano Filho – “Circo François” in *Artes & Diversões. Jornal do Circo e Parques de Diversões*. São Paulo: Publicação de A & D Editora Diversos Ltda., julho/agosto de 1999, p. 5. João Romano Filho – “Família François” in Antônio Torres – *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE: São Paulo: Atração, 1998 (História Visual: 5), p. 132. Júlio Amaral Oliveira, *op. cit.*

114. *O Paiz*, meses de maio/junho e agosto de 1904.

115. *O Estado de São Paulo*, 27.02.1905. *Cake-walk* – ritmo dançado pelos escravos americanos, no século XIX, e que “fazia furor nos salões” dos Estados Unidos, Inglaterra e França; e, pela primeira vez, dançado em São Paulo no Polythema-Concerto, em 1903. Cf. Vicente de Paula Araújo – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo...*, *op. cit.*, pp. 96-97

Polytheama, parando de apresentar números circenses ou de variedades ¹¹⁶. François, usando do senso de oportunidade, anunciava que, no seu “elegante palco cênico”, um “grande número de peças teatrais seriam transformadas em pantomimas”, e que muitas delas eram “da lavra do popular Eduardo das Neves”, escritas especialmente para aquela “acreditada companhia”, com temas brejeiros e românticos, como *Moreninha do Sertão*, ou xistosas, como *Nhô Bobo!* ¹¹⁷. Algumas pantomimas representadas, denominadas farsas e mágicas, escritas por artistas de circo brasileiros, como Eduardo, rapidamente começaram a ser adotadas por vários circos com as mais variadas denominações, como *O olho do diabo ou A Fada e o Satanás*, encontrada às vezes também com o título de *O monóculo do diabo* ¹¹⁸. As produções de farsas e mágicas continham suas composições musicais, algumas delas feitas especialmente para as festas de benefício das principais atrizes do circo François e do Spinelli, como consta na publicação *Mistérios do Violão*. Para Marietta François, Eduardo compôs *Salve!* e para a “bela Ignez Cruzet”, parceira de Benjamim nas pantomimas, fez *Saudação!* ¹¹⁹.

Muitos críticos – contemporâneos ou historiadores – apontam uma decadência da produção do teatro nacional nesse período. O teatro da *belle époque*, para Décio de Almeida Prado, liga-se a “certos gêneros menores, a meio caminho entre o teatro e a música” ¹²⁰, que não eram sequer vistos como teatralidade. A despeito disso, aquele era um momento de grande produção de textos teatrais musicados nos circos, na maioria das vezes tratando-se de montagens e representações faladas, não mais de mímicas, porém ainda permanecendo no quadro dos gêneros que aquele autor denominaria de menores, que misturavam paródia, canto, dança, saltos, farsas e mágicas, e só serviam para diversão e entretenimento.

Jean François e Albano Pereira foram os primeiros, nas fontes pesquisadas, a utilizarem o termo circo-teatro nos nomes de suas empresas. As outras companhias, inclusive a de Spinelli, continuavam a ser denominadas de: eqüestre, mímica,

116. *O Estado de São Paulo*, 21.12.1904. Esse teatro inaugurou sua “temporada lírica popular” com uma companhia italiana, dirigida por Donato Rotoli, que se apresentou até fevereiro de 1905, sendo depois substituída pela Companhia de operetas, mágicas e revistas do teatro Apollo do Rio de Janeiro.

117. *O Estado de São Paulo*, 27.02 e 02.04.1905. *O Comércio de São Paulo*, 04.04.1905 *Apud* Vicente de Paula Araújo – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo...*, *op. cit.*, p. 32.

118. *O Estado de São Paulo*, 02, 06 e 08.04.1905.

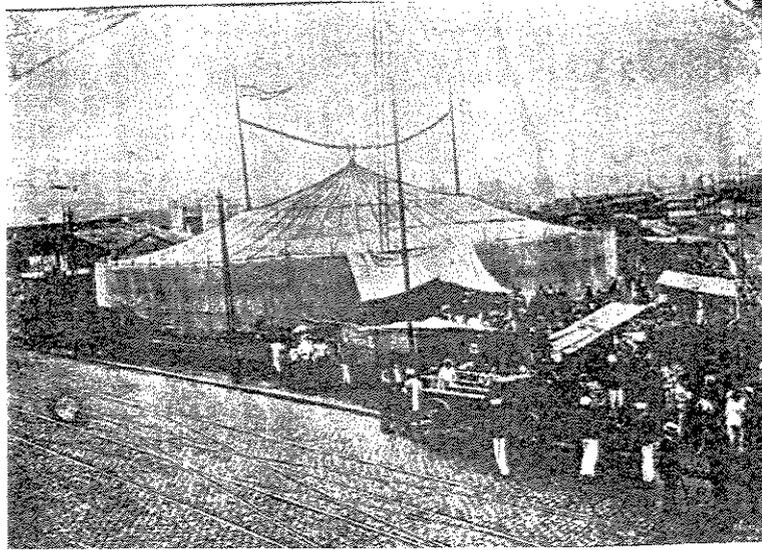
119. *Mistérios do Violão*, *op. cit.*, pp. 26-27.

120. Décio de Almeida Prado – *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 66.

coreográfica, musical, etc. A estrutura do espetáculo não se alterava na maior parte dos circos, mantendo um conjunto de números acrobáticos em uma primeira parte, somada a uma segunda, de representação teatral. Entretanto, a partir das diferentes experiências que foram criadas pelos vários circenses, presentes entre 1902 e 1905 na cidade de São Paulo, numa mistura de diferentes usos das múltiplas formas de divulgação da música e das releituras e adaptações da literatura, bem como dos vários gêneros teatrais para o espaço do circo, observa-se cada vez mais, nas fontes pesquisadas, um aumento significativo das referências às produções teatrais e musicais dos próprios artistas circenses. Mesmo que a representação falada não fosse novidade nos espetáculos, a partir deste período, os artistas autores das peças começam a escrevê-las ou adaptá-las desenvolvendo enredos e tramas exclusivamente com diálogos. Essa nova forma, predominante, de produzir a representação teatral no espetáculo fez parte do processo de consolidação dos circenses como produtores de uma multiplicidade de linguagens artísticas que foi denominada circo-teatro, ou, como se diz ainda hoje na linguagem circense, o “circo de primeira e segunda partes”.

Eduardo das Neves teve uma contribuição importante na constituição desta teatralidade circense também como empresário. Em 1906, ainda na cidade de São Paulo, era proprietário de um circo em sociedade com João de Castro, o Circo-Teatro Pavilhão Brasileiro, no qual se apresentava como cançonetista, ator e autor das peças encenadas¹²¹. Quando retornou à capital federal, naquele mesmo ano, ainda se manteve proprietário desse circo; entretanto, não continuou de modo exclusivo com a vida profissional artística, pois, a partir daí, envolveu-se com os palcos teatrais e as gravações de discos. Benjamim de Oliveira, ao contrário, nunca deixou de se afirmar como circense, mesmo após ter deixado o Spinelli. No Rio de Janeiro, para onde retornou em 1905 com esse circo, Benjamin cada vez mais produziu novas paródias e adaptações da literatura para o palco/picadeiro, tornando-se autor de muitas peças encenadas no Spinelli.

121. *O Estado de São Paulo*, 30.12.1906.



19. Circo Spinelli, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, 1905

A maioria das reportagens sobre Benjamim de Oliveira, relativas ao período em que vai ao Rio de Janeiro com o Circo Spinelli, a partir de 1905, construiu referências muitas vezes lineares, mas em certos momentos ambíguas quanto às datas e produções realizadas. Muitos dos jornalistas que as escreveram, e o próprio Benjamim, foram bastante pautados pela idéia de que foi ele o primeiro introdutor do teatro popular no circo nacional, o que acabou por desenhar uma forma muito marcante, e simples, da memória sobre esse processo ¹. É consenso em tais relatos e, por conseguinte, na maior parte da bibliografia, que a estréia de *Os Guaranis* teria ocorrido na capital federal; porém, quando cruzamos essas informações com outras fontes, como as propagandas em jornais, vimos que em São Paulo essa peça já havia sido apresentada anteriormente. Entretanto, essa disparidade não invalida a hipótese de que Benjamim de Oliveira, entre 1905 e 1910, para além do que já havia realizado em São Paulo, foi um importante

1. *A Noite Ilustrada*, 28.06.1938 – reportagem: "Tradição e atualidade", pp. 4-5. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939, reportagem: "A vida de um Palhaço", pp. 40-41 e 48. *Diário da Noite*, 21.02.1940. Clóvis de Gusmão – "As grandes reportagens exclusivas ...", *op. cit.* Clóvis de Gusmão - "Grandeza e miséria da vida de Palhaço". in *Comédia - Revista Mensal de Teatro, Música, Cinema e Rádio*. Rio de Janeiro. Direção e responsabilidade, Brício de Abreu. Ano II, nº 5, março de 1947, pp. 79/84. *Revista Anuário da Casa dos Artistas*, 1949 – artigo: "O Teatro no Circo – Benjamim de Oliveira e o elenco do 'Spinelli' em 1910", s/nº de página. *A Noite*, 08.06.1954 – "Morreu Benjamim de Oliveira. O maior palhaço brasileiro". Sérgio Porto – "Benjamim de Oliveira – o palhaço" in *Revista Manchete*, seção "Um Episódio por Semana", 19.06.1954. Brício de Abreu – "O maior artista negro do Brasil – Benjamim de Oliveira" in *Esses Populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, Editor, 1963, pp. 77-88. Leão de Jesus – "Negro Benjamim – Cristo Negro" in *O Dia*, 2 e 3.04.1972.

protagonista da consolidação da teatralidade circense e do tipo de espetáculo expresso pelo circo-teatro na capital federal.

Nas entrevistas, Benjamim relata que, ao retornar ao Rio de Janeiro, havia se tornado sócio de Affonso Spinelli e responsável pela parte artística². Na maioria dos circos, o artista-proprietário era quem realizava toda a direção artística (*mise-en-scène*) e empresarial, ou seja, exercia as funções de ginasta, músico, ator e diretor; esta, diga-se de passagem, era também a forma de organização da maior parte dos teatros. Quem se diferenciou desse processo foi Paschoal Segreto, por isso considerado como um “novo modelo de empresário no campo das expressões artísticas”³. Apesar de ser proprietário de uma diversificada quantidade de casas de espetáculos, que não se restringiam a empreendimentos teatrais, Segreto jamais havia exercido alguma função artística, apenas “financiava as produções de companhias teatrais de sua empresa (ou mesmo de outras empresas) e negociava suas casas de espetáculos para serem ocupadas por outras companhias interessadas”⁴.

Benjamim de Oliveira já havia exercido a função de ensaiador e diretor, como em *Os Guaranis*, quando toda a *mise-en-scène* tinha ficado sob sua responsabilidade. Essa informação é significativa na medida em que dá um pouco a dimensão do grau de profissionalização da sua atuação artística pois, antes da parceria com Spinelli, somente Eduardo das Neves aparecia como artista contratado responsável pela *mise-en-scène* das pantomimas. Acrescentava-se, assim, às suas atividades de músico, compositor e ator, as de autor e adaptador – do texto e das músicas – das peças encenadas, o que deve ter permitido a Benjamin, como empresário, maiores possibilidades para inovações.

Com a direção artística, Benjamim de Oliveira começou a investir na ampliação das produções já existentes, escrevendo textos com diálogos e músicas, procurando construir ofertas que atraíssem o público da época, indo ao encontro de seu gosto. Pelos seus relatos, somos informados de que freqüentava os diversos teatros, cafês-concertos e *music-halls* cariocas, e que foi atraído pelas inúmeras montagens de mágicas, burletas e revistas realizadas pelas companhias teatrais, particularmente pelas “aparições e as tramóias das mágicas representadas à época”, na maioria daqueles espaços da cidade.

2. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

3. Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, p. 28.

4. *Ibidem*.

Como artista de circo, já sabia, através de sua própria experiência e da de outros circenses, das reais possibilidades de encenar qualquer daqueles gêneros no palco/picadeiro. Como empresário circense também sabia que devia estar atento para novos repertórios, a fim de incorporar temas e produções da preferência do público, disputando-o, palmo a palmo, com as companhias que produziam o teatro ligeiro, de variedades e, até mesmo, o dito “sério”.

Em 1905 e 1906 ⁵, quando chegou na capital federal, Benjamin pôde ver que a maior parte das montagens das companhias nacionais ou estrangeiras era de revistas, burletas, mágicas, óperas cômicas e operetas dos mais variados autores – produção que pode ser verificada através das propagandas nos jornais da época e pela bibliografia sobre o período. Viu, também, diversos circos, entre os quais uma nova companhia ocupando o Teatro São Pedro de Alcântara, que apresentava, além dos números de costume, como os dos “artistas brasileiros” da família Seyssel, também uma “grande corrida de touros” dentro do teatro e o “sucesso da temporada”, o cavalo de Mr. Germain dançando *O Maxixe* ⁶, que parece ser a revista de Bastos Tigre. A propaganda não dá detalhes sobre quais músicas o cavalo teria dançado, mas provavelmente tenha sido *Vem Cá, Mulata* a que ficou mais famosa no carnaval de 1906 ⁷. Fora a propaganda, não foi localizada nenhuma menção sobre a presença de “corridas de touros ou touradas” naquele teatro ou se houve alguma alteração em sua arquitetura interna.

Um outro circo que deve ter sido visto por Benjamin, já que também estava na capital federal, armado no Largo da Segunda Feira, no Engenho de Dentro, foi o Teatro Circo Fernandes, de origem chilena. Ele anunciava como uma das suas grandes atrações a pantomima *Moreninha do Sertão*, na qual seriam exibidas canções sertanejas e cujo papel do protagonista era de um tal de Olívio de Mello, acompanhado por uma “orquestra” composta por doze professores dirigidos “pelo hábil maestro Manoel Colla”

5. Os teatros que durante os anos de 1905 e 1906 tiveram apresentações de companhias do teatro ligeiro: Teatro São Pedro de Alcântara, Recreio Dramático, São José, Apollo, *Maison Moderne*, Carlos Gomes, Lucinda, cf. *O Paiz e Gazeta de Notícias*.

6. *Gazeta de Notícias*, meses de outubro e novembro de 1906. Preços cobrados: frisas e camarotes de 1ª ordem com cinco entradas – 30\$000 réis; frisas e camarotes de 2ª ordem com 5 entradas – 20\$000 réis; cadeiras de 1ª - 5\$000 réis; cadeiras de 2ª - 4\$000 réis; galeria nobre – 3\$000 réis; entrada geral e galeria – 1\$500 réis.

7. José Ramos Tinhorão – *Musica popular – Teatro e Cinema*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 17.

⁸. Vale lembrar que essa pantomima e suas músicas haviam sido escritas e representadas por Eduardo das Neves um ano antes, na cidade de São Paulo, no circo-teatro François.

O objetivo desta descrição do que Benjamim estava vivenciando no período é poder perceber a sintonia entre produções, gêneros e representações que os diversos espaços de expressão artística realizavam na época, resguardando, é claro, a especificidade de cada um. A disputa entre eles pelo público heterogêneo acabava por transformá-los em importantes divulgadores dos vários produtos culturais.

No Spinelli, Benjamim começou a dirigir uma equipe de circenses, antigos empresários/artistas, entre os quais encontravam-se os Ozon, os Olimecha, a família Pery e os Temperani ⁹. Tendo sob sua direção essa equipe, portador, que era, das várias linguagens artísticas que existiam no período e presentes nos espetáculos, Benjamim iniciou uma nova frente de produção e começou a escrever seus próprios textos para serem representados no circo, além de manter os seus trabalhos como adaptador de textos e como responsável pela *mise-en-scène*.

A primeira peça escrita e apresentada, *O diabo e o Chico* ¹⁰, apesar de não fugir ao que os circenses já realizavam, pois era uma mágica às vezes denominada de farsa, é significativa. Benjamin a escreveu na totalidade, incluindo o diálogo e a letra das músicas. Segundo ele, o “sócio-caixa”, Affonso Spinelli, teria resistido a montar aquela peça por causa do custo. Não há maiores detalhes sobre o montante, muito provavelmente alto por causa do guarda-roupa e do cenário. Mas a referência não deixa de ser curiosa, pois seus relatos nada dizem sobre o custo de *Os Guaranis*, que utilizou vestuários e cenários da época. Por isso, a reação de Spinelli sugere que a peça pedia muito mais investimento do que até então se havia destinado às montagens das pantomimas; mesmo assim, este último acabou concordando e os “papéis foram tirados”,

8. *Gazeta de Notícias*, mês de julho de 1906.

9. A mobilidade entre ser proprietário e artista contratado, fazia (e faz) parte do próprio modo das relações no meio circense, no sentido mesmo da disponibilidade de oferta de trabalho; sendo que, ser um ou outro, dependia de um leque muito grande de fatores, desde crises econômicas, tragédias, como perda total dos circos devido a fatores naturais como chuvas e tempestades ou incêndios, até dissoluções de sociedades ou por união através de casamento. Ver: Erminia Silva, *op. cit.*, particularmente capítulo 2. Até pelo menos dois anos antes de os Temperani e os Pery terem sido contratados pelo Spinelli, ambos tinham seus próprios circos. O jornal *O Estado de São Paulo* informava que, em 24.11.1902, o Circo Temperani estava em Juiz de Fora (MG) e, em 19.08.1904, na capital paulista. Quanto ao Circo Pery o mesmo jornal noticiava que, em 04.11.1902, estava na cidade de São Paulo, no mesmo período que o Circo Spinelli também lá se apresentava, e, em 02.03.1903, estava no Rio de Janeiro. Quando Jean François estreou com seu Teatro Circo no Parque Fluminense em 19.08.1904, os membros da família Pery já estavam contratados como artistas, conforme *Gazeta de Notícias*.

10. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

provocando uma reação por parte dos artistas que merece ser vista sob dois pontos de vista. Um diz respeito à superstição, por causa do título que tinha o nome do “tinhoso”, e o segundo, que nos interessa em particular, é o fato de que os artistas se recusavam a representar a peça alegando que era muito difícil dizerem “aquelas palavras todas no picadeiro sem o auxílio do ponto”¹¹.

Como regra, havia uma pessoa que cumpria a função do “ponto”, e sua presença era considerada essencial nas representações teatrais da época, particularmente devido ao grande número de peças que faziam parte do repertório das companhias teatrais, sendo que algumas variavam as peças quase que diariamente. Com tal rotatividade, os ensaios eram realizados em no máximo uma semana, ficando a técnica entregue aos ensaiadores, e os atores acabavam não recebendo o texto integral, mas apenas a sua parte e a deixa. O ponto era o único que tinha todo o texto completo “que, sob o palco, aparecendo para os atores apenas com a cabeça, escondida do público por uma caixa de madeira vazada na frente, ia dizendo as falas seguintes a cada pausa dos atores”¹². Além de “soprar” as falas, funcionava como um ensaiador em cena, pois “controlava as entradas e saídas de cena, a iluminação, a sonoplastia, a subida e descida da cortina”, enfim, sendo responsável pelo andamento do espetáculo em “conformidade com o que havia sido previamente ordenado pelo ensaiador”¹³.

“O movimento de cena, a propriedade do gesto nesta ou naquela passagem, a inflexão adequada a certa frase, a pronúncia de uma palavra que ofereça dúvidas, são questões que se discutem e se resolvem no palco entre artista, ensaiador e o autor”¹⁴.

Quando os circenses resistem a representar a peça de Benjamim de Oliveira, uma vez que não conseguiriam gravar “tantas palavras” sem a ajuda do ponto, é porque, em primeiro lugar, mesmo que os cronistas teatrais da época não descrevessem no detalhe as representações das pantomimas, os circenses já representavam peças faladas em seus palcos/picadeiros e, por isso, havia necessidade de uma pessoa que cumprisse aquela função; e, mesmo que o texto de *O Diabo e o Chico* não tenha sido localizado,

11. *Ibidem*.

12. Rosyane Trotta – “O Teatro Brasileiro: décadas de 1920-30” in O teatro através da história. Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Branco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, 2 volume, p. 115.

13. Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, pp. 43-44.

14. *A Notícia*, 12.01.1906 *Apud* Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, p. 43.

tudo leva a crer que já era uma estrutura dramática “de porte”, que dificultava que os atores memorizassem suas falas. Tudo parece indicar que foi Benjamim quem de fato assumiu todas aquelas funções, a de ensaiador, ponto e autor, o que não era raro de acontecer nos teatros ¹⁵.

Segundo Benjamim, apesar das dificuldades econômicas e das resistências dos artistas, conseguiu-se ensaiar a peça e realizar sua estréia com o circo instalado em um boliche, localizado na Praça Onze de Junho ¹⁶. A primeira vez que vimos a propaganda daquela peça nas fontes foi em 12 de dezembro de 1906, e o circo não estava mais armado naquela praça e sim no *boulevard* de São Cristóvão, aparecendo, pela primeira vez, como teatro-circo ¹⁷. Essa peça, anunciada como mágica ou farsa fantástica, fez parte do repertório daquele circo até pelo menos a década de 1920 ¹⁸.

Com o sucesso obtido nessa montagem, Benjamim começou, imediatamente, a escrever e preparar cenários para outras peças, como a que veio logo a seguir, *O negro do frade*, uma das primeiras transcritas encontrada nos arquivos ¹⁹. Anunciada também como farsa, era composta de dois atos e dois quadros, com 14 números de música e o papel cômico confiado ao ator teatral Pacheco ²⁰, que trabalhou com o circo Spinelli por muitos anos. Apesar de o enredo envolver diabos, confusões, música, amores, traições, misturando todos os elementos melodramáticos, a trama tratava de temas presentes no cotidiano da população da cidade do Rio de Janeiro; o “herói” da peça era um negro pobre, Arlipe, interpretado por Benjamim, que se apaixonou por uma moça branca filha de um coronel fidalgo. A tensão da trama se dava porque o pai queria casá-la com outro fidalgo branco e rico, apesar dela também ter se apaixonado por Arlipe, seresteiro do bairro e filho de um padre e de uma lavadeira negra, que lhe garantia o sustento. O primeiro cenário descrito no texto é um botequim, freqüentado por “fidalgos e plebeus”, brancos e negros. No desenrolar da trama, o fidalgo branco empobreceu e o negro pobre

15. Maria Filomena Vilela Chiaradia, *op. cit.*, p. 43. Um dos exemplos de autor e ensaiador de teatro que iniciou sua carreira como ponto, foi Rego de Barros depois escritor, comediógrafo e diretor.

16. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

17. *Gazeta de Notícias*, 12.06.1906.

18. Ver jornais: *O Paiz* e *Gazeta de Notícias* em suas páginas de propagandas. Em 16 de maio de 1908 o Circo Spinelli anunciava, em *O Paiz*, um espetáculo em comemoração da 385ª apresentação do *O Diabo e o Chico*.

19. *O negro do frade* – “Farsa fantástica em dois atos e apoteose de Benjamim de Oliveira”. Cópia de Renato da Silva Peixoto, constando do acervo “Benjamim de Oliveira” da Biblioteca da FUNARTE do Rio de Janeiro.

20. *O Paiz*, 14.03 e 10.07.1907. “Título dos quadros: 1º - A segunda afronta. 2º - O orgulho abatido”.

enriqueceu, pois o padre, antes de morrer, havia reconhecido a sua paternidade e lhe deixado uma substancial herança. Com isso, o pai fidalgo lhes deu a bênção e os apaixonados casaram-se, afugentando os satanases, que, como o pai, também tinham sentimentos preconceituosos e queriam a separação do casal.

Mesmo que o “mocinho negro” tenha que ficar rico para se casar com a “mocinha branca”, não deixa de ser interessante que o primeiro texto encontrado de Benjamim de Oliveira trate da união de uma mulher branca e um homem negro e seresteiro. O texto e as músicas da peça incorporam vários aspectos referentes aos preconceitos raciais e sociais da época; aliás, o tema da união entre brancos e negros já era amplamente cantado nos versos dos lundus e modinhas ²¹. Essa peça será representada pelo menos até a década de 1920 no Circo Spinelli, mas aparecerá encenada em diversos outros circos, às vezes com nomes diversos, como por exemplo *O filho do padre*.

Logo após *O Negro do Frade*, Benjamim escreveu *A filha do campo*, cujo guarda-roupa tinha sido confiado à “experiente matriarca circense” Paulina Temperani ²². Com tal peça, retomavam-se as parcerias com outros profissionais ligados à produção teatral, às rodas de batuque, aos grupos de chorões, aos maestros das bandas e aos que estavam gravando discos. Anunciada como “farsa fantástico-dramática”, *A filha do campo* era composta de “três quadros e ornada com 17 lindos números de música”, que teriam sido escritos pelo “profecto professor Irineu de Almeida” ²³. Esse maestro, que iria fazer arranjos de músicas para diversas peças escritas, parodiadas ou adaptadas por Benjamim de Oliveira, e tocadas pela banda do circo Spinelli, participava da Banda do Corpo de Bombeiros e era parceiro de seu regente Anacleto de Medeiros. Segundo Ary Vasconcelos, Irineu de Almeida ²⁴, junto com Villa-Lobos, Quincas Laranjeiras, Catulo, entre outros, fazia parte do grupo de chorões do início do século XX que fazia ponto no *Cavaquinho de Ouro*, loja de música na Rua do Ouvidor.

21. Martha Abreu – Mulatas, Crioulos e Morenas na “canção popular”. Brasil, Sudeste, 1880-1910..., *op. cit.*

22. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

23. *Gazeta de Notícias*, 27.12.1906. *O Paiz*, 16.03, 16.05, 22.06, 09-10-24.08.1907. Descrição e denominação dos quadros: “1º (prólogo) A enjeitada; 2º - 20 anos depois; 3º - O reconhecimento”.

24. Irineu de Almeida era compositor, oficlidista, trombonista e executante de bombardino. Ary Vasconcelos diz que, provavelmente, participou da Banda do Corpo de Bombeiros entre 1896 a 1916. A partir de 1907 tornou-se amigo de Alfredo da Rocha Viana, pai de Pixinguinha, vindo a ser mestre deste. Em 1913, integrando o Choro Carioca, participou da gravação do primeiro disco de Pixinguinha. Ary Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 22 e 274-275.

Não há, nas biografias de Irineu de Almeida e de Catulo, nenhuma menção ao fato de ter composto e realizado arranjos musicais para as peças encenadas em circo, muito menos no Spinelli. Muitas das canções que Irineu compôs, entre elas xotes, tangos, choros, valsas e polcas, receberam letra de Catulo e foram gravadas em disco. É interessante observar como uma parte da bibliografia que analisa a história da música e do teatro musicado, sua produção, seus registros e circulação num mercado industrial fonográfico em expansão, não registra a responsabilidade dos circenses por parcelas importantes dessa produção, e muito menos seu papel na divulgação e consolidação desse mercado em crescimento. Muito provavelmente, a maioria das músicas compostas por Irineu fazia parte do repertório cantado pelos artistas do Spinelli; além disso, parte dos seus vários arranjos musicais foram realizados para peças desse circo, em parceria com Benjamim, que se manteve até, pelo menos, 1912²⁵. Quando Benjamim estreou *Os Guaranis* na cidade do Rio de Janeiro, constou na propaganda do jornal que os 23 trechos de música extraídos da partitura do *O Guarani* e arranjos para a banda do circo tinham sido realizados por Irineu de Almeida²⁶; já em São Paulo, foram produzidas pelo maestro João dos Santos.

No mesmo período da parceria em *A filha do campo*, Benjamim escreveria e realizaria a *mise-en-scène* de uma outra peça, *O colar perdido*, com 36 números de músicas escritas por Irineu de Almeida, anunciada como farsa fantástica, às vezes também chamada de burleta e mágica; era composta por um prólogo, três quadros e uma apoteose, “guarda-roupa riquíssimo e cenários completamente novos”²⁷. A produção da peça era acompanhada de um novo texto, bem como da necessidade de ampliação dos conhecimentos sobre vestuários, maquiagens e cenários. A trama passava-se num “reino distante”, com temas como amor, traição, morte, pobres e ricos, moral e ética, costurados com humor, sátira e música, acompanhando a maior parte das produções dos gêneros ligeiros dos teatros do período, nas quais misturavam-se diálogos e músicas.

As produções de Benjamim de Oliveira mostram o quanto os circenses estavam inseridos no processo da produção cultural dirigida para as grandes massas urbanas, formadas por diversos segmentos sociais e econômicos. Também não estavam alheios à discussão da questão da nacionalidade nas produções teatrais e nem ao debate sobre as

25. Ao longo deste trabalho serão mencionadas as peças nas quais esse músico fez os arranjos.

26 *O Paiz*, 05.03.1907.

27. *O Paiz*, 12.03.1907.

próprias origens das companhias artísticas. A questão da “brasilidade” dos artistas e dos empresários, que há tempos vinha sendo usada como material de propaganda de vários circos, se traduz também no Spinelli, que explorava o fato de a sua produção teatral ser de autoria (mesmo que fosse paródia ou adaptação) de um brasileiro, que escrevia e cantava ritmos considerados “brasileiros”. Talvez, por isso tenha passado a se denominar Companhia Equestre Nacional da Capital Federal Circo Spinelli.

Chama a atenção que a crônica ou crítica teatral do período tenha tratado essa teatralidade circense de um modo distinto do que vinha fazendo. A crítica construiu uma análise desse processo que marcou a própria produção de uma memória, que se tornou predominante, a partir de então, sobre as origens do circo-teatro no Brasil e o lugar ocupado nele por Benjamin de Oliveira. Tal alteração na postura da crítica parece se iniciar justamente com a crônica de Artur Azevedo, publicada em 23 de fevereiro de 1907, que tratava o circo produzido por Benjamin de uma maneira bem diferente do que havia escrito, alguns anos antes, sobre os espetáculos circenses. Parece reconhecer que havia um novo momento da produção do entretenimento na capital federal, e que o circo-teatro de Benjamin e Spinelli era um elemento singular neste processo. Além de “autorizar” por meio do seu texto (de um intelectual, membro da elite cultural, com lugar na Academia Brasileira de Letras, e dramaturgo revisteiro de sucesso), os outros letrados a “verem” uma nova teatralidade no circo:

"Quereis ver o povo na sua manifestação mais pitoresca, quereis apanhá-lo em flagrante? Não o procureis nas avenidas da moda, nem nos teatros, nem mesmo no Passeio Público. Ide ao Circo Spinelli.

Anteontem lá estive, convidado pelo empresário para assistir à comemoração do centésimo espetáculo dado no mesmo local, entre o Mangue e o matadouro. Tratava-se, infelizmente, de um espetáculo fora do comum e grande parte do tempo foi tomado pela distribuição de uma medalha comemorativa com que o Sr. Spinelli galardoou a quantos auxiliaram a sua empresa, e os artistas, o advogado, o médico, o farmacêutico, e até o veterinário; ninguém escapou, nem mesmo o ‘Jornal do Brasil’, representado pelo meu prezado colega Arinos Pimentel.

Mas que público bem humorado e alegre, e como se vê que ele quer bem a todo o pessoal do circo! Que boas, que sadias gargalhadas!

Conquanto os palhaços finjam sotaque estrangeiro, o pessoal do circo Spinelli é todo nacional, todo, à exceção de um japonês, que tem mais anos de Brasil que do Japão, e é pai de uma cambada de brasileirinhos, todos insignes acrobatas, como o pai.

A companhia é muito boa; o seu único defeito é ser nacional, que, se não o fosse, o Spinelli teria as suas funções da moda freqüentadas pela sociedade fina.

Entre os artistas figuram os que restam da dinastia Manoel Pery, e são todos muito dignos daquele pai, que foi um belo artista e um homem de bem às direitas.

Um dos Perys, o mais novo, creio, faz-me rir a perder no papel do velho Ayres, do 'Guarani'. Sim, que eles representam o 'Guarani'... em pantomima. Não digo que a peça arrancasse exclamações de entusiasmo a José de Alencar e Carlos Gomes; faz, porém, as delícias dos freqüentadores do Spinelli, que acompanham com um interesse febricitante as aventuras idílicas de Peri e Ceci.

Pery é o Benjamim. Este nome é do mais popular dos artistas do circo Spinelli.

É um negro, mas um negro apolíneo, plástico; um negro que, metido nas suas bombachas de 'clown', me pareceu Otelo, que saltasse das páginas de Shakespeare para um circo, na Cidade Nova.

Ele não é só um saltador admirável, um emérito tocador de violão, um artista que faz da cara o que quer, parecendo ora um europeu louro como as espigas do Egito, ora o índio vermelho apaixonado pela filha de D. Antonio de Mariz; ele é o nosso Tabarin; são dele as farsas que se representam no circo Spinelli, e ainda agora, 'O Colar Perdido', a última delas, que lhe valeu um formidável sucesso.

Prometi voltar, e voltarei atraído, principalmente, pelo Benjamim, que desejo conhecer melhor.

Limito-me por enquanto a agradecer a obsequiosidade com que me tratou o Sr. Nunes, gerente do Circo Spinelli, e a bela noite que aqueles operosos patricios nos fizeram passar, - a mim e ao meu povo, inclusive o caçula, que voltou radiante de contentamento" ²⁸.

O Circo Spinelli estava armado no *boulevard* de São Cristóvão, na rua Figueira de Melo esquina de Mariz e Barros ²⁹. Como já vimos, no início do século XX, São Cristóvão caracterizava-se por ser uma região de contrastes urbanos, que havia passado de uma área exclusivamente residencial nobre para industrial, com instalação de médias e pequenas fábricas e comércio. Núcleos habitacionais para operários iam ocupando e dividindo espaço com uma população formada por antigos aristocratas, uma classe média oriunda do setor de serviços, uma parte da intelectualidade carioca. Mas, havia também, e principalmente, uma ocupação dos morros por pessoas expulsas do centro da cidade pelas reformas urbanas impetradas por Pereira Passos, que tinham se

28. *O Paiz*, 23.02.1907, coluna "Palestra". A apresentação integral desta crônica se justifica pelo fato de que ela é sempre referida na bibliografia a partir da informação dada por Benjamin, em suas entrevistas, sobre ela. Porém, o texto somente foi encontrado quando pesquisei o jornal. Nela os artistas japoneses eram os da família Olimecha. Tabarin refere-se ao personagem do francês Antoine Girard, saltimbanco acrobata e bufão, no início do século XVII, apresentava-se particularmente na *Pont-Neuf* em Paris. Improvisava longos monólogos entrecortados de pantomimas e farsas que o ajudavam a vender remédios milagrosos, fazendo piruetas, contando anedotas, explorando o gênero pornográfico. Tornou-se famoso e chegou a se apresentar à rainha Maria de França, em 1619. Eliene Benício Amâncio Costa – Saltimbancos Urbanos. A influência do circo na renovação do Teatro Brasileiro nas décadas de 80 e 90. São Paulo: Universidade de São Paulo/Escola de Comunicações e Artes. Tese de Doutorado, 1999, p. 44.

29. *Revista Anuário da Casa dos Artistas* – ano 1949 – "O Teatro no Circo – Benjamim de Oliveira e o elenco do 'Spinelli em 1910'" – Rio de Janeiro, 1949, s/nº de página. No mesmo local onde Albano Pereira havia se instalado em 1893 e "mandado um recado" aos moradores do bairro e adjacências, através do jornal, que não precisavam ir ver Sarah Bernhardt para que pudessem se divertir.

intensificado entre 1903 e 1906³⁰. É possível que este seja uma parte do “povo” a que se referia Artur Azevedo, que até se incluiu nele ao se referir a sua família, também moradora de São Cristóvão, como “meu povo”³¹. Assim como podia estar mais próximo de um conceito genérico que procurava expressar o avesso da elite; fato não estranho na própria crônica quando lembrava que a “sociedade fina”, provavelmente a que ia ao Teatro Lírico, freqüentaria o Spinelli se fosse uma companhia tipicamente estrangeira. E, aqui, com certeza, estavam implícitos todos os problemas que esse autor (e os seus pares) levantavam, como já foi visto, em relação à decadência e ao vazio da produção teatral nacional no período.

Havia, também, uma intenção por parte de Arthur Azevedo de destacar o fato de que a companhia Spinelli era formada “inteiramente” por nacionais, conquanto alguns palhaços insistissem no sotaque estrangeiro. Acontece que a maior parte dos artistas era de fato de outras nacionalidades, entre eles Ozon (francês) e Cruzet (argentino), assim como os Temperani (italianos) e os Cardona (espanhóis), que começavam a trabalhar com Benjamim. Apenas os Pery, devido à descendência portuguesa do pai e aos filhos nascidos no Brasil, podiam ser considerados como artistas “sem sotaque”. É interessante a necessidade de destacar nos elogios a uma companhia eqüestre o fato de ela ser nacional, à semelhança do que ocorreu em dezembro de 1899, quando os Pery, proprietários do Circo Sul-Americano, ocuparam o Teatro São Pedro, que, diferente dos “graves” problemas levantados pela “invasão” de uma companhia como a de Frank Brown, no mesmo teatro, já relatados em capítulo anterior, receberam tratamento diferenciado por parte dos cronistas teatrais dos jornais do Rio de Janeiro, pois se tratava de uma companhia “organizada quase exclusivamente com elementos nacionais”³². No caso de Arthur Azevedo, estão sempre explícitos os problemas da contínua “agonia em que há tantos anos se estorce a arte nacional” e da ocupação permanente dos palcos teatrais, no Brasil, pelas companhias estrangeiras³³. Não deixa de ser interessante o fato

30. São Cristóvão: um bairro de contrastes. Apresentação Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes / Departamento Geral de Patrimônio Cultural/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991. (Bairros Cariocas; v. 4), pp. 79-85.

31. Vale lembrar que Catulo da Paixão Cearense e Eduardo das Neves também moravam em São Cristóvão.

32. *O Paiz*, 04.12.1899.

33. Arthur Azevedo – “O teatro no Rio de Janeiro em 1905” escrita em janeiro de 1906 in Almanaque d’O Theatro – 1906/1907. Rio de Janeiro: Pap. Portella, ano I, organizado por Adhemar Barbosa Romeo.

de afirmar que o único defeito daquela companhia era ser nacional, e por isso a “elite” não a freqüentaria; e, no entanto, dava ao mesmo tempo um tom positivo a este traço do circo Spinelli, porém sem chegar a ponto de sugerir que isso o colocasse no patamar, que sempre defendeu, de uma produção nacional do teatro “sério”.

Como analisou Fernando Antonio Mencarelli, uma das características peculiares de Arthur Azevedo era a ambigüidade decorrente dos diferentes papéis que desempenhava, já que era tanto um membro da elite cultural (ABL), quanto um dramaturgo revisteiro de sucesso. Além disso, uma outra apreciação é pertinente, não só sobre Arthur Azevedo, mas também sobre seus pares, quanto às análises que realizavam dos novos produtos culturais e as suas formas de consumo por parte da população. Baseados em modelos analíticos duais, para compreenderem os novos gêneros artísticos, revelavam um conflito entre o que entendiam como “alta e baixa cultura, boa ou má literatura”, e com isso acentuavam o caráter ambíguo das opiniões “à medida que seu envolvimento com os novos produtos e sua circulação ampliava-se”³⁴. Entre os novos produtos culturais, certamente estavam os espetáculos circenses, que naquele momento entravam de modo diferenciado no “campo visual” daquele autor e seus pares.

Arthur Azevedo sabia que a crônica que estava escrevendo não seria lida apenas pela população de São Cristóvão e os arredores; seus textos, naquele momento, tinham força para demarcar opiniões nos meios letrados da capital federal, e mesmo criar uma imagem positiva ou negativa sobre certas produções artísticas, junto a determinados agrupamentos sociais. Não lhe era estranho que uma parte de seus leitores fossem os mesmos que, há tempos, compartilhavam com ele uma visão pouco simpática ao trabalho circense; sabia que esse seu “novo olhar” para o trabalho do Spinelli e Benjamin criaria uma outra imagem sobre a produção desse circo, possibilitando um reconhecimento diferenciado em relação às suas posições anteriores.

Tal apreciação da qualidade da produção circense do Spinelli também podia se dar devido à percepção de que o circo estava entrando, com êxito, e se consolidando no circuito de produção e consumo de massa dos bens culturais da capital federal. Isso poderia estar levando o autor a um novo posicionamento em relação àquela produção de Benjamin – acrobata, cantor, músico, ator e autor; tão competente que era merecedor de mais contato, de melhor conhecimento.

34. Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, p. 58.

Entretanto, mesmo durante o período em que escreveu sobre Benjamin de Oliveira, Arthur Azevedo teve oportunidade de retomar as tensões que mantinha em relação às companhias circenses que “invadiam” os “templos do teatro nacional”.

"(...) 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.

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"³⁵.

Essa crônica revelava, por si só, um Arthur Azevedo para quem, mesmo mostrando apreço pelo espetáculo circense que se apresentava no Spinelli, teatro e circo eram atividades artísticas que não deveriam se misturar, ou melhor, cada um deveria ocupar o seu espaço. Era somente o teatro que estava ligado à formação da “nossa nacionalidade”.

A teatralidade circense, em especial sua manifestação como circo-teatro, representada em particular pela ação de Benjamin de Oliveira, após a crônica de Arthur, por uma razão ou outra, começou a fazer parte do circuito dos críticos teatrais, aparecendo mais análises sobre o espetáculo do Circo Spinelli, com destaques para as encenações, semelhante às crônicas escritas para as companhias de teatros. Através de uma delas em particular, escrita logo em seguida à de Arthur, um cronista que não se identificou, mas que foi assistir ao espetáculo no qual seria apresentado *O colar perdido*, citado por Arthur Azevedo, indicava-o ao público. Através dessa crítica, diferente da de Arthur, é possível entrar em contato com o formato do espetáculo, a arquitetura interna do circo – palco/picadeiro, o enredo, a estrutura e o gênero da peça:

35. *O Paiz*, 12.08.1907, coluna “Palestra”.

"Tendo Arthur Azevedo consagrado uma de suas últimas 'Palestras' ao circo Spinelli, a empresa resolveu anunciar para anteontem um espetáculo em homenagem ao nosso colega.

O público afluiu em massa. A enchente era real, notando-se entre os espectadores senhoras e cavalheiros da melhor sociedade.

O espetáculo constou de 2 partes; na 1ª, exclusivamente ginástica e acrobática, figuraram todos os excelentes artistas da companhia Spinelli, cujo pessoal, digamolo de passagem, é todo brasileiro. Para só citar um artista, mencionaremos Anchyses Pery, que não tem competidor nos seus arrojados trabalhos equestres, e recebeu uma ovação.

A 2ª parte constou da peça 'O Colar Perdido', que participa da mágica, da farsa, da opereta e da pantomima. É um gênero, pode-se dizer, criado pelo popular Benjamim, o Tabarin do Circo Spinelli.

A peça é representada ora num pequeno palco, erguido no fundo do circo, ora no próprio picadeiro. É uma história muito complicada, em que entram incêndios, assassinatos, naufrágios, crianças perdidas, feitiçarias, o diabo! O colar perdido pela princesa Esmeralda, filha do rei 69, dá lugar a tais extraordinárias aventuras, e o maestro Irineu de Almeida pôs em música uns versos tão fantásticos como a peça.

No papel de Leandro, camponês, o Benjamim foi a alegria da noite. Não abria a boca, não fazia um gesto sem provocar uma gargalhada!

O outro que fez rir a bandeiras despregadas, e tem realmente muita verve cômica, é o artista Kaumer, que se encarregou do papel de Forte-Lida, escudeiro do rei 69.

O público – que belo público! – aplaudia entusiasticamente todas as vezes que a virtude era recompensada. Já não se ouvem desses aplausos nos nossos teatros, onde a virtude passou há muito tempo para o último plano.

Enfim, um delicioso espetáculo, que lisonjeou bastante o nosso Arthur Azevedo"

36

A construção da memória do papel que Benjamim de Oliveira teria na consolidação de um novo modo de organizar o espetáculo e, principalmente, na construção do circo-teatro, entrava num outro patamar de visibilidade. Os jornalistas e letrados da capital federal haviam “descoberto” a teatralidade circense através da figura de Benjamim em especial. Foi com ele que puderam entrar em contato com uma dada representação teatral, no palco/picadeiro circense, que passaram a identificar como uma produção cultural de importância por seu apelo ao público, pelos tipos de peças constituídas e, mesmo, pela boa qualidade em relação ao desempenho artístico. Reconheciam o desempenho de parte dos circenses como autores de peças faladas e cantadas, que atraíam muito público. Viam que esse público podia desfrutar, também, da maior parte das músicas que estavam sendo cantadas nas ruas, nas peças do teatro musicado, em particular das revistas, que se constituíam em sucessos vinculados a um

mercado de bens culturais em franca expansão, com os discos, e gravadas por uma grande parte dos artistas que trabalhavam nos circos do momento, como os trabalhos de compositores e autores teatrais em suas parcerias com circenses como Benjamim. Assim, no interior dessa “descoberta” dos críticos, estava presente uma percepção dos circenses como produtores de múltiplas linguagens realizadoras de produtos culturais “novos”, voltados para o gosto do público, que eram a demonstração de uma nova fase dos processos culturais vividos na capital federal.

O circo “virava moda”, era o que dizia o cronista do jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), na coluna “Teatro E...”. Com o nome de Benjamim em negrito escrevia: “Tudo é moda. Os artistas de circo têm também a sua hora de moda e de aplausos esplêndidos”. O principal responsável por tudo isso, continuava, era um artista que agregava “o palhaço, o músico, o libretista de uma série de pantomimas, um homem que tem todas as simpatias do público de circos”³⁷. Benjamin de Oliveira agregava em torno de si, na visão desses críticos, as diferentes formas de expressão cultural do período, e a história do circo-teatro começou a ser contada como antes e depois dele:

“Benjamim de Oliveira revolucionou o Circo com as suas criações fantásticas de mágicas, e de operetas com diálogos, músicas e apoteoses. A pantomima para ele está riscada, desapareceu e é curioso ver como ele trabalha como são representadas as suas peças”³⁸.

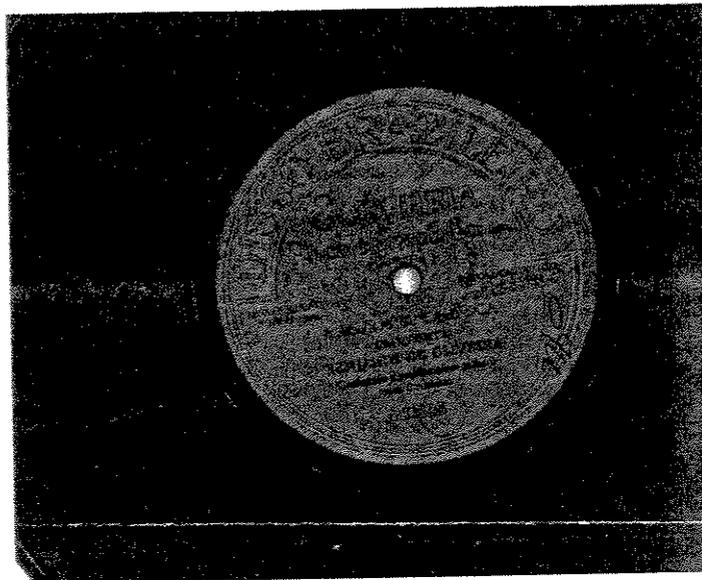
Se há algo impossível de ser demarcado na recuperação de processos históricos é a noção de origem, que acaba por se constituir em uma certa mitificação formada por certas memórias e não outras; entretanto, há que se reconhecer que o conjunto das produções de Benjamin foi significativo para a consolidação daquela teatralidade no circo-teatro.

Além de ter se tornado autor de peças teatrais no circo, Benjamin procurou ampliar sua atuação no circuito de produção e consumo de massa, como o disco e o cinema, e, de modo diferente do que indica a fala de Arthur Azevedo, o palhaço cantor, ator e autor ultrapassava os limites do bairro de São Cristóvão. Entre 1907 e 1912, gravou seis discos como intérprete, sendo que cinco deles constam no livro *Discografia Brasileira* pela Gravadora Columbia Record: *Baiano na Rocha*, em parceria com Mário Pinheiro (lundu – nº 11.688), *Caipira Mineiro* (nº 11.545), *As Comparações* (lundu – nº

37. *Gazeta de Notícias*, 12.06.1907.

38. *Gazeta de Notícias*, 22.06.1907.

11.690), *Tutu* (lundu – nº 11.685) e *Se fores ao Porto* (modinha – nº 11.691)³⁹; e um que não foi registrado naquele livro, também realizado pela Columbia Phonograph Co., com o título *A Mulata Carioca*, cançoneta sob o número 11.595, que constava no selo do disco “Benjamim de Oliveira – conhecido e popularíssimo palhaço com orquestra”⁴⁰.



20. Selo do disco *A mulata carioca*

Junto com a indústria do disco, vários temas e montagens representadas como pantomimas nos circos, desde o final do século XIX, foram transportadas para o cinema, e vice-versa. As que tratavam de temas épicos e de batalhas nos circos formaram um rico material para as primeiras filmagens. Exibindo programas diversificados, desde cenas "naturais", cômicas, solenidades, festas nacionais e populares, cirurgias (como das irmãs xifópagas), crimes, além de gêneros vindos do teatro e do circo, o cinema era uma "atração, em meio a *shows* de variedades, como espetáculo 'gratuito' em bares e cabarés ou sob patrocínio em praças públicas, ou ainda nas novas salas, acompanhado por piano ou por um pequeno conjunto camerístico"⁴¹.

39 . Alcino Santos e outros – Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964. Por Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e M.A. de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982 - 5 volumes.

40. A gravação dessa música, cantada pelo próprio Benjamim de Oliveira, bem como a cópia do selo do disco foram gentilmente fornecidos por Mauro Araújo Silveira, pesquisador sobre a música brasileira do início do século XX no Rio de Janeiro.

41. Roberto Moura – "A Bela Época (Primórdios-1912) – Cinema Carioca (1912-1930) – Módulo 1" *in* Fernão Ramos (org.) – História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Círculo do Livro S.A. – 1987, p. 31.

Com a maior regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro, em 1907, o cinema carioca adquiriu novos contornos. Muitos donos das salas passaram a produzir filmes “provocando a aparição de uma geração de técnicos estrangeiros de formação ou improvisados e também nacionais, vindos da fotografia de estúdio ou do jornal”⁴². Destacam-se entre os produtores, Paschoal Segreto, Júlio Ferrez, Guilherme Auler e o fotógrafo português Antônio Leal, que, junto com José Labanca, montou a produtora Photo-Cinematographica Brasileira, além de serem proprietários do Cinema Palace, à rua do Ouvidor.

Dentre as primeiras produções de Labanca, Leal & Cia. estava a “cinegrafagem”, no palco do Circo Spinelli, da pantomima intitulada *Os Guaranis*, em 1908, filmada ainda sem decupagem, com a câmara fixa e realizada no próprio circo Spinelli⁴³. Segundo Roberto Moura, a “façanha de Leal”, como era considerada, exprimiu as intenções e impasses do cinema carioca, para o qual a abertura de amplas possibilidades comerciais exigiria que técnicos e artistas se superassem.⁴⁴ Essa paródia foi a “primeira adaptação de um romance”⁴⁵ e de uma ópera transformada em filme no Brasil. Roberto Moura afirma que a filmagem dessa adaptação foi uma referência fundamental para a construção da linguagem do cinema industrial. Benjamim de Oliveira, ao realizar a também “façanha” de adaptar um romance para ser representado através da mímica no picadeiro, em 1902, possibilitou que esse experimento fizesse parte da nascente indústria do cinema. Duas linguagens que se cruzavam, mantendo suas especificidades. Assim, a paródia ou adaptação de um romance foi transportada para uma outra forma de espetáculo, e o filme foi exibido no Cinema Palace em 14 de setembro de 1908⁴⁶.

As produções de autoria de Benjamim de Oliveira iam se diversificando, com adaptações dos mais variados gêneros do teatro musicado da época para o espaço circense e para a banda, e continuava a ensaiar os artistas do circo para as peças sem o auxílio do ponto. Toda essa mistura provocava, às vezes, uma certa confusão por parte

42. Roberto Moura, *op. cit.*, p. 29.

43. Foi localizada no *Suplemento Literário de Minas Gerais* de 07 de maio de 1908, uma reportagem de Márcio da Rocha Galdino, que repassava uma informação do *Jornal do Brasil* de 07 de janeiro de 1908 dizendo que: “Antônio Leal da Photo Cinematographia Brasileira fez um filme do Circo Spinelli com o Benjamim representando a peça ‘Os Guaranis’, inspirada em O Guarani de José de Alencar”.

44. Roberto Moura, *op. cit.*, p. 33.

45. *Ibidem*

46. Vicente de Paula Araújo – *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. - São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, DEBATES, p. 264.

dos cronistas e críticos teatrais na hora de classificar o que estavam vendo. Um dos jornalistas referido acima definiu *O colar perdido* como uma espécie de “mágica, farsa, opereta, pantomima”, um gênero, afirmou ele, “pode-se dizer, criado” por Benjamim. Independente da forma como eram nomeadas, estavam se tornando cada vez mais abrangentes os tipos de peças que eram incorporadas, no sentido da trama, dos diálogos, do leque de parcerias. Foi, por exemplo, o caso da “farsa dramática-fantástica”, *A princesa de Cristal*, texto de um conto francês, traduzido por Chrispim do Amaral para Benjamim de Oliveira, composto por um prólogo, quatro quadros e uma apoteose, e 33 números de músicas escritos por Irineu de Almeida.

“Denominação dos quadros – 1º quadro: A caça dos condenados. 2º quadro: A nódoa de sangue. 3º quadro: A sentença de Terror. 4º quadro: A conciliação das fadas.

Descrição dos cenários - 1º quadro: No picadeiro, floresta. No palco, gruta de aspecto lúgubre, habitada pelas fadas e espíritos. 2º quadro: No picadeiro, praça. No palco, o 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.

Números de música – 1º Ouverture. 2º Coplas de Terror e coro. 3º, Surdina. 4º Andante misterioso. 5º, Idem. 6º, Ochottisch. 7º, Valsa do tio Mathias e coro. 8º, Corneta e tambor. 9º, Pequena marcha. 10º Canção de Beatriz. 11º Forte. 12º Coro de Vestais. 13º, *Couplets* de Ernani e coro. 14º, Tremulo. 15º, Surdina. 16º, Coro de camponeses. 17º, Polca. 18º, Coro de camponeses. 19º, Bolero. 20º, Canção de cega. 21º, Coro de camponeses. 22º, Surdina. 23º, Idem. 24º, Ma [ilegível]. 25º, Entrada em coro de príncipes. 26º, Grandioso. 27º, Coplas dos príncipes. 28º, Duetto de Ernani, Princesa e coro. 29º, Saída. 30º, Saída dos príncipes. 31º, Surdina. 32º, Idem. 33º, Majestoso final (Apoteose). Terminará esta grandiosa farsa com uma deslumbrante Apoteose”⁴⁷.

O que se pode observar, através dessa descrição da peça que constou na propaganda no jornal, era como ocorria a sua encenação dentro da arquitetura circense, dividindo a representação entre palco e picadeiro, e com toda uma estrutura de cenário montada especialmente para ela. Apesar de o nome de Chrispim do Amaral ter aparecido apenas como tradutor do texto, na realidade, era conhecido como pintor, caricaturista e cenógrafo⁴⁸, junto com Benjamim de Oliveira, foi o responsável por toda a *mise-en-scène*. Quanto à parte musical, eram valsas e polcas arranjadas para serem tocadas pela

47. *O Paiz*, 23.06.1908.

48. Angelo Lazary – “A cenografia antiga e a atual no teatro brasileiro” in *Revista da Casa dos Artistas*, publicação em comemoração ao Vigésimo aniversário, s/nº de página. Quando da inauguração do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, Chrispim do Amaral fez o cenário de uma das representações encenadas naquela noite, que foi uma ópera escrita pelo musicista Delgado de Carvalho chamada *Moema*, interpretada, entre outros, por Mário Pinheiro. Cf. *A Notícia*, 14.07.1909.

banda do circo. Segundo Ary Vasconcelos, aqueles ritmos compunham uma boa parte das músicas de autoria de Irineu de Almeida, e várias receberam letras e versos de Catulo da Paixão Cearense; entre elas, havia uma que, possivelmente, foi a responsável pelo título-tema da peça, o xote de nome *A Princesa de Cristal*, que, após ter recebido os versos de Catulo, passou a ser chamada *Salve!*. Irineu chegou a gravá-la quando de sua participação no primeiro disco de Pixinguinha, em 1913⁴⁹. Essa não seria a última vez que Catulo daria letra às músicas escritas por Benjamim de Oliveira; além de sua parceria com Irineu de Almeida, houve outras, com maestros como Henrique Escudeiro e Paulino Sacramento⁵⁰.

Com o aumento significativo da produção e montagem das peças dialogadas e cantadas, com uma maior rotatividade do repertório de representações, e destas em variedade de gêneros, os circenses exploravam ainda mais uma estrutura que já estava presente nas encenações das pantomimas, marcada pelos papéis fixos ou personagens-tipos, à semelhança do que também acontecia nos teatros. A tipificação dos papéis das pantomimas iria permanecer, mas com algumas diferenças, aumentando o número de gêneros e temas que os circenses, em particular nas produções de Benjamim, encenavam. Alguns artistas eram destinados a serem galãs, vilãos, cômicos (que normalmente eram os palhaços da companhia); entre as mulheres, havia a mocinha ou ingênua, a cínica e a caricata, mas também a representação de diversos outros papéis quando o encenado era uma revista.

Nesse período, já trabalhava no Circo Spinelli a família Cardona. Lili Cardona⁵¹ será, a partir de *A Princesa de Cristal*, a principal atriz de Benjamim de Oliveira,

49. Ary Vasconcelos, *op. cit.*, p. 274. Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, *op. cit.*

50. Entre outras: a farsa *O diabo entre as freiras*, com Henrique Escudeiro, e a ópera-cômica *À procura de uma noiva* com Paulino Sacramento, cf. *O Paiz* de 11.09.1910 e 23.11.1911, respectivamente, ambas escritas por Benjamim de Oliveira.

51. Januário Miranda – Lili Cardona – laureada artista da companhia Affonso Spinelli – Traços Biográficos. Rio de Janeiro: Typ. C. Industrial Americana, 1910. Família Cardona artistas que se apresentavam na primeira parte, principalmente na figura de Lili Cardona. Filha de Marcelino Tereza ginasta espanhol natural de Madri e de Lizzie Stuart, artista eqüestre inglesa, nasceu em Londres, mas viveu na Espanha. Estreou como acrobata, aos cinco anos, no Real Coliseo de Lisboa. Sua formação profissional circense permitia que ela fosse: acrobata, equilibrista, ginasta excêntrica e aramista. Aos 15 anos casou-se com Juan Cardona, excêntrico. Trabalhavam em Madri quando foram contratados para uma excursão ao Brasil, indo diretamente para os estados do norte e nordeste: Pará, Maranhão, Pernambuco e Bahia. Estreou como excêntrica e equilibrista em São Paulo, no teatro São José em outubro de 1907 e depois no Rio no *Moulin Rouge* e, em 01 de fevereiro de 1908 estréia no Circo Spinelli. Da união das famílias Tereza e Stuart nascem os artistas Oscarito, Anquito e Walter Stuart. Oscar Lourenço Jacinto da Imaculada Conceição Tereza Dias – o Oscarito – sobrinho de Lili, iniciou sua aprendizagem circense no

substituindo Ignez Cruzet, e percorrendo todos aqueles tipos femininos nas distintas peças.

É interessante que, com textos melodramáticos ou gêneros alegres, ambos amaldiçoados pelos críticos e defensores do teatro “sério”, Benjamim de Oliveira e o espetáculo do Spinelli não estavam, naquele momento, recebendo ataques por encenar espetáculos típicos do “Zé povinho”. A farsa *A Princesa de Cristal* chegou, inclusive, a merecer uma crônica por parte de Arthur Azevedo em sua coluna Palestra:

“Anteontem minha família e eu passamos uma noite divertidíssima no circo Spinelli, que estava cheio, como sempre. Aquele - benza o Deus! - não tem que se queixar das companhias estrangeiras nem dos cinematográficos: não há mal que lhe entre!

E como é pitoresco e bonachão aquele público de todas as cores e de todas as condições! Que bom humor!... que alegria!... Como se vê que cada espectador está satisfeito por ter empregado bem os seus cobres, e não foi roubado como um sapateiro, meu conhecido, que uma noite destas, no S. Pedro, assistiu, com sua mulher, à representação de uma obra-prima de Goldoni, e adormeceram ambos no terceiro ato. No circo Spinelli não lhes aconteceria tal.

O espetáculo de anteontem foi dividido em duas partes. Na primeira, os Cardonas, trataram de provocar sadias gargalhadas, e um menino, que passa por japonês, mas é filho do Rio Grande do Sul, deu uns saltos mortais tão airosos, tão finos, tão leves e tão perigosos, que seria entusiasticamente aplaudido em qualquer circo europeu.

A segunda parte constou de uma nova farsa do popular Benjamim de Oliveira, que desta vez teve como colaborador o apreciado caricaturista e cenógrafo Chrispim do Amaral. É um conto de fadas, dialogado, em um prólogo, três quadros e uma apoteose, a valer, uma apoteose a que só falta luz elétrica da Light, que não lhe quis fornecer, não sei porquê.

O enredo é complicado, comovente e divertido, e na peça há de tudo, até mesmo um ameaço de fantasia e de poesia, não lhe faltando também o encanto de alguns números de música ligeira, escrita pelo modesto compositor nacional Irineu de Almeida.

A Princesa De Cristal é representada, cantada e dançada por trinta e quatro figuras, e a empresa despendeu com ela nada menos de doze contos de réis.

Não creio que as damas e cavalheiros do *corso* de Botafogo se deliciassem com aquela prosa ingênua {ilegível} de vestimentas de todas as épocas, mas a população pobre de São Cristóvão, Engenho Velho, Mangue, Mattoso, Estácio, etc, tem ali seu divertimento ideal; o circo Spinelli é um estabelecimento do povo, e este é o segredo de sua fortuna excepcional.”⁵²

Circo Spinelli e com 5 anos de idade apareceu vestido de índio na pantomima *Os Guaranis*, cf. Bricio de Abreu, *op. cit.*, pp. 285-289.

52. *O Paiz*, 02.07.1908 – coluna “Palestra”. Para se ter uma idéia do que significa 12:000\$000 réis, apesar de termos dados de 1910, é possível usá-los como comparação: uma casa no Estácio de Sá, portanto nos arredores do circo, era anunciada para venda por 8:500\$000 réis (oito contos e quinhentos mil réis) – cf. *O Paiz*, 03.03.1910.

Aproveitando a crônica para elogiar o espetáculo, não deixou de falar do cinematógrafo que naquele momento representava, no Rio de Janeiro, uma disputa pelo público dos teatros ⁵³, assim como não deixou de assinalar suas críticas às companhias estrangeiras, afirmando que a fortuna de Spinelli estava no fato de ser um estabelecimento do “povo”, da população pobre daqueles bairros, que enchia suas platéias. Um colunista do mesmo jornal de Arthur, fazendo um panorama do que era oferecido pelos teatros do centro da cidade, fez uma afirmação que confirma que quem consumia as várias ofertas culturais do período, diferentemente da visão passada por Arthur, era um público diverso do ponto de vista social e econômico:

“Em S. Cristóvão, no Boulevard, continua o *enfant gaté* do arrabalde e dos subúrbios, o circo Spinelli. D’aqui mesmo, do centro, centenas de pessoas movem-se muitas noites para aplaudir os artistas, que o merecem e muito, bons que são a valer, comandados pelo magnífico Benjamim de Oliveira” ⁵⁴.

A Princesa de Cristal foi apresentada em diversos outros circos brasileiros até pelo menos a década de 1920. Com suas inúmeras leituras, diferentes montagens e adaptações musicais, de acordo com a capacidade de cada companhia, sua história e sua música foram amplamente consumidas e conhecidas por um público muito diversificado nas várias cidades brasileiras. O repertório produzido por Benjamim de Oliveira era vasto ⁵⁵ e foi rapidamente incorporado pelos vários circenses. Gêneros, ritmos, monólogos e cenas cômicas eram facilmente adotados; alguns, que já faziam parte do repertório enquanto pantomimas, foram transformados em textos falados.

De maneira eclética e em sintonia com as produções voltadas para aquele público, Benjamim, que já havia atuado em pantomimas denominadas de revistas, em 1909, produziria uma peça, com o título *Tudo Pega...*, anunciada como: “Revista de Costumes Nacionais” ⁵⁶, com música de Paulino do Sacramento e versos de Henrique de

53. Com relação ao cinematógrafo, Arthur Azevedo reconhecia a sua potencialidade; em uma crônica que falava sobre a inauguração do “teatrinho cinematógrafo dos Srs. Staffa & C”, além de elogiar o luxo e conforto das poltronas, coisas que os teatros não tinham, afirmava que era um “divertimento barato apropriado à família e às crianças”, mas só “enquanto o gênero livre não atacar o cinematógrafo” – *O Paiz* 12.08.1907. Ver também: Fernando Antonio Mencarelli, *op. cit.*, pp. 206-207.

54. *O Paiz*, 10.12.1908.

55. No final deste trabalho há um catálogo das pantomimas e peças dialogadas e cantadas que foram encenadas nos circos, encontradas nas fontes. Foi possível, também, localizar os textos de algumas delas escritas por Benjamin de Oliveira.

56. Esta revista também foi anunciada como *Todos Pegam...*

Carvalho⁵⁷. Essa revista estreou em setembro de 1909, composta por “um prólogo, dois atos, quatro quadros e uma apoteose”, com 33 números de música do maestro Paulino Sacramento, considerado um dos mais ativos maestros revisteiros do período. Teve sua formação como músico e regente de banda com o maestro Francisco Braga, foi candidato ao cargo de primeiro Mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, perdendo para Anacleto de Medeiros⁵⁸. Tendo tal formação de regente de banda, foi o responsável pela parte musical e pelas composições, adaptações e arranjos de diversas peças para a banda do circo Spinelli.



OS AUTORES DA REVISTA — «TODOS PEGAM...» QUE TEM FEITO GRANDE SUCESSO NO CIRCO SPINELLI—RIO DE JANEIRO. I) Actor Henrique de Carvalho, autor dos versos. II) Benjamim de Oliveira, autor da revista. III) Maestro Paulino Sacramento, autor da música.

21. *O Malho*, 1909

Benjamim teria sido o *compère* da revista no papel de Seresta; o ator Correa teria representado Dr. Art Nouveau, um policial; Humberto Temperani foi o Rei Chaleirão e o

57. É possível que o enredo dessa revista se referisse à expressão usada no período – Pega na Chaleira ou No Bico da Chaleira – que zombava da figura do então senador gaúcho José Gomes Pinheiro Machado, líder do Partido Republicano Conservador, baseada no boato de que sempre tinha uma “chaleira fervendo para o chimarrão e, quando pretendia colocar água na cuia, os presentes corriam pressurosos para pegar e servir”. A expressão “chaleirar” ficou sendo sinônimo de “puxa-saco”, “bajulador” e “bajular”, e, naquele ano de 1909, para satirizar o comportamento dos bajuladores do senador, o maestro Costa Junior fez a polca *No Bico da Chaleira*. Darcy Ribeiro -- *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985, p. 191. No mesmo ano de 1909, Gastão Togeiro escreveu o argumento para o filme *Pega na chaleira* da companhia Photo-Cinematographia, produzido por Labanca, Leal & Cia.

58. Ary Vasconcelos, *op. cit.* *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2a. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. Roberto Ruiz – *Teatro de Revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, p. 69.

Mangue; Pery Filho teria feito “diabruras no papel de Maxixe”. Quanto ao elenco feminino, as principais foram Ywonna, que fez sucesso em diversos papéis, mas principalmente no de Samba; e Lili Cardona, que, segundo o cronista de um jornal publicado no período, *O Pega na Chaleira – Jornal da troça e que não engrossa*⁵⁹, via-se que estava “em seu elemento, não desconhecendo o *metier* das peças do gênero da revista *Tudo Pega*”, sabendo dar “expressão aos seus olhos indiscretos e ao seu sorriso brejeiro” no papel de Café Cantante, entre outros. Alguns meses depois, na propaganda do circo em outro jornal, constava que, além do “entrecho cômico”, essa revista continha grandes novidades de sucesso como *O açougueiro e a cozinheira*, que era um dueto feito por Victoria de Oliveira, esposa de Benjamim, e o ator Pinto Filho; *O guarda e Mme. Do cachorro*, uma cena cômica por aquele ator e Clotilde Filho; *Vinho de abacaxi*, uma valsa cantada por Lili Cardona; e *Os conspiradores*, “um terceto cômico-trágico” pelos atores Pacheco, Corria e Firmino⁶⁰.

Naquele número do jornal *O Pega na Chaleira – Jornal da troça e que não engrossa*⁶¹, essa revista e sua apresentação no circo foi amplamente descrita e propagandeada. O papel do maestro na adaptação para a banda de circo mereceu destaque, mas boa parte da matéria era dedicada a Benjamim de Oliveira e ao seu lugar central na construção da história do circo, demarcando-a como antes e depois dele.

“Talentoso e observador o Benjamin de Oliveira afastou-se insensivelmente, por completo das antigas formas do *palhaço* apegado ao chicote e ao *seu mestre*, uns truques sensaborões que faziam rir as crianças e bocejar as pessoas de bom gosto que procuravam aquelas diversões.

O X do problema era agradar a *gregos e troianos*, e a simpatia natural que ele desperta no público, era meio caminho andado; daí surgiu o violão [ilegível] brasileiras; vieram depois os monólogos e as canções da atualidade, outro sucesso, já então a *chula* para ele estava banida para sempre.

As pantomimas do gênero *Estátua Branca* e *O Porteiro do Baile* e outras não se compadecia mais com o ‘meio’ que se formara com a transformação da companhia Spinelli, e *Os Guaranyes* e o *Negro do Frade*, foram os marcos miliares que assinalaram uma nova época no progredir latente dos grandes centros artísticos onde existe braço forte como o Benjamin e o ator Pacheco, o seu grande auxiliar e amigo.

Imenso é o repertório de farsas, comédias, operetas e dramas, todos de lavra de Benjamin ou de outros de colaboração com ele.

Irmãos Jogadores, Filhos de Leandra, O Diabo e o Chico, A filha do Campo, Princesa Cristal, Colar Perdido, Jupyra, Punhal de Ouro, etc., etc., são outros

59. *O Pega na chaleira – Jornal da troça e que não engrossa*. Rio de Janeiro, 23.10.1909, Ano I-número 45.

60. *O Paiz*, 03.03.1910.

61. *O Pega na chaleira...*, *op.cit.*

tantos triunfos do seu laureado ator, aos quais veio juntar-se o retumbante e extraordinário sucesso da revista *Tudo Pega*, que agradou geralmente”⁶².

Nada do que o autor desta matéria, um tal de Tony Bolina, considera como passado ou que tinha sido banido para sempre deixou de existir nos espetáculos circenses, sobretudo pelo próprio Benjamim, que continuava a representar pantomimas e a ser “apenas” palhaço. Os críticos iam construindo um consenso, fazia-se necessário diferenciá-lo de um passado circense que não era tão admirado por eles. Além de fazer um certo resumo da trajetória artística de Benjamim e de sua produção, colocando-o no centro da “moda circense”, a crítica reforça que ele havia se afastado “insensivelmente” das antigas formas de palhaço, procurando negar a sua continuidade artística, bem como os dos vários artistas palhaços que trabalhavam com ele.

Independente da maneira como procurou construir o que era o circo antes e na sua época, tal jornal fez importantes observações sobre aquela revista:

“Múltiplas e quase insuperáveis são as dificuldades a vencer pelos artistas de uma companhia acrobática, muitos dos quais estranhos à formosa arte de Thalma, cuja especialidade é muito outra.

A falta do *ponto*, o característico, a *marcação de cena*, o efeito da luz etc., são outros tantos obstáculos a vencer numa representação de uma peça que se divide entre o palco e o picadeiro, em um local onde *o artista não tem costas*, visto que ao entrar em cena depara com espectadores por todos os lados, o que é de um efeito horrível para quem representa, máximo se está acostumado a representar em palcos de teatros, olhando de cima para baixo, onde se acha a platéia”⁶³.

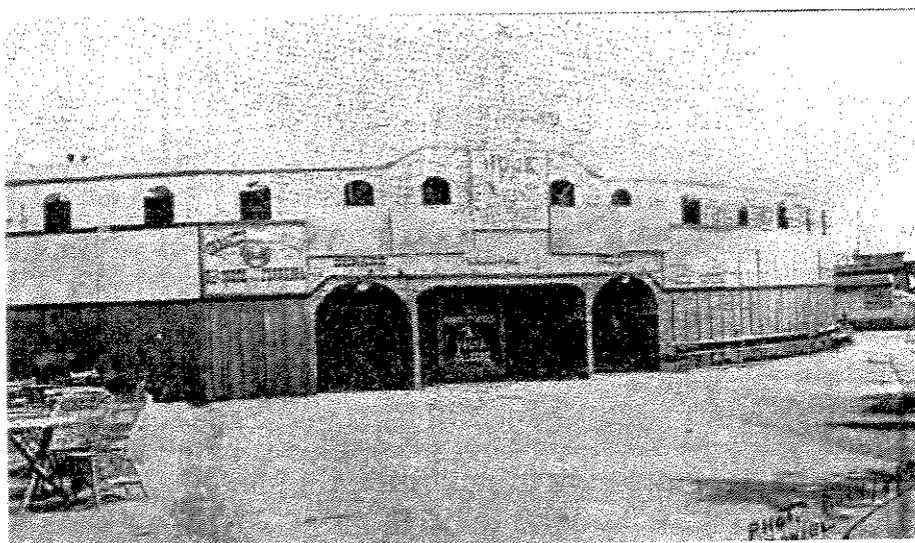
Como regra, a referência para uma representação teatral era o palco tipo italiano ou elisabetano, nos quais os atores raramente davam as costas para o público, como também não ficavam na mesma altura. Para o jornalista, só graças à “boa vontade, capricho e inauditos esforços por parte dos que representam no circo Spinelli, [é que se] tem conseguido vencer esses obstáculos chegando a resultados muito razoáveis”. Tudo indica que estes obstáculos foram vencidos, pelo fato de ter ficado em cartaz naquele circo até a década de 1920. Em entrevistas realizadas com circenses nascidos na década de 1910, foi relatado um número significativo de revistas encenadas nos circos em várias

62. *Ibidem*, destaques do texto.

63. *Ibidem*.

idades brasileiras, e *Tudo pega...* foi uma delas, inclusive com seus “duetos, valsas e tercetos”⁶⁴.

Para a maior parte da bibliografia, o ano seguinte, 1910, é reconhecido como um grande marco na constituição do circo-teatro no Brasil, devido à estréia da opereta *A Viúva Alegre*, de autoria de Franz Léhar, adaptada para o palco/picadeiro do Spinelli por Benjamim de Oliveira, apoiado na tradução de Henrique de Carvalho e na parceria com o maestro Paulino Sacramento. Esse acontecimento pode ser conhecido com maior detalhamento que outros do período, pois o grau de visibilidade do circo-teatro na capital federal já havia adquirido importante expressão.



22. Circo Spinelli, 1910

4.3. Benjamin de Oliveira e as Viúvas Alegres

A estréia da opereta no Spinelli deu-se em 18 de março de 1910, e o espetáculo foi anunciado em alto e bom som pelas ruas de São Cristóvão e arredores. No jornal, a propaganda era detalhada e informava que a apresentação seria dividida em duas partes: a primeira iniciava com exercícios de acrobacia, ginástica, contorcionismo,

64. Entrevistas realizadas com: Zurca Sbano em 20.09.1999, em seu Circo-Teatro Sbano – O moderno circo antigo, que estava armado na Vila Nova Cachoeirinha na cidade de São Paulo; e com Jaçanan Cardoso Alves, neta de Benjamim de Oliveira em 27.01.1999 na cidade do Rio de Janeiro.

excentricidades, palhaçadas, cenas e entradas cômicas; na segunda, apresentava-se a opereta da seguinte maneira:

“1ª representação (por esta companhia) da famosa opereta em três atos e quatro quadros, traduzida por Henrique de Carvalho, e adaptada à arena por Benjamim de Oliveira. Música de Franz Lehar.

A VIÚVA ALEGRE

Personagens: Conde Danilo, Bahiano; barão de Zeta, Pacheco; Niegus, Benjamim de Oliveira; Camillo de Rossillon, Sanches [ilegível]; Cascada, Pinto Filho; Raul de [ilegível], Firmino Fontes; [ilegível], Cardona; Kromond, Correia; [ilegível], Pery; [ilegível], Ivo Lima; um criado, Joaquim; Anna de Glavari, Lili Cardona; Valentina, Leontina Vignal; Praskovia, Maria Angélica; Caricata, Ephigenia; Olga, Bernardina; Nini, Celina; [ilegível], Clotilde; Frufa, Augusta; Naná, Bernardina Fontes; Dadá, Yvonn; Loló, Conchita.

A ação em Paris - Atualidade

Marcação de Benjamim de Oliveira

Cenário do hábil artista Ângelo Lazary - Mobiliário (em parte), executada nas oficinas da Marcenaria Brasileira - Cabeleiras de Hermenegildo de Assis.

BAILADOS COM PROJEÇÕES ELÉTRICAS!

Benjamim de Oliveira chama a atenção do público para a instrumentação desta peça feita para a banda, cujas dificuldades foram completamente vencidas pelo inspirado maestro brasileiro Paulino do Sacramento, que, além de a ensaiar, tem a seu cargo a regência.

As fazendas para o guarda-roupa foram encomendadas na Europa, por intermédio da conhecida Casa Storino, sendo esta casa encarregada de confeccionar todos os [ilegível], de acordo com os figurinos do jornal "Le Theatre". O terno de casaca do personagem Danilo foi feito a capricho pelo alfaiate Nicolino Bairoinne.

AVISO: O diretor proprietário Sr. Affonso Spinelli, no intuito de bem servir ao público, que sempre tem afluído aos seus espetáculos, resolveu, a vista do enorme sucesso alcançado pela encantadora opereta Viúva Alegre, incluí-la no repertório oferecendo deste modo mais esta palpitante novidade, despendendo com a montagem da peça a soma de 12:000\$, e tendo também aumentado consideravelmente o número de professores de música, a fim de atender às exigências da partitura.

As representações serão como de costume sem auxílio de PONTO" ⁶⁵.

Dois dias depois da estréia, o cronista do jornal *O Paiz*, escrevia:

65. *O Paiz*, 18 de março de 1910. Observe que o valor gasto foi o mesmo de quando se montou a peça *A princesa de cristal*, em julho de 1908. Além das informações já dadas para se ter uma noção do custo, acrescenta-se que os preços cobrados pelo circo eram: “cadeiras numeradas de letras A e B 3\$000, ditas idem letra C 2\$000; entrada geral 1\$000”, com o aviso de que não haveria “meias [sic] entradas. As crianças que passarem à altura do balcão que se acha à entrada do Circo pagarão 1\$000”, em *Almanack dos Theatros para 1910*. Rio de Janeiro: Typ. Villas-Boas & C., 1910. Ressaltando, como comparação, que um quilo de carne era \$800 réis, de feijão entre \$120 e \$200 réis, de açúcar \$360 réis e de arroz de \$300 a \$400 réis.

“Depois de perambular por todos os teatros da cidade, Anna de Glavary, a boêmia e simpática Viúva Alegre, aboletou-se no circo Spinelli, em S. Cristóvão, de onde não sairá tão cedo. E a linda [ilegível], possuidora de tão sedutores milhões, têm razão por assim proceder.

Henrique de Carvalho e Benjamim de Oliveira souberam tão bem acomodá-la ao picadeiro, que ela, por certo, se dará ali perfeitamente bem.

A empresa Spinelli montou a *Viúva Alegre* luxuosamente. Todos os vestuários são novos e os cenários de Lazary dispensam qualquer comentário.

Os artistas da *troupe* Spinelli defenderam brilhantemente a Viúva, sendo, entretanto, justo salientar a Sra. Lili Cardona, que foi uma admirável Ana de Glavary.

Enfim, tão cedo a *Viúva Alegre* não deixará o [ilegível]" ⁶⁶.

Foi distribuído um libreto da parte cantante da opereta entre os espectadores, para que pudessem acompanhar o programa e a descrição de como se daria a encenação dentro do circo e de como a opereta tinha sido "acomodada" a esse espaço por Benjamim de Oliveira:

“1º ato – A festa de embaixada; 2º ato – A retribuição e 3º ato – O noivo da Viúva. Sendo que:

1º Ato – No palco, salão da embaixada da Pontevedrina em Paris. Na arena, vestibulo do referido salão.

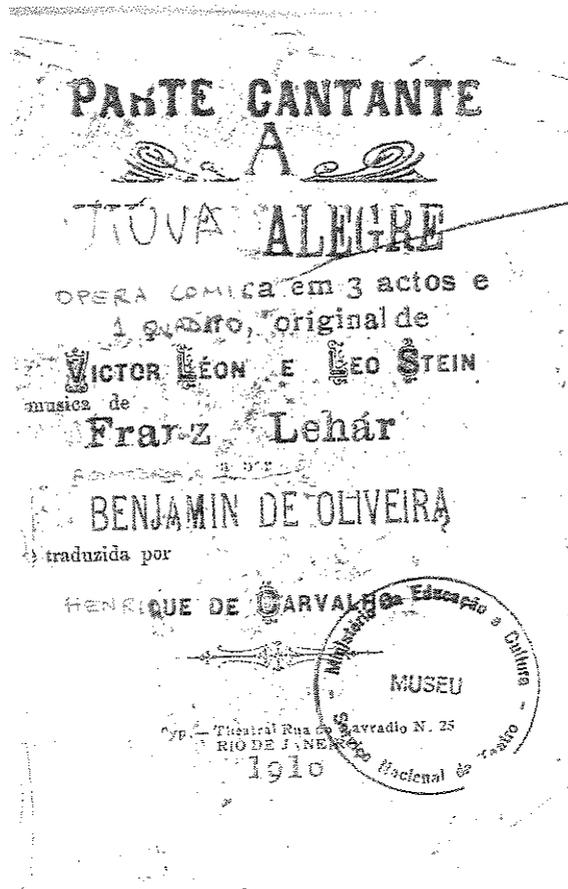
2º Ato – No palco, jardim profusamente iluminado, havendo na arena pavilhão da entrevista.

3º Ato – No palco, cortina, em casa de Anna de Glavary – Segue-se mutação para jardim ornamentado em tom festivo na referida casa." ⁶⁷

Benjamin e Spinelli apostaram em uma montagem considerada ousada para o período, de alto custo, que exigia muita sofisticação em termos de cenário, vestuário, musicalidade e representação teatral. Considerado por muitos como ato muito pretensioso, a encenação acabou por se consagrar, tanto pelo público que conquistou quanto pelo próprio reconhecimento da crítica. Uma análise detida dessa produção permitirá compreender a importância da teatralidade circense no circuito cultural.

66. *O Paiz*, 20.03.1910.

67. Parte Cantante A Viúva Alegre – Rio de Janeiro: Typ. Theatral Rua do Lavradio, nº 25, 1910. No exemplar consultado desse libreto, consta uma dedicatória assinada por Henrique de Carvalho: "À heroína, estudiosa, aplicada e graciosa 'Viúva Alegre', D. Lili Cardona, como pálida recordação da minha modesta tradução, ofereço este exemplar como alta prova de justiça, de reconhecimento ao seu valor artístico. Rio, 19.03.1910".



23. Capa libreto *A Viúva Alegre*

Nos meados do século XIX, surgiu a forma de ópera cômica chamada opereta. O termo era usado nos séculos XVII e XVIII para uma variedade de tipos de obras curtas ou menos ambiciosas que uma ópera, e no século XIX e começo do XX, por uma obra leve, com diálogos e danças. Esse tipo produziu-se a partir de 1850 na França, como ópera-cômica, estilo pertencente aos trabalhos de Jacques Offenbach, tais como *Orphéu aux Enfers* (1858) e *La Belle Hélène* (1864). Offenbach foi seguido na França por Lecocq, Planquette, Messager e outros, e seus sucessos se internacionalizaram, estimulando a criação de outras escolas nacionais de operetas. Em Viena, o monopólio de Ofenbach não foi desafiado até 1871, quando J. Strauss estabeleceu um estilo individual para a opereta vienense, com mais acontecimentos exóticos e situações construídas em torno de danças, particularmente a valsa⁶⁸. Representando uma segunda

68. The Grove Concise Dictionaire of Music. London: Stanley Sadie, Macmillan Press Ltd., 1994.

geração dessas tendências, surgiu o húngaro Franz Lehár, que fez de Viena sua cidade. No conjunto de suas criações, que tem em *A Viúva Alegre* sua principal referência, introduz um novo estilo para a opereta vienense, ao combinar a valsa, o canção e alguns elementos satíricos. Essa opereta foi adaptada da comédia *L'Attaché d'Ambassade* de Henri Meilhac ⁶⁹ por Victor Leon, Leó Stein e Franz Lehár, a quem coube a parte musical. Ela fez sucesso imediato junto ao público, quando de sua estréia em Viena, em dezembro de 1905, porque, segundo vários críticos, conseguiu reunir a nostalgia romântica com ritmos popularizados ⁷⁰.

Nos quarenta anos seguintes, *A Viúva Alegre* tornou-se uma das representações mais populares nos vários países para onde foi levada ⁷¹. A trama, dividida em três atos, é a história da jovem e bela Anna Glavary, que acabava de herdar a colossal fortuna de 20 milhões de francos pela morte de seu idoso esposo, único banqueiro do principado de Pontevedro, nos Bálcãs. Por isso, é assediada por uma multidão de caçadores de dotes. Havendo recebido instruções de seu governo para influenciá-la a empregar essa fortuna em sua terra natal, o Barão Mirko Zéta, embaixador do principado em Paris, dá uma festa em honra da jovem viúva. O adido militar, Conde Danilo Danilowich, recebe a ordem de engrossar o número de pretendentes de Anna, para conquistar o seu amor e fortuna, com o objetivo de que esta não caísse em mãos estrangeiras, evitando assim a bancarrota do principado. Na primeira entrevista entre Anna e Danilo, descobre-se que ambos se amaram em outros tempos e que Anna se casou com o velho banqueiro por achar que seu amor não era correspondido. Como se espera de uma obra deste tipo, no

69. Libreto do disco *A Viúva Alegre por Ernest Newman* distribuído por EMI-ODEON, Fonográfica, Indl. e Eletrônica S/A – Ind. Brasileira. O título desta comédia de Meilhac aparece às vezes como "El diplomático" como na referência DISC 780.9436 – V 254-F – pp. 39-40 – "La Viúda Alegre", e "Lê Secretair d'ambassad" no *Almanack dos Theatros para 1909* – Publicação Ilustrada de Alvarenga Fonseca. Rio de Janeiro: Typ.: Ao Luzeiro, p. 141. Henri Meilhac – libretista e novelista francês, da segunda metade do século XIX, que em colaboração com Ludovic Halévy, escreveu os libretos das principais operetas de Jacques Offenbach, que também escrevia comédias satíricas sobre a vida parisiense.

70. Libreto do disco *A Viúva Alegre por Ernest Newman* distribuído por EMI-ODEON, *op. cit.*; Keith Spence - *O Livro da Música* – Círculo do Livro; Libreto do disco *Convite à valsa – Orquestra Sinfônica de Bournemouth – Valsa "A Viúva Alegre"* – *Brilhantíssimo* Vol. 26 -EMI-ANGEL – EMI-RECORDS LTD. 1978; DISC 780.9436 – V 254-F – pp. 39-40 – "La Viúda Alegre"; Gerald R. Van Ham – *Franz Lehár – Músico Del Siglo XX*. Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1984.

71. *Almanack dos Theatros para 1909, op. cit.*, pp. 140-141

terceiro ato, tudo se soluciona de modo feliz para os enamorados e para a alegria do principado ⁷².

No Brasil, o libreto já era conhecido no Rio de Janeiro desde 1907, através de Álvaro Peres, com o título *O attaché da Embaixada* ⁷³. Provavelmente, diante do sucesso na Europa, o empresário teatral José Ricardo anunciou, em 08 de abril de 1908 ⁷⁴, que havia encarregado um dos colegas da imprensa, “cujos sucessos teatrais eram muitos, de traduzir para o português” a opereta, pois tinha interesse em estreá-la no Teatro Apollo do Rio, no “nosso idioma”. Algum tempo depois, o jornalista Arthur Azevedo entregava a tradução no Apollo. Em outubro de 1908, morria Arthur sem que a sua tradução da peça fosse encenada. Naquele mesmo mês, J. Cateysson contratou a Companhia alemã de óperas e operetas, sob direção de L. Férenczy, para o Palace-Theatre - Empresa Teatral Brasileira, na rua do Passeio, do qual era diretor. Nesses mesmos ano e teatro, apresentava-se com essa peça, a Companhia alemã de operetas Augusto Papke. Essas companhias foram as primeiras que encenaram *A Viúva Alegre* na América Latina ⁷⁵, e, segundo um cronista da época, o público “não lhe ligou grande importância, talvez por ser dada no alemão” ⁷⁶, sendo apresentada uma única vez por cada companhia.

Em março de 1909, estreou no Teatro Santana, uma das empresas de Paschoal Segreto, a Gran Compagnia Italiana de Operette Féerie Ettore Vitale ⁷⁷, anunciando em sua propaganda um repertório “de operetas e *féeries* absolutamente novas para o Rio de Janeiro”, que incluía “*La Vedova Allegra*”, acrescentando que a mesma tinha sido representada vinte e cinco vezes em São Paulo ⁷⁸. Aquele teatro havia sido adquirido por Paschoal Segreto em 1904 e era uma casa de espetáculos de arquitetura e ambiente informal, “típico de café-concerto” ⁷⁹, apresentando *vaudevilles* e operetas. Logo após a compra, o empresário realizou uma reforma, transformando-o em uma “elegante sala de espetáculos”, que podia servir igualmente “a uma companhia lírica ou dramática” ou de

72. Libreto do disco *A Viúva Alegre* por Ernest Newman, *op. cit.*; Keith Spence, *op. cit.* Libreto do disco Convite à valsa – Orquestra Sinfônica de Bournemouth – Valsa “A Viúva Alegre”, *op. cit.* DISC 780.9436 – V 254-F – pp. 39-40 – “La Viúda Aelgre”; Gerald R. Van Ham, *op. cit.*

73. *A Noite Ilustrada*, 22.12.1939.

74. *Correio da Manhã*, 08.04.1908 apud *Correio da Manhã*, 25.07.1910.

75. *Almanack dos Theatros para 1909*, *op. cit.* e *O Paiz*, 21.05.1909.

76. *Correio da Manhã*, 25.07.1910.

77. *O Paiz*, 29.03.1909.

78. Além dessa opereta, na propaganda do repertório continha: *Il Paese dell'Oro*, *Il Toreador*, *Primavera Scapigliata*, *La Geisha*, *Il viaggio della sposa*, *Il Saltibanchi*, *Orfeo all'Inferno*, *La Figlia Del Tamburro Maggiori*, *Lê Cumpane di Corneville*, *Coquelict*, *La Figlia de Mmme. Angot*, *La Mascote*, entre outras.

79. Evelyn Furquim Werneck Lima – Arquitetura do Espetáculo..., *op. cit.*, p. 114.

variedades ⁸⁰. Com o nome de Teatro Carlos Gomes, foi nele que estreou a representação em italiano em 12 de abril de 1909, tendo tido um forte impacto frente ao público carioca conforme críticos teatrais da época ⁸¹.

Não era a primeira vez que essa companhia italiana vinha ao Brasil, nem ao Rio de Janeiro. Em 1908, havia apresentado diversas operetas ⁸², repetindo algumas delas em 1909. Porém, só *A Viúva Alegre* foi encenada dezessete vezes na temporada do Teatro Carlos Gomes, de 07 até 30 de abril de 1909, quando a companhia encerrou suas apresentações nesse teatro e iniciou-as no Teatro São José, também de propriedade de Segreto, onde apresentou a opereta mais treze vezes no decorrer do mês de maio ⁸³. Anunciando no papel principal a "rainha das operetas", a artista Giselda Morosini, a Companhia Vitale informava também que o maestro "concertador e diretor" da orquestra era Francesco Di Gesu ⁸⁴.

Ao mesmo tempo em que a companhia italiana estava se apresentando no Teatro Carlos Gomes e depois no São José, no Palace-Theatre anunciava-se para 19 de abril de 1909 a estréia da Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera-cômica Sagi-Barba ⁸⁵. Também não era a primeira vez que essa companhia se apresentava no Brasil, mas a primeira na qual representaria *A Viúva Alegre*. Na propaganda, fez constar em letras garrafais que a estréia seria em espanhol e a apresentação da mesma em Madri havia tido um "grandioso êxito" ⁸⁶, valendo-lhe triunfos dos mais "exigentes críticos de Madri, onde foi à cena no teatro Price 74 vezes consecutivas" ⁸⁷. O papel de Conde Danilo foi representado pelo próprio Sagi-Barba e o principal papel feminino por Luiza Vela.

80. "Dias de glória teve o Carlos Gomes, cujo salão de espera poderia ser comparado, por sua forma circular, com o Cirque de l'Impératrice, muito popular na Paris do final do século XVIII. O teatro propriamente dito, com características neoclássicas, ficava ao fundo do terreno." Guide des États-Unis du Brésil, 1904, p. 248 *Apud* Evelyn Furquim Werneck Lima – *Arquitetura do Espetáculo...*, *op. cit.*, p.114.

81. *O Paiz*, 12.04.1909. Os preços dos ingressos foram: friza - 30\$000, camarotes de 1ª - 30\$000, ditos de 2ª - 20\$000, *fauteuils* de 1ª - 5\$000, ditos de 2ª - 4\$000, galeria - 2\$000, entradas gerais - 1\$500 - valores expressos em réis. Como comparação o quilo do feijão variava entre \$120 a 200 réis, do açúcar \$360 réis, do arroz entre \$300 e 400 réis, da carte \$800 réis. - cf. *O Paiz*, 01.03.1910.

82. *O Paiz* - 02, 14, 16, 20, 22, 23, 24 e 30.07.1908.

83. *O Paiz* - 01, 02, 06, 18, 19, 21 e 25.05.1909.

84. *O Paiz*, 12.04.1909 - Os preços: "frisas, 30\$; camarotes de primeira 30\$; ditos de segunda 20\$; *fauteuils* de primeira 5\$; ditos de segunda 4\$; galerias 2\$; entradas gerais 1\$500".

85. Os preços cobrados pelo Palace-Theatre durante a temporada de Sagi-Barba foram: friza - 30\$000, camarote - 25\$000, poltronas - 5\$000, galerias nobres - 4\$000, cadeiras de 2ª - 3\$000, ingressos - 2\$000, valores expressos em réis - cf. *O Paiz*, 16.04.1909.

86. *O Paiz*, 16.04.1909.

87. *O Paiz*, 26.04.1909.

No mesmo mês de maio de 1909, estreava no Teatro Lyrico, estabelecimento dirigido pela "Sociedad Teatral Ítalo-Argentina", a Companhia Norte-Americana de Opereta Inglesa, de R. H. Morgan ⁸⁸. Anunciava a representação da opereta, da qual dizia ter sido a criadora em Nova York, e, no segundo ato, "com grande luxo de decorações e vestuários" a "extraordinária dança dos apaches" ⁸⁹, bailado "ainda desconhecido no Rio" ⁹⁰. Apesar dos "grandes elogios ao cenário e à companhia" pela imprensa, a opereta cantada pela atriz "miss. Alice Foltz" só foi representada cinco vezes ⁹¹.

Após essas estréias, retornaram ao Rio de Janeiro para outra temporada as companhias alemãs Ferenczy, para o Teatro São José, e a de Augusto Papke, para o Palace-Theatre, ambas apresentando-se em junho de 1909; tinham como Anna Glavary as artistas Anna Hansen e Mía Weber, respectivamente. Em julho desse mesmo ano, apresentou-se nove vezes no Palace, uma outra companhia italiana de operetas e *féeries*, L. Lahoz, com Lina Lahoz no papel da viúva.

Tal sucesso gerou páginas e páginas nos periódicos de então, além de almanaques, revistas e publicações literárias, incluindo inúmeras colunas que historiavam as origens da opereta, traçando biografias de seus autores, atores e atrizes; e muitas outras estatísticas, além das publicadas acima. O *Almanack dos Theatros* informava que até 1909 havia sido traduzida para treze idiomas e representada em 30 países, inclusive "China, Hindostão e Sibéria", em "nada menos que 142 palcos alemães e austríacos, 154 palcos americanos e 135 ingleses" ⁹². Estes números foram publicados em mais de um periódico da época. O *Correio da Manhã* de 13 de maio de 1909 noticiava essas informações, acrescentando que tinham sido dadas, até então, 18.000 representações; que, em Nova York, "para se assistir à mesma, foi despendido um milhão de dólares (três mil e duzentos contos, da nossa moeda)", e, ainda, que os editores europeus "venderam três milhões de exemplares" do libreto da peça.

88. Os preços dos ingressos cobrados pelo Teatro Lírico durante a temporada dessa companhia foram: camarotes de primeira – 35\$000, camarotes de segunda – 30\$000, *fauteuill* de orquestra – 7\$000, varandas – 7\$000, cadeiras de segunda – 6\$000, valores expressos em réis – cf. *O Paiz*, 06.05.1909.

89. *O Paiz*, 17.05.1909.

90. *Correio da Manhã*, 25.07.1910.

91. *Ibidem*.

92. *Almanack dos Theatros para 1909* – Publicação Ilustrada de Alvarenga Fonseca. Rio de Janeiro: Typ.: Ao Luzeiro, p. 140.

A repercussão desse espetáculo não pode ser avaliada sem que se faça o reconhecimento dos recursos literários utilizados pelos cronistas e das formas de propaganda dos empresários. É isso que ressalta um cronista do período, cujo pseudônimo era "Zé Penetra", ao dizer "que todas as críticas, de todos os críticos, em todos os jornais" começavam com boa, regular ou pequena concorrência do público⁹³, seguidas de falas repetidas por vários dias, que em pouco ou quase nada faziam referência direta à peça, ao autor ou aos artistas que a representavam. O leitor daquele período, e mesmo o de hoje, tem dificuldade em saber de fato como foi a apresentação e o seu impacto no público. Os empresários teatrais, por sua vez, nas páginas destinadas à propaganda, anunciavam o espetáculo com os dizeres: "Sempre enchentes! Sempre enchentes!". Entretanto, é possível, mesmo levando em consideração essas ressalvas, reconhecermos o quão significativa foi a presença da opereta de Franz Lehár na vida cultural da cidade.

Pode corroborar com isso, o fato do *Correio da Manhã*, em 21 de maio de 1909, ter aberto um plebiscito entre os seus leitores para saber qual era a melhor representação da opereta entre as três companhias que estavam no Rio. Apesar desse recurso ser freqüentemente usado pelos jornais, pois contribuía para aumentar as suas vendas⁹⁴, a iniciativa foi elogiada pelo cronista do jornal concorrente, *O Paiz*, em sua coluna⁹⁵, que aproveitou para dar a sua opinião e voto para aquela que considerava a "melhor viúva", ou seja, "Miss Foltz", que se apresentava no Teatro Lírico com a Companhia "norte-americana de opereta inglesa", de R. H. Morgan. Segundo o autor da crônica, que não se identificou, a imprensa tinha sido "unânime em afirmar a superioridade da *mise-en-scène* e a alegria fantasista da representação"⁹⁶, porque Miss Foltz era uma atriz completa, "a mais completa das viúvas alegres que temos ouvido", oferecendo inclusive a "dança dos apaches", um dos motivos do sucesso da "*Merry Widow*" representada por ela.

93. *Careta*, 06.11.1909 – "Crítica da Crítica – O que é teatro no Brasil. – Os concertos musicais. – Os empresários enxergam longe" – assina pseudônimo: Zé Penetra.

94. Cristiana Schettini Pereira – Um gênero alegre – Imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916). Dissertação de mestrado pelo Departamento de História do IFCH/Unicamp – fev/1997. Apesar da autora referir-se aos concursos de perguntas e respostas pelos jornais considerados "pornográficos", esses recursos valem também para os demais jornais do período.

95. *O Paiz*, 21.05.1909.

96. *Ibidem*.

Essa não era, porém, a opinião da cronista do jornal que tomou a iniciativa da eleição, Carmem Dolores, uma vez que, em 06 de maio de 1909⁹⁷, afirmava não duvidar da superioridade da companhia espanhola de zarzuela e ópera-cômica do Palace-Theatre em relação à companhia italiana de operetas e *féeries* de Ettore Vitale, que já a havia "enfasiado" quando de sua estréia no Teatro Carlos Gomes, e que a continuava "enfasiando" no Teatro São José. Apesar da peça ser a mesma, para a cronista, a companhia espanhola teria conseguido transformá-la em algo cheio de "vida e intensidade dramática, empolgante, deliciosa, arrancando manifestações entusiásticas do auditório arrebatado, que pede *bis, bis*, nos trechos prediletos". Criticou também a forma como a companhia italiana teria traduzido ou adaptado a música, suprimindo pedaços.

Por mais que resistisse a fazer parte dos adoradores da "opereta último grito" do momento, "uma surpresa" invadia a cronista: por causa da apresentação harmoniosa, elegante e de bom gosto da companhia do Palace, ia compreendendo que gostava da "viúva" e "muito, muito, intensamente" em decorrência da atuação de Luiza Vela, cuja "discrição fidalga, uma graça que nunca excede a nota distinta, como na canção do ginete, em que a mínima escorregadura resvalaria numa ambigüidade grosseira, inaceitável numa comédia lírica", demonstrava que pertencia a uma escola de cantos que se afirmava "sempre com arte e nobreza". Bem ao contrário de Giselda Morosini, que, brejeira e provocante, fazendo "bambleios galantes", tratava apenas de "falar aos apetites menos elevados do seu público masculino – mesmo porque lhe faltam recursos para outros sucessos mais artísticos", assim como o ator principal, Bertini, que interpretava Danilo com "brejeirice de um cançonetista de café-concerto". Reconciliada "apaixonadamente com a *Viúva Alegre*, mas a espanhola", volta-se contra "o desaforo da salsada" que havia impingido Pachoal Segreto no seu teatro: "Perdoem-me os espíritos conciliadores e magnânimos, que querem andar bem com Deus e o diabo, mas não posso...". Desabafava a autora.

Diversos jornalistas do período fizeram dessa opereta o assunto favorito de suas crônicas semanais, "manifestando simpatias e preferências por certas artistas, exaltando-lhes a beleza, a elegância das atitudes, a graciosidade dos gestos, a arte dos sorrisos e os

97. Carmem Dolores – "Teatro e... Moscas" in *Correio da Manhã*, 06.05.1909. Nome literário de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, jornalista, romancista, crítica literária, poetisa, dramaturga e contista. Colaborou ainda no *Correio da Manhã* assinando Júlio de Castro; na *Tribuna* como Leonel Sampaio e no *Étoile du Sud* como Célia Márcia.

efeitos das *toilettes*, exagerando as qualidades de umas, deprimindo o mérito de outras"⁹⁸. Alguns, apesar de não tão envolvidos na onda do sucesso, ou não querendo fazer parte da massa de pessoas que a assistiam, também não conseguiram se manter alheios em suas crônicas.

É o caso de Gastão Togeiro, que escreveu que a opereta teria realizado um "fato único e virgem no nosso teatro: o de uma peça representada em italiano, espanhol, alemão, inglês", e que brevemente o seria em português; e tudo isso em uma só temporada teatral, em três meses apenas⁹⁹. Esse jornalista mostrava irritação diante, segundo ele, da falta de produção nacional no teatro. Afirmava que mesmo que alguns profissionais ligados à dramaturgia no Brasil pudessem ser "susceptíveis de possuir talento e inspiração" para produzirem também uma *Viúva Alegre*, não encontrariam quem os empresariassem. Por outro lado, continuou, essa produção estrangeira foi para os empresários teatrais nacionais, o que se podia chamar de "mina e passou a ser a peça de *resistência*, como se diz em gíria dos bastidores. Basta anunciá-la, que o teatro se enche"¹⁰⁰.

Apesar de todo esse sucesso reconhecido, que dividia as opiniões dos críticos, faltava ainda escutá-la em português.

* * *

Em 09 de julho de 1909, oito meses antes da estréia no Circo Spinelli, a Companhia Galhardo de ópera-cômica, do Teatro Avenida, de Lisboa, sob a direção musical do maestro Assis Pacheco, cantava e representava, no Teatro Apollo do Rio de Janeiro, a opereta *A Viúva Alegre*, pela primeira vez em português no Brasil, utilizando-se da tradução de Arthur Azevedo¹⁰¹.

O maestro Assis Pacheco deixou São Paulo na última década do século XIX e se estabeleceu no Rio de Janeiro. Logo que chegou à cidade, entrou em contato com o teatro musicado, "freqüentando rodas boêmias, com Olavo Bilac e Arthur Azevedo,

98. Gastão Togeiro – "A 'Viúva Alegre'" in *Almanack dos Theatros para 1909*, *op. cit.*, p. 15.

99. Gastão Togeiro, *op. cit.*, p. 15.

100. Gastão Togeiro, *op. cit.*, p. 15.

101. É interessante observar que *A Viúva Alegre* teve sua estréia em versão francesa, pela primeira vez em Paris, no teatro Apollo daquela cidade, em 28.04.1909, conforme: DISC 780.9436 – V 254-F – pp. 39-40 – "La Viúda Alegre".

entre outros", musicando e dirigindo várias operetas e revistas, principalmente deste último. Em 1908, tornou-se regente do Teatro Avenida, em Lisboa, retornando ao Brasil com essa companhia e realizando a direção musical das operetas por ela encenadas. Assim, quando dirigiu a parte musical de *A Viúva Alegre*, encenada pela companhia em português, tinha experiência suficiente com as operetas e os trabalhos de Arthur Azevedo ¹⁰².

Nos papéis principais, estavam Cremilda de Oliveira, como a viúva, e Armando Vasconcelos, como Danilo. Destacava-se, também, o autor Grijó no papel de Niegus - o Chanceler da Embaixada. No dia da estréia, o Teatro Apollo, que comportava até 1.500 pessoas ¹⁰³, estava quase todo tomado. Um dos jornalistas escreveu que o murmurinho das pessoas deixava transparecer que a expectativa da estréia em português era bem grande.

"A viúva alegre em português. Ainda bem. É o que muitos diziam ontem, no jardim do Apollo, a regurgitar de espectadores, ali pela 8 ½ da noite.
- Ainda bem que vamos ouvir essa opereta em língua vernácula, após dezenas de representações em alemão, em italiano, em espanhol e em inglês, - diziam visivelmente contentes aqueles que não tinham a fortuna de ser políglotas" ¹⁰⁴.

Tal teatro, que pertencia à Empresa Theatral do Brasil, do empresário Celestino da Silva, era o escolhido das companhias de opereta portuguesa ¹⁰⁵, cujas representações eram verdadeiros acontecimentos entre os espectadores portugueses, presença marcante nas peças de teatro musicado ¹⁰⁶. Apesar desse público já estar acostumado com as peças ali cantadas e representadas em português, isso não eliminava a presença daqueles espectadores que não acreditavam no tipo de tradução realizado, mesmo que fosse feita

102. No verbete da Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, *op. cit.*, não é mencionada sua direção musical na opereta *A Viúva Alegre*.

103. Evelyn Furquim Werneck Lima – Arquitetura do Espetáculo..., *op. cit.*, p. 117.

104. Correio da Manhã, 10.07.1909 – coluna: "Correio dos Teatros". O Teatro Apollo, em suas propagandas nos jornais pesquisados desse mês de estréia, não fez anunciar os preços dos ingressos.

105. Adhemar Barbosa Romêo (org.) - Almanaque D'O Theatro 1906/7. Rio de Janeiro: Pap. Portela. s.d. e s/nº de páginas.

106. Luiz Edmundo – O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938 – Volumes I, II e III. p. 451 – "Não esquecer que isto é por um tempo em que a colônia portuguesa domiciliada no Rio de Janeiro ainda é uma verdadeira potência, respeitável força, dona de todo alto comércio desta praça, de todo varejo, com portugueses senadores e deputados na representação nacional, senhora, acrescente-se, ainda, dos melhores jornais e de outros instrumentos de prestígio em qualquer esfera da atividade nacional".

por Arthur Azevedo, nem na desenvoltura dos artistas em relação àquela opereta em particular, o que provocava comentários do tipo:

“- Que tal correrá a representação?

- Não de ver que a coisa não passa de uma formidável borracheira! – segredavam os *snobs*

- Pudesse-la admitir uma versão que preste, desse extraordinário libreto! – resmungava um habitué dos espetáculos do Palace-Theatre, no tempo da companhia Papke.”¹⁰⁷

A expectativa que havia em querer ouvir de forma inteligível a opereta mais cantada e cantarolada nas ruas da cidade, naquele ano de 1909, misturada com um certo ar de dúvida quanto ao seu sucesso, acabou por lotar o teatro naquela noite. No meio da platéia, intelectuais, jornalistas e críticos de arte posicionavam-se atentos. Os cenários eram novos e de efeito. Ao sinal do começo do espetáculo, o maestro Assis Pacheco assumiu seu posto e a orquestra "ataca a *ouverture*, que termina sem aplausos". Após as primeiras movimentações do salão de baile e um canto do coro, entra "finalmente, em cena Anna Glavary (Cremilda de Oliveira)".

"Desenrolam-se os alegres episódios da peça e ao cair o pano sobre o 1º ato ouvem-se aplausos prolongados, repetidos chamados à cena. O primeiro susto havia passado. Alguns dos artistas que o medo de cair em desagrado impedira de cantar, francamente, mostraram-se animados, sorridentes”¹⁰⁸.

Para o cronista, o público recebeu Cremilda de Oliveira com simpatia. Apesar de ter sido "alegre em extremo, trêfega, um tanto garota, talvez, e – por que não dizer? – um pouquinho exagerada de vez em quando", ainda assim defendeu com "arte e graça" o seu papel e as "palmas que recebeu foram justas", tanto pela parte dramática quanto pela musical. Armando de Vasconcellos, como Danilo, teria superado as dificuldades de tamanha responsabilidade, e Grijó havia tirado bom partido no papel do Chanceler Niegus. Causando essa boa impressão, transcorreu toda a peça e, quando terminou a representação, "poucos foram aqueles que se não mostraram satisfeitos" com Assis Pacheco, que fez "prodígios" com a sua orquestra e os coros sob seu comando, e com o

107. *Correio da Manhã*, 10.07.1909 – coluna: "Correio dos Teatros".

108. *Ibidem*.

modo pelo qual a companhia interpretou o libreto, traduzido "com muita felicidade pelo saudoso Arthur Azevedo" ¹⁰⁹.

A partir desta estréia, durante muitos dias, a opereta foi "assunto da moda, a nota do dia que interessava a todos" ¹¹⁰. A maioria dos teatros do Rio de Janeiro, nos mais diversos gêneros, passou a apresentá-la. Esta explosão não se deu apenas no teatro, acontecia também em outro espaço que disputava a atenção do público da cidade, o cinematógrafo. Havia dezoito salas de projeção em 1909 ¹¹¹, exibindo filmes "cantantes", que eram "musicais com a magia visual do cinema, cantados e tocados por músicos atrás da tela" ¹¹². Os atores diziam seus textos e cantavam de forma "perfeitamente labiada", em filmes que tinham gravadas óperas, operetas, zarzuelas, canções francesas ou italianas ¹¹³. Foi isso que fez o Cinematographo Rio Branco, Empresa William & C., em 16 de setembro de 1909, sob a direção musical de Costa Junior, em amplos e luxuosos salões mobiliados "pela acreditada marcenaria Auler & C.", anunciando para a *soirée* o "maior sucesso da época, *A Viúva Alegre* – Opereta cinematográfica com solos e coros – Viúva Glavary – Ismênia Matteos; Conde Danilo – Cataldi" ¹¹⁴. Na realidade, Wiliam Auler não era "apenas" quem cuidava da mobília, mas um empresário que contratava os artistas para a produção que, sob a direção de Alberto Moreira e fotografia de Júlio Ferrez, atingiu mais de trezentas exibições ¹¹⁵.

A fita que foi exibida, na realidade, era uma filmagem posada da representação da opereta em português que tinha sido apresentada no Teatro Apollo, do mesmo modo que se fez no Circo Spinelli com *Os Guaranis*, como já vimos. A proliferação de "viúvas" no cinema foi tão rápida que mereceu um aviso ao público por parte dos proprietários desse cinematógrafo, que advertiam:

109. *Ibidem*.

110. Gastão Togeiro, *op. cit.*, p. 13

111. Cinema-Pathé ou Pathé Cinematógrafo, Grande Ginematógrafo Parisiense, Cintematógrafo Rio Branco, Cinema-Teatro, Cinema-Palace, Cianematógrafo Paris, Cinema Ideal, Cinema Cattete, Cinema Odeon, Cine Radium, Cinema Brasil, Cinema Carioca, Cinema William Henvelius, Cinema Ouvidor, Cinema Sul-América, Cinema Soberena e Cinematógrafo Paraíso do Rio.

112. Roberto Moura, *op. cit.*, p. 36.

113. *Ibidem*.

114. *O Paiz*, 16.09.1909.

115. "Sob a direção do maestro Costa Jr., que teve um trabalho dos diabos, reuniram-se os artistas cantores (por trás da tela) Ismênia Matheus, Mercedes Villa, Santucci e Cataldi foi um memorável sucesso" in Brício de Abreu – "Viúva Alegre" in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 03.08.1957 *Apud* Roberto Moura, *op. cit.*, p. 37.

"AVISO AO PÚBLICO – Tendo surgido, de todos os cantos, várias Viúvas Alegres, a empresa previne ao público incauto que a única com coros, solos e grande orquestra – posada pela Cia. portuguesa que trabalha no teatro Apolo -, é a que se exhibe exclusivamente no cinema Rio Branco, da qual se tirou um exemplar para este estabelecimento e outro que seguiu para Lisboa" ¹¹⁶.

Em novembro de 1909, esse mesmo cinema anunciava a exibição da opereta com "cópia nova e colorida pela Pathé Frères"; no mês seguinte o produtor informava sua 300ª exibição; havia vendido, até então, 147.612 entradas, "um verdadeiro recorde na época" ¹¹⁷.

* * *

João do Rio, ao escrever sobre as temporadas teatrais europeias no Municipal em 1909 ¹¹⁸, destacando a estréia da atriz Réjane, de Paris, revelou as dificuldades de companhias que se apresentavam no Municipal. Terminada a estação teatral daquele ano de 1909, sua avaliação foi que a temporada tinha sido extraordinária e que se "representava em todos os palcos e em todos os cantos". Apesar disto, para desespero e contrariedade do autor, aquela atriz francesa, correspondendo ao convite de um empresário, "com uma gentileza pelos brasileiros jamais feita por outra qualquer artista, trazendo o seu teatro para ocupar o decantado Municipal", teve prejuízo por causa do "contrato leonino e impagável" imposto pelo teatro como aluguel. Apesar de não mencionar o movimento de público, João do Rio relata que em 40 dias, realizando 26 espetáculos, teve uma receita menor do que os teatros Apolo, Recreio e Carlos Gomes, cheios ¹¹⁹. Na realidade, a inauguração propriamente dita do palco foi realizada pela encenação da peça *Bonança*, de Coelho Neto, como resposta às críticas de intelectuais, jornalistas e teatrólogos mais nacionalistas, que se opunham à idéia da contratação de uma companhia francesa para abertura de tão importante espaço. Porém, a companhia

116. *Gazeta de Notícias*, 25.09.1909 *Apud* Vicente de Paula Araújo – A Bela Época do Cinema Brasileiro..., *op. cit.*, p. 308.

117. Vicente de Paula Araújo – A Bela Época do Cinema Brasileiro..., *op. cit.*, p.315.

118. João do Rio – "A ilusão do elefante branco" in *Gazeta de Notícias*, 27.08.1909 *apud* O Percevejo. *Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro. Escola de Teatro Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Ano I, número 1, 1993, p. 70.

119. Os preços cobrados pelo Teatro Municipal foram: "frisas e camarotes de 1ª ordem 60\$000, camarotes de 2ª 35\$000, *fauteuil* e balcão de 1ª fila 12\$000, balcão nas outras filas 10\$000, galerias na 1ª e 2ª filas 4\$000, ditas nas outras filas 3\$000" – cf. *O Paiz*, 18.07.1909. Como temos mostrado, era de fato um preço muito superior a qualquer outro espaço cultural ofertado no período.

brasileira "serviu apenas para inaugurar o grandioso palco. No dia seguinte, a atriz Réjane e seu elenco assumiram o teatro" ¹²⁰.

Para João do Rio, o Municipal teria se transformado num grande "elefante branco", por causa do aluguel exorbitante e, em consequência, dos altos preços dos ingressos, pois ter um elefante "não significa poder ter, por exemplo, entusiasmo artístico" e nem "dinheiro para gastar em teatro"; por isso todas as companhias, e não só a da "grande Réjane",

"fora as de bambochata e trololó, também perderam dinheiro. Se não quisermos considerar a Giselda Morosini e o irritante Bertini gênios cômicos e vocais, e as várias edições alemãs, italianas, húngaras, turcas, suecas, árabes, russas, portuguesas da Viúva Alegre prodígios de cultura artística" ¹²¹.

Ao considerar que nenhuma das montagens da opereta era um "prodígio da cultura artística", o autor acaba por confirmar que de fato tiveram um certo sucesso de bilheteria, mas não tanto quanto parece ter sido veiculado nos jornais, pois, nem o próprio "trololó português, que, graças à excelente qualidade de patriotismo da colônia, fartamente ganha sempre, não ganhou tanto". Mas, mesmo assim foi significativo frente à bilheteria do Municipal. Na realidade, se a maior frequência de público nos outros teatros se dava pelos preços mais baixos, ou se porque o público tinha de fato gostado de suas apresentações, João do Rio não discute, mas deixa claro que as outras companhias de arte que estavam se apresentando no Rio de Janeiro partiram para outros estados ou voltaram para as suas cidades de origem, por terem se apresentado para casas e cadeiras vazias ¹²²; o que não foi o caso das várias companhias, nacionais e estrangeiras (na sua maioria), que apresentavam operetas cômicas, mágicas, *vaudeville* e revistas.

Dos teatros do Rio, aliás, somente o Municipal não apresentou ou, como escreveu um cronista da época, "não abrigou Anna Glavary, a viúva dos 20 milhões (...)

120. Evelyn Furquim Werneck Lima – *Arquitetura do Espetáculo...*, *op. cit.*, p. 228.

121. João do Rio, "A ilusão do elefante branco", in *Gazeta de Notícias*, 27.08.1909 *apud* O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Departamento de Teoria do Teatro. Escola de Teatro Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Ano I, número 1993, p. 70.

122. "Mas as companhias de arte? A senhora Della Guardia, considerada gênio, foi para Juiz de Fora, após casas vazias. A senhora Borelli, realmente genial, representava para cadeiras vazias. O ex-elegante Lê Bargy saiu furioso com as vazantes. Aquele bonitão adalcorado e romântico com arrancos de leão de sala mundana e dengues de rola aflita, o Sr. Lambert Fils, mais a frenética Velleda Mme. Silvain, estão gratíssimos aos entusiastas das seis primeiras filas do Lírico" - João do Rio, *op. cit.*, p.70.

apesar do seu custo se coadunar mais com tão rica forasteira" ¹²³. Não obstante Réjane provavelmente ter dado ao Rio de Janeiro "coisa superior", "as viúvas alegres" e suas parceiras revistas, mágicas, etc., continuavam a ter êxito.

* * *

Esse sucesso entra 1910 ainda em ascensão, com a gravação da opereta em disco, pelo barítono espanhol Sagi-Barba ¹²⁴ e com a apresentação de Eduardo das Neves em 18 de janeiro de 1910, representando o que foi a primeira das várias paródias brasileiras da opereta ¹²⁵. Dudu das Neves foi arranjador e ator de *A Sentença da Viúva Alegre*, pintando seu rosto de branco, por ser negro, como fazia sistematicamente Benjamin. A peça era anunciada como uma "comédia crítica em 2 atos, extraída de algumas cenas da 'Viúva Alegre', com música da mesma", e foi apresentada no Teatro Cinematográfico Sant'Anna ¹²⁶.

Ainda no *frisson* da estréia em português, não só pela Companhia Galhardo, mas também por Eduardo das Neves, que acabou por aumentar o sucesso da opereta em qualquer espaço onde tivesse sido apresentada, teatro ou cinema, o *Correio da Manhã* de 28 de novembro de 1909 publicou:

"Circo Spinelli – *A viúva alegre*, essa opereta tão querida e apreciada do nosso público, brevemente reaparecerá entre nós, e dessa vez virá hospedar-se na companhia Affonso Spinelli. Os ensaios, sob a direção do aplaudido Benjamim de Oliveira e do maestro Paulino do Sacramento, fazem-nos crer que teremos uma boa *Viúva alegre*. Os principais papéis estão confiados aos melhores artistas da companhia, que bem podem dar cabal desempenho" ¹²⁷.

Na estréia, em 18 de março de 1910, o Circo Spinelli teria se transformado, segundo uma crônica do período, na primeira companhia nacional que realizou a montagem de *A Viúva Alegre* no Brasil ¹²⁸. Segundo Januário de Miranda, que chegou a

123. *Correio da Manhã*, 25.07.1910 – "A Viúva Alegre em Foco" na coluna "Correio dos Teatros" – s/assinatura.

124. *Correio da Manhã*, 20.04.1910

125. Ver relação de várias paródias em Brício de Abreu – Esses populares tão desconhecidos..., *op. cit.*, p. 175.

126. José Ramos Tinhorão – Música Popular – os sons que vêm da rua..., *op. cit.*, 156-157 e Brício de Abreu – Esses populares tão desconhecidos..., *op. cit.*, p. 174.

127. *Correio da Manhã*, 28.11.1909 – Coluna: Correio dos Teatros – Cinema e diversões.

128. *Correio da Manhã*, 25.07.1910.

publicar um livro biográfico sobre Lili Cardona, intérprete de Anna Glavary na produção do Spinelli, apesar de a opereta ter se transformado em um sucesso internacional, ainda não se tinha notícia de que havia sido montada em um circo. O público, segundo ele, que qualificara aquele “cometimento, porque o foi deveras, de inaudito arrojo do Sr. Affonso Spinelli”, tinha afluído “em massa compacta ao grande e elegante Circo da rua Coronel Figueira de Mello”¹²⁹. Na avaliação do autor, as cadeiras encheram-se do que a sociedade carioca tinha de “mais seleta e distinto, entre senhoras e cavalheiros do nosso mundo *smart*”. Já para as bancadas, Januário de Miranda não comenta se seu público era seleta ou não, apenas informando que elas “transbordavam de espectadores, que se apertavam, que se apinhavam quase uns sobre os outros”¹³⁰. Havia um burburinho entre o público, dizia, para ver os artistas acrobatas, ginastas, trapezistas, saltadores, palhaços, mímicos, equilibristas, aramistas se transformarem em atores e atrizes, cantores e dançarinos.

“Era geral a ansiedade para ver como se sairiam os artistas de tão formidável *tour de force*!

- Um desastre! diziam uns.

- Uma bombachata!! afirmavam outros.

- Um fiasco!!! garantiam os mais exigentes”¹³¹.

Januário de Miranda continua sua descrição informando que Paulino Sacramento havia assumido a regência da banda do circo e executado a *overture*. Para ele, nesse momento, percebeu-se um “estupendo milagre”, pelo fato do maestro ter conseguido tocar as músicas da opereta com os “instrumentos de sopro”¹³². E, quando começou a entrada dos primeiros artistas, o público se impressionou bem, mas não se expressou de modo expandido, pois ainda havia desconfiança e cautela, e até uma prevenção contra aquela “ousadia da companhia”¹³³. Todas as atenções tinham por alvo, principalmente, quatro figuras: a artista ginasta circense Lili Cardona, no papel de Anna de Glavary; o cançonetista brasileiro Baiano, como Conde Danilo; o ator teatral Pacheco, no papel do Barão Mirko Zéta, e, representando Niegus, Benjamim de Oliveira, pintado de branco.

129. Januário Miranda, *op. cit.*, p. 23.

130. *Ibidem*.

131. *Ibidem*.

132. *Ibidem*.

133. *Idem*, p. 24.

PELOS CIRCOS.



Lili Cardona

Artista de valor, que teve excelente figura no palco da opereta e da revista Formosa e gentil, desempenha com inextinguível graça os papéis que lhe são confiados. Na pouco alardeada brilhante estreia interpretou a protagonista da *Viuva Alegre*.

24. Revista *O Theatro*, 1911

Conforme Januário, Lili Cardona entrou “luxuosamente vestida”, trazia uma “*toilette gris-perle*, linda e caríssima”¹³⁴. Todos se fixavam na sua figura

“Ela fala e canta e os aplausos começam de estrugir espontâneos e merecidos, não só dos homens mas até das senhoras (...) Vencera em toda linha (...) A sua voz não

134. *Ibidem*. Há uma passagem nos relatos de Benjamin na qual ele afirma ter trocado correspondência com Franz Lehar para esclarecer dúvidas com relação aos figurinos da opereta. Lehar teria respondido à carta, dando as informações pedidas. Segundo ele, pela primeira vez, no Brasil, “a peça foi levada com aquelas roupas”. Benjamin menciona que Raul Pederneiras teria lido e comprovado a existência de tal correspondência. Ver: Clóvis de Gusmão, *op. cit.* e *Revista da Semana*, 07.10.1944 – reportagem: “E o palhaço o que é?”.

é nem volumosa, nem muito forte, mas muitíssimo agradável, de excelente timbre e suficientemente afinada" ¹³⁵.

Um outro cronista do período, Januário d'Assumpção Ozório, advogado, dramaturgo e um dos responsáveis pela revista *O Theatro*, em seu artigo intitulado "Um espetáculo no 'Spinelli'" ¹³⁶, também escreveu sobre a expectativa do público e dos artistas:

"Um oh! geral percorreu toda a assistência. Surgiram logo os comentários: Este pessoal é audacioso! O Spinelli é louco! Está bem vestida não há dúvida alguma!

Os artistas tremiam, embora senhores firmes do terreno, o próprio Benjamin, vencedor nunca vencido, estava um pouco ressabiado. A ansiedade era geral" ¹³⁷.

Segundo esse cronista, o povo riu-se, e as palmas rebentaram quando Benjamin iniciou suas falas, este ator era "o predileto do pessoal do Mangue e adjacências em um português estropiado". Não havia ponto, sabiam os papéis "na pontinha da língua. O sucesso era geral". De acordo com ele, os espectadores das torrinhas, a cada piada do palhaço cantor e ator, dobravam-se de riso "e colaboravam francamente com o artista: Aí nego bão, gruda a Lólo negrão" ¹³⁸. Um outro espectador aparteou o popular artista:

"vá aprender com o Grijó. Com a maior naturalidade Benjamin respondeu logo: Grijó é estrangeiro e eu estou na minha terra. Uma prolongada salva de palmas e bravos reboou em todo o circo, coroando este troco feliz" ¹³⁹.

Para uma parte dos freqüentadores do teatro, jornalistas e literatos, a montagem da opereta em um circo não poderia deixar de ser uma ousadia. O cronista e crítico teatral do jornal *Correio da Manhã*, que fornecia alguns dados das estatísticas de apresentações da opereta no Rio de Janeiro, informava que até aquela data, 25 de julho de 1910, havia sido apresentada 203 vezes, sendo que Cremilda de Oliveira estava em primeiro lugar com 80 vezes, seguida de Lili Cardona com 31. Da estatística realizada

135. *Ibidem*.

136. Januário d'Assumpção Ozório – "Um espetáculo no 'Spinelli'" in *O Theatro*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 6 – 01.06.1911 – pp.12-14. Apesar desse artigo datar de um ano depois da estréia em foco, ele é um dos registros que descrevem com detalhes uma apresentação da *A Viúva Alegre* no circo e todos os elementos envolvidos nela. Acredito não estar muito distante do que aconteceu em 1910.

137. Januário d'Assumpção Ozório, *op. cit.*

138. *Ibidem*.

139. *Ibidem*. Grijó – ator português, que representou o mesmo papel de Niegus na Companhia de ópera-cômica do Teatro Avenida, de Lisboa em 1909, como se verá adiante.

acerca das companhias, ou dos idiomas cantados, ganharam as portuguesas que "cantaram 95 vezes, seguidas das italianas com 53; a nacional (Spinelli), com 31; a espanhola, com 20, as alemãs com 19 e a norte-americana com 5"¹⁴⁰. Assim, parece que a ousadia deu certo. Pode-se também avaliar a repercussão no público e na imprensa, através de um plebiscito que o *Correio da Manhã* lançou, em julho 1910. O periódico informava tratar-se de um "concurso popular", e que todos poderiam dar o seu voto, contribuindo para que se formasse "o conjunto de opiniões, de que se resultará o parecer do povo carioca, sobre essa importante questão teatral: Qual a melhor Viúva Alegre?"¹⁴¹. No primeiro resultado da apuração realizada, a maior parte dos votantes (votaram "mandando por um papel almaço para o jornal"), contrariando "toda a expectativa", deram preferência à Silvia Marchetti, atriz italiana, que se apresentava no Teatro São Pedro de Alcântara, pela Companhia Italiana de Operetas La Teatral, com 359 votos e, aparecia em nono lugar com 39 votos, já nessa primeira apuração, o nome de Lili Cardona.

Quando se encerrou o concurso, as três primeiras ganhadoras estavam dentro das "expectativas". Ganhou Cremilda de Oliveira, da companhia Galhardo, com 2.134 votos, em segundo ficou Silvia Marchetti, com 1.688, e em terceiro, Giselda Morosini, com 927, estas eram as duas italianas que, pela primeira vez, cantaram da forma mais inteligível para o público carioca. Mas, ressalta-se que, mesmo sem ganhar, nesse concurso, Lili Cardona aparecia em quinto lugar, com 795 votos¹⁴². São significativos esses números, pois dão alguns indícios sobre o lugar do circo e dos circenses na produção cultural da época. Ocupar a segunda posição com 31 apresentações, em quatro meses, frente às companhias estrangeiras que faziam muito sucesso nas suas temporadas, em particular as duas portuguesas (que em um ano haviam se apresentado 95 vezes), além do fato de ter sido definida como a primeira "companhia nacional" a representar a opereta, bem como o reconhecido sucesso que atingiu com tal produção são indicativos

140. *Correio da Manhã*, 25.07.1910 – "A Viúva Alegre em Foco" na coluna "Correio dos Teatros" – s/assinatura. grifo meu. A estatística total é: Cremilda de Oliveira 80; Lili Cardona 31; Giseli Morosini 30; Luisa Vela 20; Etelvina Serra 15; Lina Lahoz 9; Mia Weber, Silvia Marchetti, Bayron e Hansen 7 cada uma; Alice Foltz 5; Elena Merviola 3; E. Fiebiger 2.

141. *Correio da Manhã*, 19.07.1910 – "A 'Viúva Alegre' em Foco" – grifos meus.

142. A contagem final foi: em 4º - Etelvina Serra 871; 6º - Weber 683; 7º - Vela 511; 8º - Merviola 268; 9º - Bayron 109; 10º - Lahoz 43; 11º - Foltz 13.

de que a teatralidade circense na sua expressão como circo-teatro pertencia ao mundo do espetáculo no novo circuito cultural do começo do século XX.

A produção da *A Viúva Alegre* no Spinelli trazia uma relação clara entre continuidade e transformação. Quando um texto era incorporado ao campo da teatralidade circense, enriquecia-se com as múltiplas linguagens que a compunham, dentro dos pressupostos do modo de organização do trabalho circense. Nesta perspectiva, conformar um espetáculo era um jeito de constituir o conjunto de expressões daquela teatralidade, definindo o circo como um espaço polissêmico e polifônico.

A “descoberta” da teatralidade circense confundia-se com a figura de Benjamim para os profissionais, críticos e literatos, ligados aos meios de comunicação do período, principalmente nos jornais da capital federal. Entretanto, essa “descoberta” não eliminava o que esperavam de um espetáculo do circo, pois nela estava presente tanto uma percepção dos circenses como produtores de múltiplas linguagens inovadoras voltadas para o gosto do público, quanto uma dúvida sobre o que viam. Januário d’Assumpção Ozório, por exemplo, um ano depois da estréia da *A Viúva Alegre*, após ter assistido diversas outras peças produzidas e encenadas por Benjamin de Oliveira ¹⁴³, expressava toda uma confusão sobre o que significava de fato aquele “novo circo”, pois ao mesmo tempo em que apresentava teatro falado, também tinha números de circo de cavalinhos ¹⁴⁴.

Para além das várias significações que as colocações de Januário possam ter, do ponto de vista desta tese sobre a constituição da teatralidade circense no Brasil, vale ressaltar que o reconhecimento pela apresentação da opereta, em 1910, foi em torno de uma apresentação que mantinha uma organização do trabalho, um modo de produção do espetáculo e um processo de formação/socialização/aprendizagem articulados às características definidoras e distintivas do grupo circense, que pressupunha, entre outros, contemporaneidade do espetáculo, nomadismo, tradição oral, familiar e coletiva.

Com o aumento das encenações baseadas no texto falado, Benjamim de Oliveira e os vários circenses autores e atores do período elaboraram, em meio a sucessivas

143. Conforme propagandas no jornal *O Paiz* entre junho de 1910 e setembro de 1911, foram representadas no Circo Spinelli as seguintes peças ou adaptações de Benjamin de Oliveira: *Cupido no Oriente*, *Os filhos de Leandra*, *O diabo entre as freiras*, *Os Pescadores*, *A vingança de um operário*, *Tiro e Queda*, *Um para três*, *A Escrava Mártir*, *As Mulheres Mandam*.

144. Januário d’Assumpção Ozório, *op. cit.*, p. 12.

parcerias e influências, novos arranjos na produção da teatralidade circense, sem perder, no entanto, antigas matrizes.

Conclusão

No início deste trabalho procurei mostrar o processo de constituição do circo e de seus artistas, no final do século XVIII e início do XIX, na Europa. Mais do que um novo tipo de espetáculo, o que se produziu foi uma nova estrutura de organização, que conformava uma oferta artística cuja principal característica era a diversidade, a multiplicidade de linguagens, em sintonia com as principais formas de expressão artística e cultural contemporâneas a ela.

Ao longo deste estudo, vimos que os circenses constituíam um grupo que articulava, na construção de sua teatralidade, uma estrutura de núcleos fixos com redes de atualizações, adequando e produzindo seus espetáculos para um público diversificado. Através da vida artística de Benjamim de Oliveira, foi possível dar maior visibilidade a estas articulações e estudar a sua conformação no Brasil, sem, no entanto, considerá-los como os únicos responsáveis pelas novas formas de produção do espetáculo e da teatralidade circense, no final do século XIX e começo do XX.

A constituição do circo-teatro neste período gerou tensões em torno da disputa pelo público e de uma representação social do que deveria ser a arte. Nesta direção, junto com alguns novos produtos e novas formas culturais daquela época, a teatralidade circense, na expressão do circo-teatro, foi geradora de posicionamentos e opiniões ambíguas, por parte da crítica, sobre os circenses e o público que os assistia.

A estrutura da teatralidade circense que havia se consolidado na década de 1910, mesmo levando em conta as diferentes formas que se realizavam em cada circo para cada público, tornou-se realidade em quase todos os circos no Brasil. Até meados da década de 1970, a maioria dos circos brasileiros transformou-se em circo-teatro e seus artistas continuaram a ser ginastas, acrobatas, músicos, equilibristas, mágicos, domadores de animais, dançarinos, autores, compositores, cenógrafos, coreógrafos, diretores, atrizes e atores. Muito da bibliografia escrita sobre circo continuou adotando para suas análises uma separação entre o circo que apresentava somente números, incluindo aí cenas cômicas, e o que continha uma segunda parte, o circo-teatro. Além disso, nas histórias do teatro, da música e nas biografias de artistas, com exceções, não são consideradas as produções teatrais e musicais realizadas pelos circenses como parte da constituição daquelas histórias.

Quem acompanhou a trajetória de Benjamim de Oliveira e seu processo de formação enquanto circense, percebeu minha insistência em mostrar o quanto a idéia de sintonia e contemporaneidade entre as diversas expressões culturais foi condição para a própria formação dos artistas e da teatralidade. Enfatizei, também, como os espetáculos constituíram um lugar polissêmico e polifônico, nos quais se aliavam destreza corporal, musicalidade, comicidade, dança e representação teatral.

O motivo das insistências e das descrições foi procurar revelar e dialogar com uma certa memória sobre as experiências vivenciadas por homens e mulheres envolvidos diretamente com as produções culturais, no Brasil do final do século XIX e início do XX. Esta memória, em boa parte produzida pela bibliografia que tratou da história do circo no Brasil nos anos 1970, e, mais recentemente, nos estudos sobre o teatro no país, apresentam aquela história de modo a valorizar o papel exclusivo de alguns artistas e a constituição do circo-teatro, olhando-os através da organização que o circo adquiriu, no Brasil, naqueles anos, relacionando-os aos processos recentes da produção de bens culturais marcados principalmente pela televisão.

Entretanto, este trabalho revela que, após percorrer a trajetória artística de Benjamim de Oliveira, bem como a polifonia e polissemia dos espetáculos circenses, fica difícil afirmar ou tipificar uma certa forma predominante e ideal do que é ou deveria ser o circo. Além disso, sem desmerecer a influência dos diversos produtores culturais, os circenses sempre se vincularam aos circuitos culturais estabelecendo estratégias de articulação com as mais diferentes expressões artísticas, levando-as para dentro do palco/picadeiro. O circo sempre esteve em busca do consumo de massa para seus espetáculos.

Quando, no final do século XIX, foi se explicitando um processo de massificação, acelerando e potencializando a produção e consumo cultural por uma população heterogênea e diversificada em suas origens sociais, o trabalho procurou demonstrar: primeiro, que o próprio modo de organização e produção do espetáculo circense pressupunha, também, a construção do circo como um veículo de massa, considerando o número de pessoas que o assistia, maior que o de qualquer outro espaço de apresentação artística, pelo menos até o advento do cinematógrafo e do rádio, além do tipo de espetáculo variado, em uma multiplicidade de linguagens artísticas, que lançava mão dos principais e mais atuais inventos tecnológicos, como as luzes e as

projeções elétricas, e dos mais recentes lançamentos em termos de ritmos e danças. Segundo, que os circenses, quando não eram os próprios produtores – autores das peças, das letras e das músicas que estavam sendo vendidas em libretos, partituras e discos – eram, ao menos, alguns dos artistas do período que mais divulgavam aquelas produções. E, em terceiro, que sempre fizeram uso das várias formas de divulgação dos meios de comunicação disponíveis, como imprensa, discos e cinema.

A própria trajetória de Benjamim de Oliveira – assim como os vários “Benjamins”, entre os quais, Albano Pereira, Polydoro e Eduardo das Neves –, interroga concepções que vêem a presença de cantores, dançarinos, artistas e autores como “estranhos” ou “aventureiros”. Ela revela que o circo-teatro não pode ser referido ao seu papel exclusivo na busca de soluções, pelos empresários circenses, de uma crise econômica vivida por eles; e, muito menos, imputar àquela teatralidade a responsabilidade por uma possível decadência do circo, como apregoam vários estudos e muitos circenses em suas memórias¹.

Uma parte dos autores², circenses ou não, que escreveu ou escreve sobre a história do circo, tem assumido o discurso de que o espetáculo circense seria o mais popular de todas as ofertas culturais. Ao eleger o circo como a “manifestação da cultura popular”, esta idéia remete à perspectiva de que homens e mulheres que estivessem no âmbito do que fosse o popular teriam autonomia e autenticidade, posicionando-se a partir de uma constante luta em torno dos processos de diferenciação do que seria uma outra cultura, ilustrada e dominante. Apesar das tensões e conflitos que estas questões trazem e que não devem ser subestimados, não há como negar a existências de trocas, acordos, cooptações, inclusive pelos próprios circenses e artistas. A análise das estratégias que os circenses estabeleciam nas cidades, dos vínculos com a população e

1. Antolím Garcia, dono do Circo Garcia, além de identificar a entrada do teatro no circo como o momento no qual teria se iniciado a ruptura de um modo de se constituir um artista circense completo, uma vez que os circenses teriam abandonado os números tradicionais, afirma que foi Benjamim de Oliveira o culpado por ter dado início àquele processo, acrescentando. Antolím Garcia – O circo (A pitoresca turnê do Circo Garcia, através à África e países asiáticos). São Paulo. Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976, pp. 165-166.

2. Particularmente: José Cláudio Barriguelli - "O teatro popular rural: o circo-teatro", in Debate e Críticas. São Paulo. no 3, 1974. . Maria Lúcia Aparecida Montes – Lazer e Ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983. Tese de Doutorado. Pedro Della Paschoa Jr. - "O Circo-Teatro popular" in Cadernos de Lazer 3. São Paulo. SESC-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28. Oliveira, Julio Amaral de – "Uma história do circo". in Claudia Márcia Ferreira (coord.) - Circo - Tradição e Arte – Rio de Janeiro (RJ): Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987. Dirce Tangará Militello - Picadeiro. São Paulo. Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

com os outros artistas, parceiros ou não, faz com que a visão dicotômica de um “popular” homogêneo, sobrevivente, *versus* um erudito dominante não se sustente. Este posicionamento elimina a possibilidade de compreender a dinâmica das várias práticas e os significados que podem ter para os protagonistas que compunham os diferentes processos culturais.

A discussão sempre retomada sobre a contemporaneidade do circo com outras produções culturais, que marcou em grande parte o trajeto desta tese, também esteve voltada para um diálogo com o que, a partir dos anos 1980, surgiu no Brasil como um movimento que se auto-intitula circo contemporâneo ou novo circo. Formado por profissionais e artistas performáticos, oriundos de experiências teatrais, da dança, coreográficas, cenográficas, entre outras, eles desenvolvem uma linguagem circense, fora dos espaços dos circos de lona, participando da fundação de escolas de circo e da constituição de grupos artísticos. Na sua formação, estes artistas sofrem forte influência de movimentos originários de países como a França, Austrália e Canadá ³.

O que se quer apontar neste final de trabalho, é que as escolas de circo e os novos grupos, formados por elas ou não, representam algo novo para o processo de constituição da atual teatralidade circense. As pessoas envolvidas com a aprendizagem desta linguagem não a fazem mais, necessariamente, debaixo da lona do circo, como acontecia com a maioria dos circenses até pelo menos a década de 1960. As escolas ou grupos, voltados para o ensino de técnicas circenses, têm projetos pedagógicos e sociais dos mais diversos tipos, a partir de iniciativas privadas ou governamentais, e isto é novo na história do circo no Brasil. Apesar de muitos mestres que ensinam nestes espaços serem circenses vindos das famílias tradicionais, eles não atuam mais como antes, ou seja, ensinando as crianças que nasceram no circo ou as pessoas que a ele se incorporam.

Pode-se considerar, hoje, que uma das grandes contribuições daquele movimento é a reafirmação do quanto a linguagem circense e o modo como os circenses produzem seus espetáculos estão permanentemente abertos para as articulações com as várias

3. Na Austrália, com o *Circus Oz* (1978), e na Inglaterra, com os artistas de rua fazendo palhaços, truques com fogo, andando em pernas de pau e com suas mágicas. Na França, a primeira escola de circo é a Escola Nacional de Circo *Annie Fratellini*, fundada em 1979, com o apoio do governo francês. No Canadá ginastas começaram a dar aulas para alguns artistas performáticos e a fazer programas especiais para a televisão e em ginásios em que os saltos acrobáticos eram mais circenses. Em 1981, criou-se a primeira escola de circo para atender à demanda daqueles artistas. Um ano depois, ainda no Canadá, foi criado o *Club des Talons Hauts*, grupo formado de artistas em pernas de pau, malabaristas e pirofagistas, o mesmo que em 1984, realizaria o primeiro espetáculo do *Cirque de Soleil*.

linguagens artísticas, demarcadas pelas suas características polissêmicas e polifônicas. Com este movimento amplia-se, em qualidade, quantidade e variedade, o número de pessoas que se envolvem e divulgam a linguagem circense. Entretanto, quando muitos dos seus componentes se referem à história do circo no Brasil, afirmam que foram eles que introduziram uma “nova mentalidade”, desenvolvendo e implantando um novo circo, que agora passava a incorporar teatro, dança, música ao vivo e espetáculos sem uso de animais ⁴. Mesmo sem negarem legitimidade aos circos que consideram tradicionais, dizem que o Novo Circo seria uma área de cruzamento entre disciplinas, de disseminação da dança, do teatro e das artes plásticas e da sua integração nos espetáculos circenses, que têm lugar nas pistas clássicas ou em auditórios mais íntimos.

O modo como utilizam o discurso da contemporaneidade e do novo nega ou desconhece que, no processo de constituição da teatralidade circense, sempre se esteve em sintonia com o que se produzia de mais recente, como se mostrou neste estudo e em outros. Basta lembrar de Alcir Lenharo, que afirmou que cantar acompanhado de um instrumento musical e representar no circo significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do disco. O circo era um rico celeiro de artistas, que dos picadeiros rumavam para a revista, a chanchada, o rádio, o disco, sendo que muitos passaram e repassaram pelo circo e fizeram dele sua “escola de aprendizado artístico” ⁵.

Por sua vez, os circenses dos circos itinerantes reagem contra as propostas das escolas de circo e dos grupos formados por elas, alegando que este movimento não é circo. Eles, sim, seriam o circo puro e os herdeiros da tradição. Com isto acabam negando, também, de um outro lado, o circo constituído por seus antecedentes, como Benjamin, Albano Pereira, entre outros, ao se contraporem à mistura de teatro, dança e música nos espetáculos circenses.

De seus lugares, ambos acabam atualizando, nas suas especificidades, muito dos debates que atravessaram este trabalho. Sem pretender aprofundá-los e sem querer diminuir ou negar as diferenças entre as produções circenses do início do século XX e as deste início de XXI, este estudo pretende partilhar, junto com vários outros, as reflexões

4. Antonio Torres – O circo no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE : São Paulo: Atração, 1998 (História Visual: 5), p. 47.

5. Alcir Lenharo – Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1995, p. 41.

e as análises dos distintos processos históricos que possibilitam alargar as discussões sobre as histórias das artes no Brasil.

Fontes e Bibliografia

I. Fontes Impressas

a. Periódicos

- *Almanaque dos Theatros*. Rio de Janeiro, 1906, 1909 e 1910.
- *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro 1906/1907.
- *O Amigo do Povo*. São Paulo – novembro de 1902; março a dezembro de 1903; janeiro a setembro de 1904.
- *Careta*. Rio de Janeiro – julho, agosto e dezembro de 1908; abril a dezembro de 1909.
- *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro – 1907-1909; janeiro a junho de 1910.
- *Correio de Campinas* – outubro de 1883; agosto a dezembro de 1885; janeiro a outubro de 1887; janeiro a junho de 1908.
- *Correio Paulistano*. São Paulo – abril, maio de 1876; dezembro de 1877; janeiro, julho, novembro e dezembro de 1878; agosto, setembro e dezembro de 1888; agosto de 1889.
- *O Dia*. Rio de Janeiro – junho de 1892.
- *Diário da Noite*. Rio de Janeiro – 21 de fevereiro de 1940.
- *Diário de Belo Horizonte* – 08 de abril de 1958.
- *Diário de Campinas* – 1881; janeiro de 1882; maio a dezembro de 1883; 1884; maio a dezembro de 1885; janeiro a setembro de 1886; janeiro a outubro de 1887; fevereiro a dezembro de 1888; julho a dezembro de 1889; junho a novembro de 1890; maio a outubro de 1891; janeiro a outubro de 1892; janeiro a julho de 1893; fevereiro de 1894; abril a agosto de 1895; junho a dezembro de 1896; janeiro e novembro de 1897; 1898; março a julho de 1899; setembro de 1900.
- *O Estado de São Paulo* – março a setembro de 1898; março a dezembro de 1899; fevereiro de 1900; 1901 a 1906.
- *Folha do Brás*. São Paulo – 25 de junho de 1899; 02, 09 e 18 de julho de 1899; 28 de novembro de 1899.
- *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro – 25 de janeiro de 1884.
- *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro – agosto a dezembro de 1875; janeiro a junho de 1876; 1900 a 1908.

- *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro – outubro a dezembro de 1827; 1829; janeiro, agosto, setembro, novembro e dezembro de 1830; 22 e 26 de setembro de 1847; 1900.

- *A Noite*. Rio de Janeiro – 08 de junho de 1954.

- *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro – 28 de junho e 22 de dezembro de 1939.

- *A Notícia*. Rio de Janeiro – 20 de dezembro de 1894; 17 e 18 de fevereiro de 1895, 14 de março de 1895, 11 de abril de 1895, 19 de setembro de 1895, 07, 14 e 28 de novembro de 1895, 26 de dezembro de 1895; 20 de fevereiro de 1896, 05 e 12 de março de 1896, 09 e 30 de abril de 1896, 10 de setembro de 1896, 24 e 27 de dezembro de 1896; 04 de fevereiro de 1897, 10 de junho de 1897, 18 de julho de 1897, 12, 19 e 25 de agosto de 1897, 02 e 23 de setembro de 1897, 11 de outubro de 1897, 25 de novembro de 1897; 06 e 27 de janeiro de 1898, 10, 17 e 24 de fevereiro de 1898, 10 de março de 1898, 12 de maio de 1898, 21 de abril de 1898, 02 e 30 de junho de 1898, 21 de julho de 1898, 15 e 29 de dezembro de 1898.

- *O Paiz*. Rio de Janeiro – janeiro de 1892; 1893; janeiro a junho de 1894; novembro e dezembro de 1899; 1900 a 1902; janeiro a novembro de 1903; janeiro a outubro de 1904; julho a novembro de 1905; abril e junho de 1906; janeiro a agosto de 1907; abril a dezembro de 1908; 1909 a 1913.

- *O Pega na chaleira – Jornal da troça e que não engrossa*. Rio de Janeiro – 23 de outubro de 1909.

- *A Província de São Paulo* – março, abril, maio julho e agosto de 1889.

- *Revista da Semana*. Rio de Janeiro – 07 de outubro de 1944.

- *Revista O Theatro*. Rio de Janeiro – 20 de abril, 04, 11, 17 e 25 de maio, 01, 08, 22 e 19 e 29 de junho, 13 e 20 de julho, 03 de agosto, 21 e 25 de setembro, 05, 12, 19 e 26 de outubro, 02 de novembro de 1911.

- *Revista: Anjos do Picadeiro*. Rio de Janeiro – número 2 de dezembro de 1998; número 3 de dezembro de 2000.

- *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1954.

- *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte – 07 de maio de 1908.

- *Última Hora-Revista*. São Paulo – de 01 a 16 de junho de 1964.

b. Peças teatrais impressas originais ou adaptações em nome de Benjamim de Oliveira

- Localizadas no Acervo de Textos Teatrais do CEDOC/FUNARTE, em mimeo.

Os Bandidos da Rocha Negra
O Colar Perdido
A Escrava Martha
Gaspar o Serralheiro
Greve n'um Convento
A Ilha das Maravilhas
O Negro do Frade
A procura de um noiva
O Punhal de Ouro
Tudo Pega...

- Localizadas no SDE – Seção de Documentos do Executivo e do Legislativo. Fundo/Coleção: 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Distrito Federal (Peças Teatrais 1) Censura Teatral:

Mancha na Corte – Registrada a fls. seis [ilegível], sobre o nº 333, do Registro Geral de Peças Teatrais em 23 de junho de 1920.

O Grito Nacional! ou “A História de um voluntário” - Registrada a fls. seis [ilegível] sob o nº 338 do Registro Geral de Peças Teatrais em 08 de julho de 1920.

Sae Despacho - Registrada a fls. 8 [ilegível] sob o nº 41 do Registro Geral de Peças Teatrais em 21 de maio de 1921.

Olho Grande - Registrada a fls. 12 [ilegível], sob o nº 115 do Registro Geral de Peças Teatrais em 30 de setembro de 1922.

c. Memorialistas

Coaracy, Vivaldo – Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (RJ): Livraria José Olympo Editora, Volume 3, 1965.

Edmundo, Luiz – O Rio de Janeiro do meu Tempo. Rio de Janeiro (RJ): Imprensa Nacional, 1938 – 3 Volumes.

Garcia, Antolin – O Circo (a pitoresca turne do circo Garcia através à África e países asiáticos). São Paulo (SP). Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976.

Militello, Dirce Tangará – Picadeiro. São Paulo (SP). Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

– Terceiro Sinal. São Paulo (SP): Mercury Produções Artísticas Ltda., 1984.

Militello, Vic – Os Sonhos como Herança – Síndrome da Paixão. Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, 1997.

Miranda, Januário – Lili Cardona – laureada artista da companhia Affonso Spinelli – Traços Biográficos. Rio de Janeiro (RJ): Typ. C. Industrial Americana, 1910.

Morais Filho, Mello – Festas e Tradições Populares no Brasil. Belo Horizonte, Livraria Itatiaia, 1979.

Neto, Tito – Minha vida no circo. São Paulo (SP). Ed. Autores Novos, 1986.

Paschoal, Antonio Dias – São João de minha infância – Crônicas. São João da Boa Vista (SP): Um Folhetim do “O Município”, 1949.

Portinari, Cândido – Carta Paloninho, Paris: set/1958.

Seyssel, Waldemar – Arrelia e o Circo - Memórias de Waldemar Seyssel. São Paulo (SP). Edições Melhoramento, 1977.

d. Folcloristas

Andrade, Mário de – Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989. (Coleção reconquista do Brasil. 2 série; v. 162).

Cascudo, Luis da Câmara – Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte (MG): Editora Itatiaia Limitada, 1984 – Clássicos da Cultura Brasileira, vol. 4.

e. Folhetos musicais e Obras Literárias

Abreu, Gilda de – Alma de Palhaço. São Paulo (SP): Editora Cupolo Ltda., 3ª edição, 1959.

Barreto, Lima – Triste fim de Policarpo Quaresma. 3ª edição. Rio de Janeiro (RJ): Record, 1999.

Coelho, Furtado e Serra, Joaquim – O Remorso Vivo. Música de Arthur Napoleão. 2ª edição. São Paulo (SP): Livraria de C. Teixeira, Biblioteca Dramática Popular, nº 58, s/data

Jennings, Gary – O Circo. Rio de Janeiro (RJ): Editora Record, 1987.

Libreto da Parte Cantante A VIÚVA ALEGRE – Rio de Janeiro (RJ): Typ. Theatral Rua do Lavradio, nº 25, 1910.

Libreto do disco A Viúva Alegre por Ernest Newman distribuído por EMI-ODEON, Fonográfica, Indl. e Eletrônica S/A – Ind. Brasileira.

Neves, Eduardo das – Mistérios do Violão. Rio de Janeiro (RJ): Livraria do Povo – Quaresma & C. Livreiros-Editores, 1905.

Neves, Eduardo das – Trovador da Malandragem. Rio de Janeiro (RJ): Bibliotheca da Livraria Quaresma Editora, 1926.

Rio, João – A Alma Encantadora das Ruas. São Paulo (SP) (SP): Companhia das Letras, 1997 (Retratos do Brasil)

Schmidt, Afonso – Saltimbancos. São Paulo (SP): Edição Saraiva, 1950 (Coleção Saraiva 21).

Tamaoki, Verônica – O Fantasma do Circo. São Paulo (SP): Massao Ohno-Robson Breviglieri/Editores, 2000.

f. Dicionários/Enciclopédias

Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa – feito sobre o plano de F. J. Caldas Aulete, 2ª. Edição atualizada. Lisboa: Typographia da Parceria, 1925.

Dicionário de Língua Portuguesa por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 2ª. Edição de 1813.

Dicionário Folha-Webster's Inglês-Português

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª edição. São Paulo (SP): Art Editora: Publifolha, 1998.

Encyclopédie Microsoft Encarta 99 De Luxe 1993-1998 Microsoft Corporation.

The Grove Concise Dictionaire of Music. London: Stanley Sadie, Macmillan Press Ltd., 1994.

II. Entrevistas

- Alzira Silva – entrevistada em 03 e 31 de maio, 21 de junho de 1985, por Erminia Silva.
- Noemia da Silva – entrevistada em 03 de maio de 1985, idem.
- Conceição Silva – entrevistada em 03 de maio de 1985, idem.
- Antenor Alves Ferreira – entrevistado em 10 de junho de 1985, idem
- Alice Donata Silva Medeiros – entrevistada em 11 de julho de 1985, idem.
- José Wilson Mariano – entrevistado em 10 de outubro de 1986, idem.
- Zurka Sbano – entrevistado em 11 de janeiro de 1987; 20 de março e 20 de setembro de 1999, idem.
- Barry Charles Silva – entrevistado em 03 de maio de 1993; 14 de abril de 1999; 25 de maio de 2000, idem.
- Jaçanan Cardoso Gonçalves – neta de Benjamim de Oliveira, entrevistada em 27 de janeiro de 1999, idem.

- Zurca Sbano – entrevistado em 20 de março e 20 de setembro 1999, idem.
- Iracema Gonzaga Carvalho – entrevistado em 07 de maio de 1999, idem.
- Luis Franco Olimecha e Edson Olimecha - Entrevistadores: Lícínio Neto, Aldomar Conrado e Roberto Cleto em 1976 - Copy Desk catalogado no Arquivo da Biblioteca do IBAC sob. no. 14/76.
- Weisser Tihany - Entrevistadores: Clemente Karper, Ney Machado, Leo Jusi em 1978 - Copy Desk catalogado no Arquivo da Biblioteca da IBAC sob. no. 8/78.
- Romano Garcia - Entrevistadores: Carlos Marugan, Luis Franco Olimecha e Umberto Magnani. Entrevista realizada em 1978, sem número de catalogação.
- Entrevista realizada com Benjamim de Oliveira no programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro com o nome de "Honra ao Mérito", realizado em 07 de agosto 1942, gravado em seis discos, em poder de Jaçanan Cardoso Gonçalves e Juyraçaba Santos Cardoso (netos de Benjamim), conforme selo: McCann*Erickson – 78 RPM de 21 de dezembro de 1949 pela Standard Oil Co. of Brasil.
- Entrevista dada por Jorge Amado a Verônica Tamaoki, respondida e assinada por fax, em 18 de dezembro de 1994.

III. Bibliografia Citada

Abreu, Brício de – "O maior artista negro do Brasil – Benjamim de Oliveira" *in* Esses Populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro (RJ): E. Raposo Carneiro, Editor, 1963.

Abreu, Martha – O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, São Paulo (SP): Fapesp, 1999.
 – Mulatas, Crioulos e Morenas na “canção popular”, Brasil, Sudeste, 1880-1910. Rio de Janeiro (RJ): Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (RJ), texto mimeografado.

Almirante – No tempo de Noel Rosa. 2ª ed. Rio de Janeiro (RJ): Francisco Alves Editora, 1977.

Amiel, Denys – Les Spectacles A Travers les Ages - Théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques. Aux Éditions du Cygne, Paris, 1931.

Andrade Jr., Lourival – Mascates de sonhos (As experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-Teatro Nh'Ana). Florianópolis (SC): Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado, 2000.

Andrade, Ana Maria – “Crônica fotográfica do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX” *in* Antonio Cândido [et. al.] – A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas (SP): Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 491-504.

Andrade, Mário – Pequena História da Música. Belo Horizonte (BH): Editora Itatiaia Limitada, 1987.

- Araújo, Vicente de Paula – A Bela Época do Cinema Brasileiro. 2ª ed. - São Paulo (SP): Editora Perspectiva (Debates), 1976.
- Salões, Circos e Cinemas de São Paulo. São Paulo (SP). Editora Perspectiva S.A., 1981.
- Assis, Machado – Crítica Theatral. Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1942.
- Auguet, Roland – Histoire ey Légende du cirque. Paris: Flammarion, 1974.
- Azevedo, Vicente de Paulo Vicente de – A vida atormentada de Fagundes Varela. São Paulo (SP): Livraria Martins Editora, 1966.
- Barriguelli, José Cláudio – "O teatro popular rural: o circo-teatro", *in* Debate e Críticas. São Paulo (SP). no 3, 1974.
- Benitez, Rubén A. – Uma histórica función de circo. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires-Departamento Editorial, 1956.
- Boll, André – Théâtre Spectacles et Fêtes Populaires dans l'Histoire. Bruxelles-Paris: Editions du Sablon, s/d.
- Bosi, Ecléa – Cultura de massa e cultura popular. Leituras operárias. 2ª edição. Petrópolis (RJ): Vozes, 1973.
- Bost, Pierre – Le cirque et le music-hall. Paris: Au Sans Pareil, 1931.
- Bruno, Ernani Silva – História e Tradições da Cidade de São Paulo (SP). Volume II Rio de Janeiro (RJ): Livraria José Olympio Editora, 1953.
- Burke, Peter – Cultura Popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1989.
- Cafezeiro, Edwaldo e Gadelha, Carmem – História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro (RJ): Editora UFRJ:EDUERJ,FUNARTE, 1996.
- Candido, Antonio [et. Al.] – A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas (SP): Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- Castagnino, Raúl H. – Centurias del Circo Criollo. Buenos Aires: Editorial Perrot Colección Nuevo Mundo, 1959.
- El Circo Criollo – Datos y documentos para su historia 1757-1924. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, Volume 18 – 2ª. Edición, 1969.

- Cavalheiro, Edgard – Fagundes Varella. São Paulo (SP): Livraria Martins Editora, 1ª edição 1940, 3ª edição 1956.
- Cervelatti, Alessandro – Questa sera grande spettacolo – storia del circo italiano. Milano, Edizioni Avanti! - Collezione “Monde Popolare”, 1961.
- Chalhoub, Sidney – Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1996.
- Chiaradia, Maria Filomena Vilela – A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. Rio de Janeiro (RJ): UNI-Rio – Mestrado em Teatro, 1977.
- Costa, Angela Marques da e Schwarcz, Lilia Moritz – 1890-1914: no tempo das certezas. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2000 (Virando século).
- Costa, Eliene Benício Amâncio – Saltimbancos Urbanos – A Influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90. São Paulo (SP): Universidade Estadual de São Paulo (SP), Departamento de Artes Cênicas. Tese de Doutorado, volumes I e II, 1999.
- Coxe, Anthony Hippisley – "No começo era o picadeiro" (Reino Unido) *in* O Correio da Unesco. Rio de Janeiro (RJ), ano 16, no 3, março/1988, pp. 4-7.
– "Philip Astley" *in* Lê Grande Livre du Cirque. Genève: Edito-Service S.A. – Bibliothèque des Arts. 1977 – Volume I.
- Cunha, José B. d'Oliveira – Os Ciganos do Brasil (subsídios históricos, ethnographicos e lingüísticos). São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado, 1936.
- Cunha, Maria Clementina Pereira – Ecoss da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 a 1920. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2001.
- Damasceno, Athos – Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro(RJ): Editora Globo, 1956.
- Dantas, Arruda Dantas – Piolin. São Paulo (SP): Editora Pannartz, 1980.
- Dauven, Lucien-René – "A arte do impossível. Artistas corajosos e versáteis fazem o circo sempre jovem" *in* O Correio da Unesco. Rio de Janeiro (RJ), ano 16 nº 3, março/1988, pp. 11-13.
- David, Jamiesom e Davidson, Sandy – The love of the Circus. London, Octopus Books Limited, Produced by Mandarin Publishers Limited, 1980.
- Duarte, Regina Horta – A Imagem Rebelde: a trajetória libertária de Avelino Fócolo. Campinas (SP): Pontes:Editora da Unicamp, 1991.

- Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1995.
- O Circo em Cartaz. Belo Horizonte (MG): Einthoven Científica Ltda., 2001.
- Eco, Umberto – Apocalípticos e integrados. São Paulo (SP): Perspectiva, 1990.
- Efegê, Jota – Figuras e Coisas do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro (RJ): FUNARTE, 1982.
- Faria, João Roberto – O Teatro Realista no Brasil: 1855:1865. São Paulo (SP): Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1993 (Estudos; 136).
- Flury, Lázaro – Historia de la Música Argentina. Pequeño Larousse Ilustrado.
- Gomes, Tiago de Melo – Como Eles Se Divertem: teatro de revista, cultura de massas e o Rio de Janeiro nos anos 1920. Título provisório da tese de doutorado em andamento pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- Grangeiro, Candido Domingues – As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo (SP) 1862-1886. Campinas (SP): Mercado das Letras; São Paulo (SP): Fapesp, 2000. Coleção Fotografia: Texto e Imagem.
- Guerra, Antônio – Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei – 1717 a 1967. C/1968 – s/edit.
- Gusmão, Clóvis de – "As grandes reportagens exclusivas – O Rei dos Palhaços" *in* Dom Casmurro (RJ), 12 e 19 de outubro de 1940.
- "Grandeza e miséria da vida de Palhaço" *in* Comoedia - Revista Mensal de Teatro, Música, Cinema e Rádio. Rio de Janeiro (RJ). Direção e responsabilidade, Brício de Abreu. Ano II, nº 5, março de 1947, pp. 79/84.
- Ham, Gerald R. Van – Franz Lehár – Músico Del Siglo XX. Madrid, Espasa-Calpe, S/A, 1984.
- Hauser, Arnold – História Social da Arte e da Literatura. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1998 – (Paidéia).
- Hugues, Hotier – Vocabulaire du cirque et du music-hall. Paris: Maloine S.A. Editeur. Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres. Collection Université de Compigne, 1981.
- Jesus, Leão de – "Negro Benjamim – Cristo Negro" *in* O Dia (RJ), 02 e 03 de abril de 1972.
- Klein, Teodoro – El teatro de Florencio Sánchez. Los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Acción, 1976.

– El actor en el Río de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá.
Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.

Lazary, Ângelo – "A cenografia antiga e atual, no teatro brasileiro" *in* Revista da Casa dos Artistas – vigésimo aniversário. Rio de Janeiro (RJ), s/edit. 24 de agosto de 1938, sem número de página.

Leite, Miriam Lifchitz Moreira – "Documentação fotográfica – potencialidades e limitações" *in* Antonio Cândido [et. al.] *in* A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas (SP): Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 491-504.

Lenharo, Alcir – Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1995.

Levy, Pierre Robert – "Les Clowns" *in* Le Grand Livre du Cirque. Bibliothèque des Arts. 2 Volumes - Genève: Edito-Service S.A., 1977 – Volume I.

Lima, Evelyn Furquim Werneck – Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro (RJ), Editora UFRJ, 2000.

Magaldi, Sábato – Panorama do Teatro Brasileiro. 4ª. ed. – São Paulo (SP): Global, 1999.

Magnani, José Guilherme Cantor – Festa no Pedaco – Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1984.

Max Fleiuss – "Evolução do teatro no Brasil" *in* Revista Dionysos. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura – Ano VI – fevereiro de 1955, número 5 – pp. 13-50.

Mencarelli, Fernando Antônio – Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas (SP): Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

Meriz, Paulo Ricardo – O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea. Rio de Janeiro (RJ): Universidade do Rio de Janeiro, Área de Concentração: Estudos do Espetáculo. Dissertação de Mestrado em Teatro, volumes I e II, 1999.

Meyer, Marlyse – Folhetim: uma história. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1996.

Montes, Maria Lúcia Aparecida – "Cultura Popular/Fronteiras de conhecimento: espetáculos populares, formas de teatro, dramas e danças dramáticas", palestra proferida em 10 de julho de 1978 por ocasião da XXXª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)

– Lazer e Ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular. São Paulo (SP) (SP): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Tese de Doutorado, 1983.

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. São Paulo (SP): Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978 (Coleção ensaio; n. 90).

Moura, Roberto – "A Bela Época (Primórdios-1912) – Cinema Carioca (1912-1930) – Módulo 1" *in* Fernão Ramos (org.) – História do Cinema Brasileiro. São Paulo (SP): Circulo do Livro S.A. – 1987.

Noronha, Paulo – O Circo. São Paulo (SP): Academia de Letras de São Paulo (SP), Cena: Brasil – Volume I, 1948.

Oliveira, Julio Amaral de – "Uma história do circo". *in* Cláudia Márcia Ferreira (coord.) - Circo - Tradição e Arte – Rio de Janeiro (RJ): Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987

Oroz, Silvia – Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. 2ª ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro (RJ): Funarte, 1999.

Paixão, Múcio da – O Theatro no Brasil, Rio de Janeiro (RJ): Brasília Ed., 1936.

Paschoa Jr., Pedro Della – "O Circo-Teatro popular" *in* Cadernos de Lazer 3. São Paulo (SP). SESC-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28.

Páteo, Maria Luisa de Freitas Duarte do – Bandas de música e cotidiano urbano. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, agosto/1997.

Pereira, Cristiana Schettini – Um gênero alegre – Imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916). Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, 1997.

Prado, Décio de Almeida – Teatro de Anchieta a Alencar. São Paulo (SP): Editora Perspectiva, 1993.

– Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1997.

Propp, Vladimir – Comicidade e Riso. São Paulo (SP): Editora Ática (em Moscou 1976) no Brasil 1992.

Rabetti, Maria de Lourdes – Teatro e Brasilidade. São Paulo (SP) (SP): Palestra proferida na abertura do Grupo e Trabalho do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Ciências/ABRACE, setembro/1999. Coordenadora do *Projeto Integrado de Pesquisa (AI)* na Universidade do Rio de Janeiro.

- Reale, Ebe – Brás, Pinheiros, Jardins: três bairros, três mundos. São Paulo (SP): Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo (SP), 1982 (Novo Umbrais).
- Renato Rosso – "Apontamentos para uma pastoral dos nômades" e "Ciganos: uma cultura milenar" *in* Revista de Cultura Vozes. Ano 79 – Volume LXXIX – abril/1985, nº 3, pp. 5-8 e 9-42.
- Renevey, Mônica J. – "Troupes Ambulantes et Théâtres fixes" *in* Lê Grande Livre du Cirque. Genève: Edito-Service S.A. – Bibliothèque des Arts. 1977 – Volume I – pp. 71-83.
 – "*Banquistes et Romanis*" *in* Lê Grand Livre du Cirque. Genève: Edito-Service S.A., Bibliothèque des Arts, 1977, Volumes I e II - pp. 53-70.
- Ribeiro, Darcy – Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro (RJ): Guanabara Dois, 1985.
- Rio, João do – "A ilusão do elefante branco" *in* O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro (RJ): Departamento de Teoria do Teatro. Escola de Teatro Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Ano I, número 1, 1993, p. 70.
- Roubine, Jean-Jacques – A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 1998.
- Ruiz, Roberto – Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro (RJ): INACEN, 1988.
- Sant'Ana, Maria de Lourdes B. – Os ciganos: aspectos da organização social de um grupo cigano em Campinas. São Paulo (SP): FFLCH/USP, 1983 (Antropologia, 4).
- Santoro Jr., Antonio – Memórias de um Circo Brasileiro – circo, circo teatro, pavilhão Arethuzza. São Paulo (SP): Projeto premiado no Prêmio Estímulo 96 – Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, 1997.
- Santos, Alcino e outros. Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964. Por Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e M.A. de Azevedo (Nirez). 5 Volumes. Rio de Janeiro (RJ): FUNARTE, 1982.
- São Cristóvão: um bairro de contrastes. Apresentação Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro (RJ): Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes / Departamento Geral de Patrimônio Cultural/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991. (Bairros Cariocas; v. 4).
- Scarano, Julita – Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII. São Paulo (SP): Conselho Estadual de Cultura, 1975 (História, n. 19).
- Scisínio, Alaôr Eduardo – Dicionário da escravidão. Rio de Janeiro (RJ): Léo Christiano Editorial, 1997.

Seibel, Beatriz – História del circo. Buenos Aires. Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1993.

- El teatro “barbaro” del interior. Testimonios de circo criollo y radioteatro. Teatro Popular Tomo I. Buenos Aires, Ediciones de La Pluma, 1985

Sevcenko, Nicolau – “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso” *in* Fernando Novais (Coord. Geral da Coleção) – História da Vida Privada. Volume 3. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1999, pp. 7-48.

Silva, Erminia – O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação de Mestrado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

- Direito e Sociedade: o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX. Unicamp – Departamento de História. Trabalho apresentado ao Curso: Tópicos Avançados em História Social do Trabalho III, primeiro semestre/1996.

Silva, Lúcia Helena Oliveira – Construindo uma nova vida: migrantes paulistas afro-descendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926). Campinas (SP): Unicamp. Tese de Doutorado, 2001.

Soares, Carmem – Imagens da Educação no Corpo. Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas (SP): Autores associados, 1998 – (Coleção educação contemporânea).

Sodré, Nelson Werneck – História da imprensa no Brasil. 4ª ed.[atualizada]-Rio de Janeiro (RJ): Mauad, 1999.

Souza, José Galante de – O Teatro no Brasil, Tomo I. Rio de Janeiro (RJ): Instituto Nacional do Livro, 1960.

Souza, Silvia Cristina Martins de – As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868). Campinas (SP): Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

Süssekind, Flora – “Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século” *in* Antonio Cândido [et. al.] – A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas (SP): Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 355-404.

Thétard, Henry - La Merveilleuse Histoire du Cirque. Paris: Prisma. 2 Tomes – exemplaire no. 931, 1947.

Tinhorão, José Ramos – Música Popular: os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro (RJ): Edições Tinhorão, 1976.

- Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo (SP): Ática, 1981 (Ensaio; 69).

– Música popular: um tema em debate. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo (SP): Ed. 34, 1997.

– História social da música popular brasileira. São Paulo (SP): Editora 34, 1998.

– A música popular no romance brasileiro. (Volumes I e II). São Paulo (SP): Ed. 34, 2000.

– “Circo brasileiro: o local no universal” *in* Entre Europa e África: a invasão do carioca. Organizado por Antonio Herculano Lopes. Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp. 193-214.

– Cultura popular: temas e questões. São Paulo (SP): Ed. 23, 2001.

Torres, Antonio – O circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte : São Paulo (SP): Atração, 1998 (História Visual : 5).

Trigo, Luciano – O viajante móvel. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro (RJ)/São Paulo (SP): Editora Record, 2001.

Trotta, Rosyane – “O Teatro Brasileiro: décadas de 1920-30” *in* Carlinda Fragale Patê Nuñez *et alii* – O teatro através da história. Rio de Janeiro (RJ): Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c1994, 2v. – pp. 111-137.

Vasconcelos, Ary – Panorama da música popular brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro (RJ): Liv. Sant’Anna, 1977.

Vianna, Hermano – O Mistério do Samba. 3ª edição. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

Créditos das ilustrações

A pesquisadora procurou caracterizar as origens das fotos. Caso outras fontes se manifestem, mostrando créditos diferentes de modo comprovado, serão acatadas.

1. Thétard, Henry - La Merveilleuse Histoire du Cirque. Paris: Prisma. 2 Tomes – exemplaire no. 931, 1947, p. 45.
2. *Ibidem*.
3. O Coaracy, 23 de maio de 1876, *apud* 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. São Paulo (SP): Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978 (Coleção ensaio; n. 90), p. 105.
4. O Coaracy, 07 de abril de 1876, *idem*, p. 102.
5. Gazeta de Notícias, 07 de janeiro de 1876.
6. Gazeta de Notícias, 10 de janeiro de 1876.
7. O Guarany, 1875, *apud* Damasceno, Athos – Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro(RJ): Editora Globo, 1956, p. 113.
8. Oliveira, Júlio Amaral de – “Visões da História do Circo no Brasil” *in Última Hora – Revista*, 12 de junho de 1964, p. 14.
9. A Noite Ilustrada, 22.12.1939, reportagem: "A vida de um Palhaço", p. 40.
10. Torres, Antonio – O circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte : São Paulo (SP): Atração, 1998 (História Visual : 5), p. 126.
11. *Idem*, p. 176.
12. Almanack dos Theatros para 1909, p. 142.
13. O Estado de São Paulo, 01 de dezembro de 1901.
14. a. Tinhorão, José Ramos – Cultura popular: temas e questões. São Paulo (SP): Ed. 23, 2001, p. 75. 14. b. Tinhorão, José Ramos – “Circo brasileiro: o local no universal” *in Entre Europa e África: a invasão do carioca*. Organizado por Antonio Herculano Lopes. Rio de Janeiro (RJ): Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 199.
15. Pasta Benjamin de Oliveira - Acervo do Cedoc/Funarte – Rio de Janeiro.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. Acervo do Arquivo Fotográfico do Cedoc/Funarte - Rio de Janeiro. Coleção Brício de Abreu.
19. Amanack dos Theatros para 1910, p. 59.
20. Columbia Phonograph Co. Coml. Sob o número 11595.
21. O Malho, 1909. Acervo do Arquivo Fotográfico do Cedoc/Funarte - Rio de Janeiro.
22. Almanack dos Theatros para 1910, p. 63.
23. Libreto da Parte Cantante da A Viúva Alegre. Rio de Janeiro: Typ. – Theatral, 1910.
24. Revista O Theatro, ano 1, número 2, de 04 de maio de 1911, p. 19.

ANEXO 1 - Relação das peças encenadas pelos circenses

Nota introdutória

Esta relação é composta pelas peças representadas nos circos entre 1834 e 1912, que foram localizadas nas fontes pesquisadas para esta tese. A idéia de catalogar as produções circenses deste período, que extrapola a proposta deste trabalho, tem como objetivo ampliar o leque de informações sobre as encenações, assim como possibilitar um acompanhamento do processo de constituição da teatralidade circense e sua expressão no circo-teatro.

Os dados obtidos para cada peça são informações presentes nas fontes listadas na bibliografia, em particular as das propagandas dos jornais e revistas. Assim, as denominações dadas às peças, como, por exemplo, pantomimas, farsas fantásticas, dramas ou revistas; e as descrições das peças, dos personagens e cenografias; entre outras, representam a forma como os circenses e os agentes, produtores e editores dos jornais, compreendiam e classificavam aquela teatralidade.

A relação foi organizada de forma cronológica, de acordo com as primeiras apresentações das peças. Há uma lista que as classifica em ordem alfabéticas e a página onde se encontram, para facilitar o acesso às mesmas.

Quando uma mesma peça foi encontrada em vários circos e datas, optou-se por registrá-la no grupo daquela primeira representação, na sua ordem cronológica. Em alguns destes casos, apesar de terem o mesmo nome com descrições diferenciadas, decidiu-se catalogá-la.

No registro dos lugares onde se apresentavam, é indicado o nome da cidade; entretanto, em alguns casos, quando há uma referência clara de que estavam se apresentando em um estabelecimento que não fosse o circo de lona ou pavilhão, como os teatros, está apontado o nome deste local.

Índice da peças por ordem alfabética

Nome	página
<i>À procura de uma noiva</i>	344
<i>Africanos, Os</i>	325
<i>Amante fingindo estátuas, O</i>	297
<i>Amor de princesa</i>	342
<i>Aquática</i>	309
<i>Arlequim enamorado, O</i>	298
<i>Aventureiros de Paris, Os</i>	304
<i>Baile de Máscaras</i>	315
<i>Bandidos da Calábria, Os</i>	300
<i>Bandidos da Serra Morena ou Os Salteadores, Os</i>	323
<i>Bandidos da Serra Morena, Os</i>	320
<i>Bandidos de Luigi Vampi, Os</i>	308
<i>Beduínos em Sevilha, Os</i>	338
<i>Bicho, O</i>	329
<i>Billheteiro, O</i>	311
<i>Boneca, A</i>	343
<i>Boticário enganado, O</i>	297
<i>Brigantes da Calábria, Os</i>	313
<i>Broceur Condemné</i>	312
<i>Caipira perdido, O</i>	297
<i>Capricho de mulher</i>	348
<i>Casa encantada, A</i>	319
<i>Casamento do Arlequim ou Remorso Vivo, O</i>	314
<i>Cavalaria Turca</i>	301
<i>Cena eqüestre (sem título)</i>	298
<i>Cendrillon</i>	302
<i>Chico e o Diabo, O</i>	325
<i>Chula, A</i>	305

<i>Circo Universal em baixo d'água, O</i>	314
<i>Colar Perdido, O</i>	326
<i>Corridas de touros</i>	318
<i>Culpa de mãe</i>	347
<i>Cupido no Oriente, O</i>	338
<i>Cypriano La Galla ou Um episodio de brigantes na Calábria</i>	306
<i>D. Antônio e os Guaranis (Episódio da História do Brasil)</i>	320
<i>De olho no Diabo ou a Fada e o Satanás</i>	323
<i>Defensor da bandeira paulista ou Os dois irmãos feridos, O</i>	298
<i>Diabo entre as freiras, O</i>	336
<i>Doutor burlado, O</i>	297
<i>Escrava Martha, A</i>	330
<i>Escrava mártir, A</i>	335
<i>Esqueleto, O</i>	309
<i>Estátua Branca, A</i>	310
<i>Estátua de carne</i>	318
<i>Família Industriosa</i>	312
<i>Fausto</i>	315
<i>Filha do Campo, A</i>	326
<i>Filho assassino, O</i>	328
<i>Filhos de Leandra, Os</i>	335
<i>Flauta mágica ou um julgamento no Tribunal da Inquisição, A</i>	313
<i>Flauta mágica, A</i>	312
<i>Fra Diavolo</i>	309
<i>Fra Diavolo ou Os salteadores da Calábria</i>	300
<i>Fuzilamento de um desertor, O</i>	317
<i>Fuzilamento de um militar desertor, O</i>	321
<i>Garibaldi em Vareze</i>	307
<i>Garibaldinos, Os</i>	310
<i>Gasparony</i>	313
<i>Gilberto Morituns</i>	339
<i>Greve num convento, A</i>	333

<i>Ilha das maravilhas, A</i>	349
<i>Irmãos Jogadores</i>	325
<i>Irmãos jogadores ou as seduções de satã, Os</i>	329
<i>Janjão o pasteleiro</i>	324
<i>Juca do hotel, O</i>	321
<i>Jupyra</i>	334
<i>Justiça de Deus</i>	339
<i>Ladrões surpreendidos pela policia ou a sra. Bubônica, Os</i>	315
<i>Leão e a policia, O</i>	346
<i>Lição de Box</i>	334
<i>Lobo da fazenda ou a filha do colono, O</i>	350
<i>Malabar encantado</i>	298
<i>Manos e gigantes</i>	318
<i>Marquês e seu criado, O</i>	316
<i>Milagres de Santo Antônio, Os</i>	324
<i>Monóculo do Diabo</i>	326
<i>Moreninha do Sertão</i>	323
<i>Mr.E e Mme. Cocofioleau e seus criados</i>	301
<i>Mulheres mandam, As</i>	343
<i>Musolino</i>	322
<i>Muzolino</i>	340
<i>Namoradas sem Ventura</i>	308
<i>Negro do Frade, O</i>	324
<i>Negro Logrado, O</i>	303
<i>Nhô Bobó</i>	324
<i>Noite terrível, A</i>	311
<i>Noiva do sargento, A</i>	332
<i>Novidade do século XIX</i>	308
<i>Novo modo de pagar as dívidas, O</i>	304
<i>Orangotango, O</i>	306
<i>Pandorguita, A</i>	306
<i>Pantomima marítima ou O casamento no campo, A</i>	315

<i>Pescadores, Os</i>	342
<i>Pik-Nik uma festa no campo</i>	308
<i>Ponto da meia-noite ou O hotel da velhinha, O</i>	321
<i>Por baixo!...</i>	345
<i>Poriemeths, Os</i>	318
<i>Princesa de Cristal, A</i>	331
<i>Punhal de ouro ou o diabo negro, O</i>	330
<i>Punhal de ouro, O</i>	332
<i>Recrutamento na aldeia, O</i>	318
<i>Remorso Vivo, O</i>	304
<i>Revolução duma aldeia</i>	313
<i>Romeu e Julieta</i>	319
<i>Rosca, A</i>	303
<i>Sagrada família em Bethlém, A</i>	350
<i>Salteadores da Calábria, Os</i>	299
<i>Salteadores ou A morte do famigerado Luigi Vampa, Os</i>	317
<i>Sapateiro de Madrid ou a Família Industriosa, O</i>	301
<i>Sargento Marcos Bombo</i>	322
<i>Scalet</i>	316
<i>Sentinela perdida, A</i>	316
<i>Serra Morena</i>	340
<i>Soldado embriagado, O</i>	300
<i>Soldado Recruta, O</i>	305
<i>Terra da Goiabada, A</i>	317
<i>Terrível ponto da meia noite, O</i>	299
<i>Testamento, O</i>	336
<i>Tio Gaspar</i>	321
<i>Tio, O</i>	311
<i>Tiro e queda!...</i>	341
<i>Tomada de Camudos ou Um episódio da vida de Antônio Conselheiro, A</i>	322
<i>Touradas, As</i>	310
<i>Tragédia de Camudos</i>	323

<i>Tudo Pega!...</i>	334
<i>Um Bicheiro em apuros ou O padre Virgulino Carrapato dançando cake-walk</i>	323
<i>Um casamento campestre</i>	333
<i>Um casamento campestre ou aventuras de dois atorrantes com seus mil e um incidentes</i>	316
<i>Um casamento de costumes campestres</i>	314
<i>Um casamento e o politeama em baixo d'água</i>	308
<i>Um empresário aventureiro ou cenas da vida artística</i>	333
<i>Um episódio da guerra da Criméia em 1866</i>	307
<i>Um episódio da vida de Napoleão I e o fuzilamento de um sargento</i>	302
<i>Um Episódio de Garibaldi em Vereze</i>	307
<i>Um Marquez em palpos de aranha</i>	327
<i>Um Mestre de Escola</i>	327
<i>Um príncipe por meia hora ou o pinta monos</i>	328
<i>Um professor na aldeia</i>	346
<i>Uma ceia em África[sic]</i>	322
<i>Uma feira em Sevilha</i>	321
<i>Uma para três</i>	329
<i>Uma república de estudantes</i>	330
<i>Uma viagem à lua, por um balão</i>	303
<i>Urso e a sentinela, O</i>	319
<i>Vingança do operário, A</i>	339
<i>Viúva Alegre, A</i>	337
<i>Vôo dos Passáros</i>	299

Relação das peças em ordem cronológica

O boticário enganado

Pantomima

Circo: Circo Chiarini

Cidade: São João del Rei

Data: 1834

Local: Theatrinho da Villa

Proprietário: Giuseppe Chiarini

Nºs de atos: Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição da peça:

Descrição dos papéis:

Observações:

O amante fingindo estátuas

Pantomima

Circo: Circo Chiarini

Cidade: São João del Rei

Data: 1834

Local: Theatrinho da Villa

Proprietário: Giuseppe Chiarini

Nºs de atos: Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O doutor burlado

Pantomima

Circo: Circo Chiarini

Cidade: São João del Rei

Data: 1834

Local: Theatrinho da Villa

Proprietário: Giuseppe Chiarini

Nºs de atos: Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observação:

O caipira perdido

Cena equestre

Circo: Circo Olímpico

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1847

Proprietário: Archer

Nºs de atos: Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: João Noble e D. Suzana realizam esta cena junto com Archer.

Observação:

O arlequim enamorado

Pantomima

Circo: Circo Olímpico Cidade: Rio de Janeiro Data: 1847

Proprietário: Archer

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O soldado embriagado

Cena eqüestre

Circo: Circo Olímpico Cidade: Rio de Janeiro Data: 1847

Proprietário: Archer

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: O Sr. Romão faz a cena do soldado embriagado.

Observações:

Malabar encantado

Cena eqüestre

Circo: Circo Olímpico Cidade: Rio de Janeiro Data: 1847

Proprietário: Archer

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: O Sr. Cruz, sobre o cavalo, faz a cena do Malabar encantado.

Observações:

Cena eqüestre (sem título)

Pantomima

Circo: Circo Olímpico Cidade: Rio de Janeiro Data: 1847

Proprietário: Archer

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Sr. Archer, sobre o seu cavalo, faz três figuras: 1º em caráter de marinheiro, 2º como jovem grego defendendo a sua bandeira de Santa Fé, 3º como o Fundador de Roma.

Observações:

O defensor da bandeira paulista ou Os dois irmãos feridos

Pantomima

Circo: Circo Casali Cidade: Niterói Data: 1875

Proprietário: Marcos Casali & Filhos

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça: Combate de dois oficiais brasileiros numa emboscada paraguaia, tendo os ditos oficiais obtido o triunfo

Descrição dos papéis:

Observações:

O terrível ponto da meia noite

Pantomima

Circo: Circo Casali

Cidade: Niterói

Data: 1875

Proprietário: Marcos Casali & Filhos

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição da peça: Combate entre as tropas e quadrilha de ladrões. O último quadro é iluminado à luz de bengala.

Descrição dos papéis:

Observações:

Vão dos Pássaros

Pantomima

Circo: Circo Casali

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1875

Proprietário: Marcos Casali & Filhos

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Executado por César Casali, José Pachioti e Venâncio.

Observações:

Os Salteadores da Calábria

Pantomima

Circo: Circo Casali

Proprietário Marcos Casali & Filhos

Cidade: Rio de Janeiro – Data: 1875

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Executado por César Casali, José Pachioti e Venâncio.

Observações:

Circo: Companhia Eqüestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrística, Malabarística, Mímica e Bufa.

Proprietários: Albano Pereira e Cândido Ferraz

Cidade: Porto Alegre – Local: Teatro de Variedades – Data: 1893

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Universal

Proprietário: Albano Pereira

Cidade: Rio de Janeiro – Data: 1887 e 1893

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Frank Brown
Proprietário: o mesmo
Cidade: Porto Alegre – Data: 1894
Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:
Descrição dos atos e quadros:
Descrição dos papéis:
Elenco: Rosita de la Plata no papel principal
Observações:

Circo: Circo Clementino
Proprietário: o mesmo
Cidade: São Paulo – Local: Teatro São José – Data: 1902
Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:
Descrição dos atos e quadros:
Descrição dos papéis:
Observações:

Fra Diavolo ou Os salteadores da Calábria

Pantomima
Circo: Circo Casali Cidade: Rio de Janeiro Data: 1875
Proprietário: Marcos Casali & Filhos
Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:
Descrição da peça: Combates entre tropas e salteadores, finalizando com grande duelo de espada entre a Condessa de Forjas e o chefe Fra Diavolo que resulta na morte deste chefe dos bandidos. O último quadro é iluminado a luz de bengala.
Descrição dos papéis:
Observações:

Os Bandidos da Calábria

Pantomima
Circo: Companhia Equestre, Ginástica, Equilibrística Acrobática e Mímica.
Proprietário: Albano Pereira e Cândido Ferraz
Cidade: Campinas Local: Teatro Rink-Campineiro Data: 1887
Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:
Descrição da peça: Tomam parte 83 pessoas em combate de armas brancas e de fogo.
Descrição dos papéis:
Observações: Vestuários e adereços mandados vir propositalmente, da Europa do Grande Teatro (Scala) de Milano e será representada no palco cênico. Nas portas do Rink distribuição grátis aos espectadores o argumento da Pantomima.

Circo: Circo Lusitano
Proprietário: Henrique Lustre
Cidade: Campinas - Data: 1892
Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:
Descrição dos atos e quadros:
Descrição dos papéis:
Elenco: Rosita Lustre, Netusa Fernandes, Serafim Fernandes, Jorge Henke, Liendo e o *clown* Affonso Lustre.
Observações:

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: São Paulo - Data: 1903

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Elenco: Benjamim de Oliveira, Ignez Cruzet, o *clown* Cruzet.

Observações:

Mr. E e Mme. Cocofioleau e seus criados

Pantomima-farsa-comédia eqüestre

Circo: Circo Chiarini Cidade: Rio de Janeiro Data: 1876

Proprietário: José Chiarini

Nºs de atos: 01 Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Mme. Cocofioleau, marquesa que sofre dos nervos: Watson; Mr. Cocofioleau, Márquez de sua casa: Bell; Mr. Perlantimeche, criado surdo e mudo: Silvestre; Mlle. Tume-la Tume, femme de chambre da marquesa: Mr. Clark; Mr. Cronohotontologo, mestre de equitação: Mc. Haffie

Observações:

O sapateiro de Madrid ou A família industriosa

Farsa mímica

Circo: Circo Chiarini Cidade: São Paulo Data: 1876

Proprietário: José Chiarini

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Cavalararia Turca

Pantomima

Circo: Circo Chiarini Cidade: Pindamonhangaba Data: 1876

Proprietário: José Chiarini

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça: Simulacro da gloriosa batalha campal dada pelo general em chefe, Ab-dul-Crachat, e registrada nos anais mulçumanos. Nesta batalha tem-se o uso só de armas brancas, omitindo-se os tiros, para não assustar as pessoas nervosas.

Descrição dos papéis:

Observações:

Um episódio da vida de Napoleão I e o fuzilamento de um sargento

Pantomima militar

Circo: Grande Circo Inglês Cidade: Pindamonhangaba Data: 1877

Proprietário:

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 05 Apoteoses:

Descrição dos quadros: Quadros: 1º exercício em uma praça; 2º Napoleão I visitando a sentinela; 3º Oficial achando o sentinela dormindo; 4º O fuzilamento do sargento; 5º Napoleão perdoa por ser o sargento pai de uma criança.

Descrição dos papéis:

Observações: Finaliza com a dança Jota Aragoneza

Cendrillon

Pantomima

Circo: Circo Inglês

Proprietário

Cidade: Pindamonhangaba - Data: 1877

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: participação de 80 crianças de ambos os sexos, que representam os personagens: Imperador do Brasil, D. Luiz – Rei de Portugal, John Bull da Inglaterra, Napoleão I, Garibaldi, Cavour, Victor Manoel Rei da Itália, Guilherme da Rússia e o maestro Carlos Gomes.

Observações:

Circo: Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrística, Malabarística, Mímica e Bufa.

Proprietários: Albano Pereira e Cândido Ferraz

Cidade: Porto Alegre - Local: Teatro de Variedades - Data: 1887

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Tem a participação de 80 crianças.

Circo: Circo Universal

Proprietário: Albano Pereira

Cidade: Campinas – Local: Teatro Rink-Campineiro - Data: 1890

Música: Executa-se 47 mudanças, composta a propósito para este fim.

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Imperadores, reis, príncipes, condes, marqueses, barões, ministros, generais, etc. Cada um representa sua nação, sendo todos vestidos a caráter.

Observações: Os trajes dos que fazem parte são copiados do teatro Scala de Milão (Itália). Arena coberta com um tapete feito somente para esse fim; os enfeites que ornaram o salão: estátuas, serpentinas, floreiros, etc, etc.

Circo: Circo Universal

Proprietário: Albano Pereira

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1893

Mise en scène: Albano Pereira

Música: 60 números

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 07 Apoteoses:

Descrição dos quadros: Destacando a República Brasileira. 1º: casa das três irmãs; 2º: transformação da gata borralheira; 3º: palácio do príncipe Colibir; 4º: grande marcha à procura da dona do sapato; 5º: casa das três irmãs; 6º: transformações, casamento do príncipe; 7º: apoteose final.

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Companhia de Frank Brown

Proprietário: o mesmo

Cidade: Rio de Janeiro Data: 1907

Nºs de atos: 03 Prólogo: Nº de quadros: 12 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Desempenhada por 100 crianças artistas.

Uma viagem à lua por um balão

Pantomima - paródia cômica, burlesca

Circo: Circo Casali Cidade: São Paulo Data: 1877 e 1878

Proprietários: Marcos Casali e Filhos

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça: Um balão de ar enchido dentro do próprio circo.

Descrição dos papéis: Trabalho realizado pelo aeronauta ginasta Limido Giuseppe.

Observações:

O negro logrado

Pantomima

Circo: Circo Paulistano Cidade: Porto Alegre Data: 1881

Proprietários: Antonio Vieira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A rosca

Pantomima

Circo: Circo Paulistano Cidade: Porto Alegre Data: 1881

Proprietários: Antonio Vieira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O novo modo de pagar as dívidas

Pantomima

Circo: Circo Paulistano Cidade: Porto Alegre Data: 1881

Proprietários: Antonio Vieira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os aventureiros de Paris

Pantomima

Circo: Circo Paulistano Cidade: Porto Alegre Data: 1881

Proprietários: Antonio Vieira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O Remorso Vivo

Drama fantástico lírico

Autor: Furtado Coelho

Música: Artur Napoleão

Nota: Este texto foi adaptado e encenado pelos circenses como pantomima.

Circo: Circo: Grande Companhia Eqüestre Ginástica Luzo-Brasileira Manoel Pery.

Proprietário: o mesmo

Cidade: Campinas - Data: 1881

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Grande Companhia Eqüestre, Ginástica e Zoológica.

Proprietário: Paulo Serino.

Cidade: Porto Alegre - Local: Teatro de Variedades - Data: 1884

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Companhia Eqüestre Ginástica e Zoologia de Paulo Serino & Companhia.

Proprietário: o mesmo

Cidade: Campinas - Data: 1884

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: São Paulo - Data: 1903

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Teatro François

Proprietário: Marcos François

Cidade: São Paulo - Data: 1906

Arranjadores: François e pelo ator M. de Assis

Nºs de atos: 02 Prólogo: 01 Nº de quadros: 05 Apoteoses: 02

Descrição da peça: A ação passa-se em [ilegível], cidade de Ponessia e seus arrabaldes. O prólogo em 1850 e os dois atos 15 anos depois.

Descrição dos papéis:

Observações: Neste circo a pantomima é anunciada como drama fantástico.

O soldado recruta

Pantomima

Circo: Grande Circo Uruguai Cidade: Porto Alegre Data: 1883

Proprietários: Irmãos Bozan & Valentin

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Baile de máscaras

Pantomima

Circo: Grande Circo Uruguai Cidade: Porto Alegre Data: 1883

Proprietários: Irmãos Bozan & Valentin

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A chula

Pantomima

Circo: Grande Circo Uruguai Cidade: Porto Alegre Data: 1883

Proprietários: Irmãos Bozan & Valentin

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A Pandorguita

Pantomima

Circo: Grande Circo Uruguai Cidade: Porto Alegre Data: 1883

Proprietários: Irmãos Bozan & Valentin

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O orangotango

Pantomima japonesa

Circo: Grande Circo Uruguai Cidade: Porto Alegre Data: 1883

Proprietários: Irmãos Bozan & Valentin

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: fantasia asiática

Cypriano La Galla ou Um episodio de brigantes na Calábria

Pantomima

Circo: Circo Universal Cidade: Campinas Data: 1882

Local: Teatro Rink-Canpineiro

Proprietários: Borel e Casali

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição das cenas:

As cenas passam-se nas montanhas da Calábria. Cena 1: Reunião dos brigantes, chegada do chefe, ordens do mesmo; Cena 2: Passeio do General, morte do mesmo pelos brigantes, roubo da filha Luiza por Cypriano; Cena 3: Chegada de Arthur e suas tropas, descoberta das bebidas envenenadas, um aviso terrível, tudo para a vida; Cena 4: A vingança, a descoberta de Luiza por Arthur; Cena 5: Ferimento de Arthur, fuzilamento de Luiza, chegada de Arthur em socorro dela com suas tropas, grande combate entre os militares e os brigantes, morte de Cypriano La Galla.

Descrição dos papéis: Personagens dos principais papéis: Cypriano La Galla: Hypolito Borel; Casparino (seu ajudante): João Maria; Arthur (oficial): Ozon; Bobo (ordenança de Arthur): A. Borel; Um viajante: Henrique Ozon; General governador: Agostinho; Luiza (filha do dito): Mlle. Borel; Maria Gala (mulher do chefe): Maria Cândida; Estalageiro: Geovanni.

Brigantes, soldados, cavaleiros.

Observações:

Um episódio da guerra da Criméia em 1866.

Pantomima histórica

Circo: Grande Circo Anglo
Brasileiro

Cidade: Campinas
Local: Teatro Rink-
Campineiro

Data: 1885

Proprietário: João Gomes Ribeiro

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça: Um episódio da guerra da Criméia em 1866 entre russos e franceses.
Desaparecimento de um cossaco perante o público, devorado pelo urso.

Descrição dos papéis:

Observações:

Um Mestre de Escola

Pantomima

Circo: Companhia Eqüestre,
Ginástica, Acrobática,
Equilibrística, Malabarística,
Mímica e Bufo.

Cidade: Porto Alegre
Local: Teatro de Variedades

Data: 1887

Proprietários: Albano Pereira e Cândido Ferraz

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Um Episódio de Garibaldi em Vereze

Pantomima

Circo: Companhia Eqüestre,
Ginástica, Acrobática,
Equilibrística, Malabarística,
Mímica e Bufo.

Cidade: Porto Alegre
Local: Teatro de Variedades

Data: 1887

Proprietários: Albano Pereira e Cândido Ferraz

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Garibaldi em Vereze

Pantomima

Circo: Companhia Eqüestre,
Ginástica, Acrobática,
Equilibrística, Malabarística,
Mímica e Bufo.

Cidade: Campinas
Local: Teatro Rink-
Campineiro

Data: 1887

Proprietários: Albano Pereira e Cândido Ferraz

Mise en scène: Albano Pereira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Albano Pereira no papel de Garibaldi.

Observações:

Os Bandidos de Luigi Vampi

Pantomima

Circo: Circo Pavilhão Cidade: São Paulo Data: 1889

Proprietários: Sampaio e Ferraz

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Tomam parte 63 pessoas

Namoradas sem Ventura

Pantomima

Circo: Circo Pavilhão Cidade: São Paulo Data: 1889

Proprietários: Sampaio e Ferraz

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Pik-Nik uma festa no campo

Pantomima

Circo: Circo Pavilhão Cidade: São Paulo Data: 1889

Proprietários: Sampaio e Ferraz

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Novidade do século XIX

Pantomima aquática

Circo: Circo Universal Cidade: Campinas Data: 1890

Proprietário: Albano Pereira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Um casamento e o politeama em baixo d'água

Pantomima aquática

Circo: Circo Politeama Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1892

Empresa Cartocci &

Companhia.

Proprietário: E G Pierantoni

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça:

Primeira Parte: Uma forja de ferreiro, A chegada do noivo; Segunda Parte: O Politeama em baixo d'água, A [ilegível] transborda em lago iluminado à luz elétrica e uma ponte que atravessa de um lado a outro pelo picadeiro, Os gatunos pescando, A volta do casamento e passagem pela ponte, A polícia n'água, O banho dos noivos, Grande confusão – Final.

Descrição dos papéis:

Observações: 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.

O esqueleto

Pantomima

Circo: Circo Universal

Proprietário: Albano Pereira

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1893

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Cia Albano Pereira

Proprietário: o mesmo

Cidade: Rio de Janeiro – Local: Coliseu da Cidade Nova - Data: 1901

Música: Ormada de 15 números de música

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Fra Diavolo

Pantomima

Circo: Pavilhão Fernandes

Proprietário: o mesmo

Cidade: Porto Alegre - Data: 1894

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Companhia Equestre Sul-Americana Anchyses Pery

Proprietário: o mesmo

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1899

Música: Ornada de 15 números de música

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Tomam parte 100 pessoas de ambos os sexos.

As touradas

Pantomima

Circo: Pavilhão Fernandes Cidade: Porto Alegre Data: 1894

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A estátua branca

Pantomima

Circo: Pavilhão Fernandes Cidade: Porto Alegre Data: 1894

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os Garibaldinos

Pantomima militar

Circo: Pavilhão Fernandes

Proprietário: o mesmo

Cidade: Porto Alegre - Data: 1894

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Zoológico Brasileiro

Proprietário:

Cidade: Ouro Preto - Data: 1899

Ensaaiador: Benjamim de Oliveira

Música: Artur Napoleão

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 16 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Tomam parte 60 pessoas.

A flauta mágica

Pantomima

Circo: Empresa Emílio Fernandes & Companhia

Proprietário: o mesmo

Cidade: Rio de Janeiro - Local: Teatro São Pedro Alcântara - Data: 1894

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Clementino

Proprietário: o mesmo

Cidade: São Paulo - Data: 1902

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Broceur Condemné

Pantomima

Circo: Empresa Emílio Cidade: Rio de Janeiro Data: 1894
Fernandes & Companhia junto Local: Teatro São Pedro

com Frank Brown Alcântara

Proprietário: o mesmo

Música: 11 trechos de música do professor Henrique Lustre

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Família Industrial

Pantomima

Circo: Empresa Emílio Cidade: Rio de Janeiro Data: 1894
Fernandes & Companhia. Local: Teatro São Pedro

Junto com Frank Brown Alcântara

Proprietário: Emílio Fernandes

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Gasparony

Pantomima

Circo: Empresa Emílio Cidade: Rio de Janeiro Data: 1894
Fernandes & Companhia. Local: Teatro São Pedro
Junto com Frank Brown Alcântara

Proprietário: Emílio Fernandes

Música: 20 trechos de composição de Henrique Lustre

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses: 01

Descrição da peça:

Apoteoses: morrem com dois tiros de revólver Gasparony e o seu corcel !! Fogos de artifícios e bengala. Enterro dos bandidos mortos e o cavalo, todos carregados em uma padiola aos ombros de vinte bandidos.

Descrição dos papéis:

Observações: Toma parte nesta Pantomima o “cavalo sensível” Neptuno amestrado pelo diretor Henrique Lustre.

A flauta mágica ou Um julgamento no Tribunal da Inquisição

Pantomima

Circo: Companhia Sampaio Cidade: Campinas Data: 1896
Eqüestre, Ginástica, Mímica e Local: Teatro Rink-
Japonesa Campineiro

Proprietário: Sampaio

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Elenco: Elrado, Polydoro, Hope, Antoniquete, David, Olga, Philomena, Clothilde.

Observações:

Revolução duma aldeia

Pantomima

Circo: Teatro Circo Universal Cidade: São Paulo Data: 1899

Proprietário: Albano Pereira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os brigantes da Calábria

Pantomima

Circo: Teatro Circo Universal Cidade: São Paulo Data: 1899

Proprietário: Albano Pereira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O circo Universal em baixo d'água

Pantomima aquática

Circo: Teatro Circo Universal Cidade: São Paulo

Data: 1899

Proprietário: Albano Pereira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça: Em poucos minutos o circo tornou-se uma lagoa e navegam por ela diversas canoas e botes. Lavadeiras e pescadores ocupados em seus misteres

Descrição dos papéis:

Observações:

Um casamento de costumes campestres

Pantomima aquática

Circo: Companhia Equestre Cidade: Campinas

Data: 1899

Brasileira Irmãos Pery

Proprietário: Irmão Pery

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: 80.000 litros d'água entram no picadeiro em 60 segundos.

O Casamento do Arlequim ou Remorso Vivo

Pantomima

Circo: Albano Pereira Cidade: Campinas

Data: 1889

Proprietário: o mesmo

Mise en scène: Albano Pereira

Música:

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 07 Apoteoses: 01

Descrição dos números musicais: 1º Ouverture; 2º Grande valsa; 3º Marcha dos embaixadores; 4º Bailado das ninfas; 5º Pandeiretta; 6º Bailado de D. Fellipe; 7º Marcha fúnebre; 8º Accorde; 9º Walsa; 10º Galoppe; 11º Accorde; 12º Valsa; 13º Marcha fúnebre.

Descrição dos quadros: 1º: O sono do amor; 2º: A despedida de Arlequim; 3º: A embaixada; 4º: Grande bailado; 5º: O assassinato; 6º: O remorso; 7º: Casamento de Arlequim; 8º: Apoteose final.

Descrição dos papéis: Personagens: Paschoal, velho camponês: Fructuoso; Arlequim, cozinheiro de Paschoal, amante da Columbina: Luiz Pereira; Pierrot, filho de Paschoal: Antonio Freitas; D. Phelippi, pretendente à mão de Columbina: Albano Pereira; Columbina, filha de Paschoal e amante do Arlequim: D. Perez; O embaixador: Albano Pereira; O Esqueleto: L. Pereira. Camponeses, camponesas, povo etc.

Observações:

A Pantomima marítima ou O casamento no campo

Pantomima aquática

Circo: Sul Americano

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1899, 1900

Local: Teatro São Pedro

Alcântara

Proprietário: Anchyses Pery

Mise en scène: Irmãos Pery

Musica: 20 números de música

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição da peça: 80 mil litros de água na pista em 60 segundos. Cenas novas entre as quais as do “O macaco e a italiana” e “Cachorro d'água”.

Descrição dos papéis:

Observações:

Fausto

Sem denominação

Companhia de acrobacias,

danças, ginástica e

tauramaquia de Jerônimo

Miramontes.

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1900

Local: Teatro High-life

Nacional

Os ladrões surpreendidos pela policia ou a sra. Bubônica

Ato cômico

Companhia de acrobacias,

danças, ginástica e

tauramaquia de Jerônimo

Miramontes.

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1900

Local: Teatro High-life

Nacional

Um casamento campestre ou Aventuras de dois atorrantes com seus mil e um incidentes

Pantomima aquática

Circo: Companhia Holmer Cidade: Campinas Data: 1900

Empresa M Ballesteros

Proprietário: Carlos Holmer

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O marquês e seu criado

Pantomima

Circo: Companhia Equestre Cidade: Rio de Janeiro Data: 1900

Holmer Local: Teatro São Pedro de

Alcântara

Proprietário: Carlos Holmer

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A sentinela perdida

Pantomima

Circo: Companhia Albano Cidade: Rio de Janeiro Data: 1901

Pereira Local: Coliseu Cidade Nova

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Scalet

Pantomima

Circo: Companhia Albano Cidade: Rio de Janeiro Data: 1901

Pereira Local: Coliseu Cidade Nova

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O fuzilamento de um desertor

Pantomima

Circo: Circo Universal Cidade: Rio de Janeiro Data: 1901

Companhia Albano Pereira

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os salteadores ou A morte do famigerado Luigi Vampa

Pantomima

Circo: Circo Universal Cidade: Rio de Janeiro Data: 1901

Companhia Albano Pereira

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A Terra da Goiabada

Pantomima/revista de costumes

Circo: Companhia Circo Sul Americana

Proprietário: Anchyses Pery

Cidade: São Carlos do Pinhal - Data: 1901

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Cosmopolita

Proprietário: Guilherme Alves Pinto

Cidade: São Paulo - Data: 1903

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Americano

Proprietário: Santos & Pinto

Cidade: São Paulo - Data: 1905

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os Poriemeths

Pantomima oriental

Circo: Circo Spinelli

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O recrutamento na aldeia

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Manos e gigantes

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Corridas de touros

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Estátua de carne

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O urso e a sentinela

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A casa encantada

Pantomima

Circo: Circo Clementino

Proprietário: o mesmo

Cidade: São Paulo - Data: 1902

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição da peça: 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.

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Americano

Proprietários: Santos & Pinto

Cidade: São Paulo - Data: 1905

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Aquática

Pantomima aquática

Circo: Circo Clementino

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Romeu e Julieta

Pantomima

Circo: Circo Clementino

Cidade: São Paulo

Data: 1902

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

D. Antônio e os Guaranis (Episódio da História do Brasil)

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: São Paulo - Data: 1902, 1903, 1905 e 1908.

Autor: Manoel Braga (inspirado no *O Guarani* de José de Alencar)

Mise en scène: Benjamim de Oliveira e Cruzet

Música: 22 números de música. Arranjo do maestro João dos Santos

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 22 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Principais personagens: D. Antônio: Theophilo; O inglês: Salinas; O criado: Vampa; Cacique: Cruzet; Ceci: Ignez; Peri: Benjamim; Mulher do Cacique: Maria da Glória; Guerreiras: Luisa, Candinha, Vitória e Aveline.

Observações:

Circo: Circo – Teatro François

Proprietário: Marcos François

Cidade: São Paulo - Data: 1905

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Eduardo das Neves constava como artista da companhia

Os Bandidos da Serra Morena

Pantomima

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: São Paulo - Data: 1903

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Teatro François

Proprietário: Marcos François

Cidade: São Paulo - Data: 1905

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Eduardo das Neves constava como artista da companhia.

O Juca do hotel

Farsa

Circo: Circo Spinelli Cidade: São Paulo Data: 1903

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Uma feira em Sevilha

Pantomima

Circo: Circo Spinelli Cidade: São Paulo Data: 1903

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O ponto da meia-noite ou O hotel da velhinha

Pantomima

Circo: Circo Spinelli Cidade: São Paulo Data: 1903

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição da peça: No primeiro quadro bailado a tarantela e grande combate final

Descrição dos papéis:

Observações:

O fuzilamento de um militar desertor

Pantomima

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Circo: Circo Salvini Cidade: São Paulo Data: 1903

Proprietário: Fillipe Salvini

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Tio Gaspar

Pantomima

Circo: Circo Spinelli Cidade: São Paulo Data: 1903

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Uma ceia em África

Pantomima

Circo: Circo Salvini

Cidade: São Paulo

Data: 1903

Proprietário: Fillipe Salvini

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A Tomada de Canudos ou Um episódio da vida de Antônio Conselheiro

Pantomima histórico-dramática-cômico-militar

Circo: Circo Americano

Cidade: São Paulo

Data: 1905

Proprietários: Santos & Pinto

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros: 42

Apoteoses: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: 35 artistas de ambos os sexos e banda de música composta de 12 professores

Sargento Marcos Bombo

Pantomima

Circo: Circo Americano

Cidade: São Paulo

Data: 1905

Proprietários: Santos & Pinto

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Musolino

Pantomima

Circo: Circo Americano

Cidade: São Paulo

Data: 1905

Proprietários: Santos & Pinto

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os Bandidos da Serra Morena ou Os Salteadores

Pantomima

Circo: Circo Americano Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Santos & Pinto

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Moreninha do Sertão

Pantomima

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Música: Eduardo das Neves

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Tragédia de Canudos

Pantomima

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Um bicheiro em apuros ou O padre Virgulino Carrapato dançando cake-walk

Pantomima cantada

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Autor (es): Eduardo das Neves

Música: 22 números de músicas escritas por Eduardo das Neves

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

De olho no Diabo ou a Fada e o Satanás

Pantomima fantástica

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Autor (es): Eduardo das Neves

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Janjão o pasteleiro

Pantomima

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Autor (es): Eduardo das Neves

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Nhô Bobo

Pantomima

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Autor (es): Eduardo das Neves

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Os milagres de Santo Antônio

Pantomima

Circo: Circo François Cidade: São Paulo Data: 1905

Proprietário: Marcos François

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Montada pelo primeiro ator da companhia Bernardo da Silveira

O negro do Frade

Farsa fantástica

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1907

Música: 14 números de música

Produção de Benjamim de Oliveira

Nºs de atos: 2 Prólogo: Nº de quadros: 02 Apoteoses:

Descrição dos quadros: 1º quadro: A segunda afronta; 2º quadro: O orgulho abatido.

Descrição dos papéis: Napoleão, coronel, fidalgo orgulhoso; Laura, sua filha; Quintino, criado pernóstico e apaixonado; Tereza, criada; Zezinho, pretendente à mão de Laura; Ezequiel, amigo íntimo de Napoleão; Satanás, Uriel, sua filha; Arlipe, vulgo Negro do Frade; Violeta; Anjo Celestino; Tio Bonifácio, negociante; Bertoldo, caipira; Ana, sua esposa; Silvano, rapaz do povo; Visconde e Viscondessa Beira Alta; Marquês e Marquesa das Luminárias; Barão e Baronesa das Queijadas; Comendador e Comendadora Sapo-Boi; um oficial de justiça; um polícia; convidados, camponeses, roceiros e tocadores de ambos os sexos.

Observações: J Pacheco no principal papel cômico desta farsa

Circo: Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro – Data: 1908

Nºs de atos: Prólogo: N° de quadros:02 Apoteoses:

Produção: Benjamim de Oliveira

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Em 1908 Lili Cardona pela primeira vez representa o papel de Laura. O principal papel cômico desta farsa está confiado ao artista Pacheco.

Os Africanos

Pantomima tauromáquica

Circo: Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1905

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: N° de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O Chico e o Diabo

Pantomima – farsa

Nota: aparece também com o nome *O Diabo e o Chico*

Circo: Teatro-Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal Cidade: Rio de Janeiro Data: 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912.

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: N° de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Irmãos Jogadores

Pantomima

Circo: Teatro-Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1906 e 1907

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: N° de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A filha do campo

Farsa cômica

Circo: Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1906 e 1908

Nºs de atos: Prólogo:01 Nº de quadros: 03 Apoteoses: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1910, 1911 e 1912.

Produção: Benjamim de Oliveira e Francisco Guimarães

Nºs de atos: Prólogo: 01 Nº de quadros: 02 Apoteoses: 02

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Monóculo do Diabo

Pantomima

Circo: Circo Teatro Pavilhão Cidade: São Paulo Data: 1906

Brasileiro. Companhia

Eqüestre e de Variedades

Proprietário: Eduardo das Neves e João de Castro

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Esta pantomima de Eduardo da Neves foi apresentada também como *O Olho do Diabo*.

O Colar Perdido

Pantomima - farsa fantástica

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1907

Mise en scène: Benjamim de Oliveira

Música: 36 números de músicas escritas pelo professor Irineu de Almeida.

Nºs de atos: Prólogo: 01 Nº de quadros:03 Apoteoses: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição da peça: vide capítulo 4 desta tese.

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1907

Mise en scène: Benjamim de Oliveira

Música: 26 números de músicas escritas pelo professor Irineu de Almeida.

Nºs de atos: Prólogo: 01 N° de quadros: 03 Apoteoses 01

Descrição dos quadros:

Prólogo: Mau esposo, O incêndio; 1º quadro: 21 anos depois; 2º quadro: A conferência dos feiticeiros. 3º quadro: O verdadeiro colar.

Descrição dos papéis: Sacrillo: Abrahão, ferreiro; Deolingo, o rei dos feiticeiros: J. Veiga.

Observações:

Circo: Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908, 1910, 1911 e 1912.

Nºs de atos: Prólogo: N° de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: O papel de princesa esmeralda é desempenhado pela artista Lili Cardona

Observações:

Circo: Circo América - Grande Companhia Spinelli da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909

Nºs de atos: Prólogo: N° de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Elenco:

Observações:

Um Marquês em palpos de aranha

Farsa

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1907

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: 01 Prólogo: N° de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Um príncipe por meia hora ou pinta monos

Opereta-farsa

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1907

Diretor: J Pacheco

Música: Irineu de Almeida

Arranjador: Pedro Augusto e Rego Barros

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Herculano: príncipe Henrique; Pacheco: Marquês; Benjamim de Oliveira: um *Pintor pinta monos*.

Elenco: Outros atores: Antonietta, Sagrillo, Guilherme, Andrade, os irmãos Pery e outros.

Observações: Guarda-roupa confeccionado sob direção de Benjamim de Oliveira

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908

Arranjador: Pedro Augusto e Rego Barros

Música: 22 números de música escritas por Irineu de Almeida

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 03 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Elenco: famílias Cardona, Thereza e D. Frank Olimecha; Victoria de Oliveira, Genoveva, Carolina de Carvalho, Avelino de Carvalho, Ephigenia de Oliveira, Annita Sagrilla, Guilhermina de Almeida, Anna de Carvalho, Otilia Mendes, Maria Mendes, Joaquim Araujo, [ilegível], Pery Filho, Kaumer Pery, Herculando de Carvalho, Adolpho Correia, Christovão Mendes e Pacheco.

Clowns: Juan Cardona, Julio Paterna, Syrio Sagrollo e Joaquim de Oliveira Tony - Mario (vulgo bacalhau). Cançonetista: Benjamim de Oliveira

Observações: A opereta termina com uma marcha e com fogos de bengala.

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909, 1910 e 1911.

Ensaaiador: J. Pacheco

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O filho assassino

Farsa

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1907, 1908, 1909 e 1910.

Proprietário: Affonso Spinelli

Música: Canções de estilo sertanejo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 03 Apoteoses: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Uma para três

Burleta

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1907

Produção: Benjamim de Oliveira

Ensaíador: J. Pacheco

Música: 6 números de música

Nºs de atos: 03 Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908, 1909, 1910, 1911 e 1912.

Produção: Benjamim de Oliveira

Ensaíador: Pacheco

Música: 4 números de música

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 03 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Apresentado como farsa

Os irmãos jogadores ou as seduções de satã

Farsa fantástica

Circo: Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1907, 1908 e 1910.

Proprietário: Affonso Spinelli

Produção: Benjamim de Oliveira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 03 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

O bicho

Cena cômica

Circo: Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1907

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Elenco: Iracema, Jocotó, Macarena e Modesta.

Observações: Henrique de Carvalho representa a cena cômica

A escrava Martha

Peça de costumes

Circo: Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1908

Proprietário: Affonso Spinelli

Autor: Benjamim de Oliveira

Nºs de atos: 03 Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição da peça: Época da escravidão 1865.

Descrição dos personagens: Ramiro: Sr. de Martha; João Gomes: feitor da fazenda; Adão: escravo velho; Francisco: idem; José Mulatinho: idem; Miguel: nome suposto de Manoel, pai de Martha; Lopes: parasita; Felipe Barreto: acadêmico; Marinho: milionário; João Queiroz: comendador; Dr. Fernando; Mourão: oficial de justiça; Anselmo: criado de Queiroz; Belchior: jardineiro de Ramiro; Mariana: esposa de Ramiro; Izabel: sua filha; Martha: nome suposto de Albertina, escrava; Zeferina: escrava; Baronesa de Palmares. Escravos, escravas, policiais e etc.

Observações:

O punhal de ouro ou o diabo negro

Farsa dramática-fantástica

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908 e 1911.

Produção: Benjamim de Oliveira

Música: 14 números de música escritos pelo professor Irineu de Almeida

Nºs de atos: 04 Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos personagens: Grão Duque: Fernando de Mantiot; Gabriel, irmão de criação, seu criado grave; Magno: preceptor do Grão Duque; Adriana: esposa de Gabriel; Aurora: anjo guia; Lucia, mais tarde Andréa; Doria, mais tarde Olinda; Olinda; Marcus; Gabriel Filho; Rei Violeta e Rainha Violeta; Lúcifer; primeiro fidalgo; segundo fidalgo; mordomo; criado.

Descrição dos papéis:

Observações:

Uma república de estudantes

Comédia

Circo: Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1908

Proprietário: Affonso Spinelli

Arranjador: J. Pacheco

Música: Quatro números de música escritos pelo professor da banda Joaquim Góes e versos de Benjamim de Oliveira

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 01 Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A princesa de cristal

Farsa dramática-fantástica

Circo: Circo Spinelli

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908

Autor (es): Tradução de Chrispim do Amaral e adaptação de Benjamim de Oliveira de um conto francês do mesmo título.

Mise em scène: Benjamim de Oliveira

Nºs de atos: Prólogo: 01 Nº de quadros: 03 Apoteoses: 01

Descrição dos números musicais: 1º Ouverture; 2º Coplas de Terror e coro; 3º Surdina; 4º Andante misterioso; 5º Idem; 6º Ochottisch; 7º Valsa do tio Mathias e coro; 8º Corneta e tambor; 9º Pequena marcha; 10º Canção de Beatriz; 11º Forte; 12º Coro de Vestaes; 13º Couplets de Ernani e coro; 14º Tremulo. 15º Surdina; 16º Coro de camponeses; 17º Polka; 18º Coro de camponeses; 19º Bolero; 20º Canção de cega; 21º Coro de camponeses; 22º Surdina; 23º Idem; 24º Ma[jilegível]; 25º Entrada em coro de príncipes; 26º Grandioso; 27º Coplas dos príncipes; 28º Dueto de Ernani, Princesa e coro; 29º Saída; 30º Saída dos príncipes; 31º Surdina; 32º Idem; 33º Majestoso final (Apoteose).

Descrição dos quadros: 1º quadro: A caça dos condenados; 2º quadro: A nodoa de sangue; 3º quadro: A sentença de Terror; 4º quadro: A conciliação das fadas.

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

Descrição da peça: vide capítulo 4 desta tese.

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909, 1909, 1910 e 1911

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A noiva do sargento

Drama

Circo: Circo Spinelli - - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908, 1909, 1910 e 1911

Mise en scène: Benjamim de Oliveira

Arranjadores: Juan Cardona e Benjamim de Oliveira

Acomodação no picadeiro:

Música: 12 números de música escritos pelo professor Irineu de Almeida

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 04 Apoteoses: 01

Descrição dos quadros:

1º quadro: Em recompensa da audácia; 2º quadro: A vinganças de Sosthenio; 3º quadro: O inocente no cárcere; 4º quadro: A sentença do sargento Miguel. O drama termina com uma apoteose.

Descrição dos papéis:

Observações:

O punhal de ouro

Farsa dramática- fantástica

Circo: Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1908, 1910 e 1911

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Circo: Circo América Grande Companhia Spinelli da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Um casamento campestre

Pantomima aquática

Circo: Frank Brown

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1908

Local: Teatro São Pedro de
Alcântara

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros: 14

Apoteoses: 01

Descrição dos quadros:

1º: Uma ferraria no campo; 2º: O proprietário chama os trabalhadores; 3º: chegada de viajantes; 4º: O proprietário oferece-lhes comida; 5º: Um namorado da filha do ferreiro é despedido; 6º: Chega um ricoço que o pai prefere; 7º: Chegada do oficial recrutador que [ilegível] ao seu serviço o namorado; 8º: Malelote, baile de marinheiros; 9º: A filha do ferreiro impede a partida do namorado; 10º: Os suplentes fogem. 11º: O namorado salva a noiva e o pai; 12º: A polícia prende os suplentes; 13º: O ferreiro consente no casamento da filha; 14º: O casamento.

Descrição dos papéis:

Observações: Na pista, em 35 segundos, 100.000 litros de água.

Um empresário aventureiro ou cenas da vida artística

Burlata

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1908

Proprietário: Affonso Spinelli

Produção: Benjamim de Oliveira

Música: 18 números de música escritos por Irineu de Almeida e versos de Herculano de Carvalho.

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros: 03

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações: Termina com um samba brasileiro.

A greve num convento

Opereta fantástica

Circo: Circo Spinelli – Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909, 1910, 1911 e 1912.

Autor: Benjamim de Oliveira

Cenografia: direção de Marroig e executado por Deodoro de Abreu

Música: Irineu de Almeida

Nºs de atos:

Prólogo: 01

Nº de quadros: 04

Apoteoses: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Protagonistas: Lili Cardona, Carolina Costa, Victoria de Oliveira, Benjamim e Correa.

Observações:

Guarda-roupa contendo 130 vestuários confeccionados pela Casa Storino.

Calçados fornecidos por SA'.

Cabeleiras do artista Hermenegildo.

Adereços fornecidos por Francisco Costa.

Maquinismos ideados por Herculano de Carvalho e executados pelo maquinista da companhia Leopoldo Martins.

Em 1910 tomou parte na função o cançonetista brasileiro Bahiano.

Lição de Box

Cena cômica

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1909

Proprietários: Affonso Spinelli e Florentino Nunes

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Jupyra

Farsa de estilo nacional

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1909

Companhia Equestre Nacional

da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Produção: Benjamim de Oliveira

Música: 14 números de música de Joaquim Góes

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:04

Apoteoses: 01

Descrição dos quadros:

1º quadro: A partida, em procura de Jupyra; 2º quadro: A vingança do índio Baguary; 3º quadro: Traição de um amigo; 4º quadro: Suicido de Jupyra (Apoteose).

Descrição dos papéis:

Observações:

Tudo Pega!...

Revista de Costumes Nacionais.

Circo: Circo Spinelli Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909, 1910, 1911 e 1912

Autor (es): Benjamim de Oliveira

Música : 33 números de música de Paulino do Sacramento, versos de Henrique de Carvalho.

Nºs de atos: 02

Prólogo: 01

Nº de quadros: 04

Apoteoses: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição do cenário: Arraial e Capela de Nossa Senhora da Penha e da Exposição Nacional.

Descrição dos papéis: Benjamim de Oliveira: Seresta e compadre da revista; Vieira: dr. Art Nouveau; Corrêa: um policial; Cardona e Pacheco: papéis cômicos; Humberto: rei Chaleirão e mangue; Pery Filho:Maxixe; Barbosa: D. Juan e O Progresso; Lili Cardona: Café Cantante e uma toureira; Conchita: princesa Chaleirinha; Carmem e Vitória de Oliveira: papéis cômicos; Ywonna: samba; Clotilde: cana de açúcar.

Observações: Entrando em cena os clubs carnavalescos Luz do Povo e Herois Brasileiros e o cordão Teimosos da Gamboa.

Circo: Circo Spinelli Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1911

Nºs de atos: 02

Prólogo: 01

Nº de quadros: 04

Apoteose: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observação: estréia de Carmen Ordonez nos papéis de Avenida Central, Clube Estrela De Ouro, *Fado Batido* e *Desprezada*. O *Fado Batido*, cantado no segundo ato, foi escrito e oferecido para esta revista pelo maestro brasileiro Agostinho de Gouveia

Os filhos de Leandra

Drama

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909, 1910, 1911 e 1912.

Autor: Benjamim de Oliveira

Nºs de atos:

Prólogo: 01

Nº de quadros: 03

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Mattos representando o papel de Edgard

Observações:

A escrava mártir

Drama nacional

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1909, 1910, 1911 e 1912.

Acomodação ao picadeiro: Benjamim de Oliveira.

Música: Professor F. [ilegível]

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros: 03

Apoteoses: 01

Descrição dos quadros: 1º quadro: O mau senhor; 2ºquadro: O encontro da fugitiva; 3ºquadro: A mão da Providência.

Descrição dos papéis:

Observações: Extraído do romance *A Escrava Isaura*.

O testamento

Farsa trágica

Circo: Circo Spinelli Cidade: Rio de Janeiro Data: 1909 e 1910
Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Produção: Benjamim de Oliveira

Nºs de atos: Prólogo: 01 Nº de quadros: 03 Apoteose: 01

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis: Personagens: Barão Roberto: Correia; [ilegível]; seu amigo: Pery filho; [ilegível], fazendeiro: Benjamim; Maciel, jardineiro: Pacheco; [ilegível], sua filha: Clotilde; Firmino, filho do barão Roberto: Barbosa; Viscondi Galhardo: Caetano; Comendador bezerro, seu amigo: Humer; Jonas: Victorino; Clara, sua esposa: Ephigenia; Guarda noturno: Oliveria; Marcilio, amigo de Firmino: Octávio; Cláudio, campones: Simões; Juliana, sua esposa: Divina; Baronesa Eliza, esposa do barão Roberto: Angélica; Thomazia, fazendeira: Lili Barbosa; Lopes, secreta [ilegível]: Firmino; Romão, criado da baronesa; Eliza: Ivo; Um médico: Oscar; Um criado: Joaquim. Convidados, camponeses de ambos os sexos e agentes de política.

Observações:

O diabo entre as freiras

Opereta

Circo: Circo Spinelli - Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1910, 1911 e 1912.

Autor: Benjamim de Oliveira

Música: Henrique Escudeiro e versos de Catulo Cearense

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: 04 Apoteose: 01

Descrição dos quadros:

1º quadro: Os dois amigos; 2º quadro: Pobre Jorge; 3º quadro: O diabo entre as freiras; 4º quadro: Novo os amores.

Descrição da peça: Claudino consegue sob disfarce de Mephistópeles, introduzir-se no convento de Santa Rita, com o fim único de dar fuga à noviça Isabel, quando ali internada por ordem de seus pais, que assim procedendo, só tem em mira a oposição de seu casamento com o apaixonado Jorge. Claudino, ardiloso amigo de Jorge, ao ter conhecimento das desventuras do triste apaixonado, propõe-se a ir ao convento e, uma vez senhor na praça, põe todos em reboliço.

Qual não é, porém, a surpresa de Claudino ao penetrar numa cela e deparar com duas crianças de peito. O assombro é de tal ordem, que ele por mais que queira, não pode furtar-se ao desejo de profligar o ato pouco moral das freiras e mostrar ao público as referidas crianças. Estabelece-se o escândalo e a ordem das religiosas perde por completo o prestígio, até então mantido. (*O Paiz*, 26.10.1910)

Descrição dos papéis:

Claudino (suposto Mephistópeles): Benjamim de Oliveira; Camponês Pedro: Lili Cardona.

Observações:

A Viúva Alegre

Opereta

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1910, 1911 e 1912

Tradução: Henrique de Carvalho

Adaptação ao picadeiro: Benjamim de Oliveira

Marcação: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Ângelo Lazary

Música: Franz Lehar e adaptada para a banda por Paulino do Sacramento

Nºs de atos: 03

Prólogo:

Nº de quadros: 04

Apoteoses:

Descrição da peça: vide capítulo 4 desta tese.

Descrição dos papéis: Conde Danilo: Bahiano; barão de Zeta: Pacheco; Niegus: Benjamim de Oliveira; Camillo de Rossillon: Sanches [ilegível]; Cascada: Pinto Filho; Raul de [ilegível]: Firmino Fontes; [ilegível] Cardono; Kromond: Correia; [ilegível]: Pery; [ilegível]: Ivo Lima; um criado: Joaquim; Anna de Glavari: Lili Cardona; Valentina: Leontina Vignal; Praskovia: Maria Angélica; Caricata: Ephigenia; Olga: Bernardina; Nini: Celina; [ilegível] Clotilde; Frufa: Augusta; Nana: Bernardina Fontes; Dada: Yvonn; Loló: Conchita.

Observações:

Guarda-roupa: encomendadas na Europa, por intermédio da Casa Storino, sendo esta casa encarregada de confeccionar todos os fartos, de acordo com os figurinos do jornal *Lê Theatre*. O terno de casaca do personagem Danilo confeccionado por Nicolino Baironne

Mobiliário executado nas oficinas da Marcenaria Brasileiro

Cabeleiras de Hermenegildo de Assis.

Bailados com projeções elétricas

As representações serão como de costume sem auxílio de Ponto.

O Cupido no Oriente

Opereta fantástica

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal -

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1910, 1911 e 1912.

Autores: Benjamim de Oliveira e David Carlos

Mise-en-scène: Benjamim de Oliveira

Música: 28 números de música escritos pelo maestro Paulino do Sacramento.

Cenários: Deodoro de Abreu

Nºs de atos: 03

Prólogo: 01

Nº de quadros: 01

Apoteoses: 01

Descrição dos atos: Prólogo - A seta de cupido; 1º ato: O Passarinho Verde; 2º ato: A Gaiola Do Capitão; 3º ato: A Gruta Misteriosa

Descrição do cenário: Prólogo - No palco, habitação de Júpiter. Na arena, o espaço das Graças. 1º ato: No palco, palácio do Sultão. Na arena, salão de audiência. 2º ato: No palco, bosque do palácio. Na arena, parte do mesmo. 3º ato: 1ª quadra: Gruta Da Adastréa, 2ª quadra: a mesma cena.

Descrição dos papéis:

Personagens: Cupido: Lili Cardona; Momo: Benjamim; Morpaeu: Pacheco; Sultão: Bahiano; Um cabo: Cardona; Sultana Haydé: Leontina; Pyschea: Clotilde; Adastréa: Ephigenia; Zéfiro: Villar; Júpiter e Um sacerdote: Firmino; Vênus e 2ª Odalisca: Cardina; Lathia, 1ª Odalisca e Glória: Angélica; 3ª Odalisca e Flora: Ywonna; 4ª odalisca e 1ª Graça: Augusta; 5ª Odalisca e 2ª Graça: Conchita; 6ª Odalisca e 3ª Graça: Davina; 7ª Odalisca e Ceres: Genoveva; 8ª Odalisca e Mme. [ilegível]: Francisca; Thalma e 9ª Odalisca: Zul [ilegível]; [ilegível] e 10ª Odalisca: Ondina; Diana e 11ª Odalisca: Maria; 1º Conselheiro e Apolo: Kaumer; 2º Conselheiro e Saturno: Caetano; 3º Conselheiro e Mercúrio: Oscar; 4º Conselheiro e Baccho: Pinto; Capitão Medard e 1º Fidalgo: Pery Filho; Barcas e 7º Fidalgo: Perreras; Plutão e 2º: [ilegível]; Marte e 3º Fidalgo: Ivo; Netuno e 4º Fidalgo: Mario; Eolo e 5º Fidalgo: Affonso; Vulcano e 1º Tabelião: Oliveira; Esculápio: Américo; 2º Tabelião: NN. Deuses e Deusas, Odaliscas e Fidalgos.

Observações:

Adereços e outros assessórios da Casa Costa.

Guarda-roupa: confeccionado no atelier da Companhia sob a direção da Sra. Francisca de Souza.

Calçados: fabricados pelo Sr. Sá e pela fábrica a vapor Primavera.

Em 1911 a propaganda anunciava esta peça como farsa fantástica.

Os beduínos em Sevilha

Peça dramática

Circo: Circo Brasil

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1910

Proprietários: Eduardo das Neves e Manoel Leôncio de Souza

Autor (es): Eduardo das Neves

Mise-en-scène: Adolpho Corrêa.

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A vingança do operário

Drama

Circo: Circo Spinelli - Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1910, 1911 e 1912

Autor: Benjamim de Oliveira.

Marcação: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Deodoro de Abreu.

Música: Paulino do Sacramento e versos de Henrique de Carvalho.

Nºs de atos: 03 Prólogo: Nº de quadros: 01 Apoteoses:

Descrição dos quadros: Título dos Quadros: 1º O bandido Braz; 2º A emboscada; 3º O pedido de casamento; 4º A vingança de operário!

Descrição dos papéis: Mariano, comendador: Octavio; seu filho: Bahiano; Braz, mestre de oficinas: Perreiraz; Aurelis: cubano; contra-mestre: Benjamim de Oliveira; Bernardino, sobrinho de Mariano: Bandeira; capitão Garcia: Pacheco; Dr. Christiano: Candido Silva; Octavio, operário: Mattos; Athayde, idem: Firmino; Jonas, idem: Kaumer; Zacarias: idem; comissários de polícia: Pery Filho; Mr. Bré[ilegível], banqueiro: Guilherme; Martinelli, criado de Mariano: Hilário; Floripes, filha de Mariano: Augusta; Thereza, estalajadeira: Maria da Glória; Carlota, prima de Mariano: Bernardina; Virginia, pobre e futura esposa de Mariano: Conchita; Juanito, seu irmão: Affonso; Florzinha, fidalga: Clothilde; Livia, fidalga: Olindana; Victoria, criada de Mariano: Zulmira; Magdalena: menina Hercilia; Jorge, criado de Mariano: José Mar.

Observações:

Guarda-roupa: confeccionado nas oficinas do circo, sob direção de D. Francisca de Souza.
Maquinista: José Moreira.

Calçados executados pela Casa Japonesa.

Os chapéus a Mazzantini e Boinas fornecidos pela chapelaria Queiroz.

Adereços fabricados no circo.

Justiça de Deus

Drama cômico

Circo: Circo Clementino Cidade: Rio de Janeiro Data: 1911

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Gilberto Morituns

Drama cênico

Circo: Circo Clementino Cidade: Rio de Janeiro Data: 1911

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos: Prólogo: Nº de quadros: Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Muzolino

Drama cômico

Circo: Circo Clementino

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Serra morena

Pantomima

Circo: Circo Clementino

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Proprietário: o mesmo

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Elenco: Irmãos Pery

Observações:

Tiro e queda!...

Revista brasileira

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Autores: Benjamim de Oliveira e Henrique de Carvalho.

Marcação: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Angelo Lazary

Música: originais dos maestros Paulino do Sacramento, Henrique Escudeiro, Geraldo Ribeiro, Camillo, Alvarenga, Suppé, Chueca, Valverde e Carlos Gomes.

Nºs de atos: 02 Prólogo: 01 Nº de quadros: 04 Apoteoses: 02

Descrição dos atos e quadros: Prólogo: Profeta das dúzias; 1º ato, 1º quadro: Tipos, tipinhos e tipões! 2º quadro: Hotel Flor de S. Diogo. Apoteose: O Belo-Horrível! 2º ato, 3º quadro: A luta pela vida! 4º quadro: Ninguém escapa! Apoteose: O Sonho do Brasileiro

Descrição do cenário: Prólogo: No palco, salão fantástico em estilo moderno em casa de um Nigromante. Na arena sala das seções do mesmo.

1º ato e 1º quadro: No palco, fachada da Estrada de Ferro Central do Brasil. Na arena, largo da mesma. 2º quadro: No palco interior de uma casa de pasto e hospedaria a mais reles na Cidade Nova. Na arena, sala das refeições do frêxe. Apoteose: o palco grandioso incêndio, o qual derrocará a referida casa de pasto. 2º ato e 3º quadro: No palco interior do Mercado Novo. Na arena, área do mesmo. 4º quadro: No palco Largo de São Francisco de Paula. Apoteose: No palco, rio caudaloso, transbordando em ouro.

Descrição dos papéis: [ilegível] da Sé, Terros do Povo da Lyra: Benjamim; o Nigromante [ilegível] Santa Casa, o Pão d'Água, Padre-Mestre e o Desprezado: Pacheco; Garganta, 1º Espírito, Mercado Novo, o Coió e um pequeno: Mattos; [ilegível] caixeiro, um Galinheiro, o Marido Feliz e 4º Espírito: Candido; [ilegível] Joaquim, Peixe Espada, Lulu e o Militar: Firmino; o Guarda-Fiscal, o [ilegível] Maciel, 1º Freguês e 6º Espírito: Ferriraz; o Bragre (peixe), 2º Desocupado, Zé-Brezundanga e Accacio, caixeiro: Bandeira; Calú, operário, [ilegível] Freguês e 3º Espírito: Octavio; 1º Desocupado, o Porteiro (3º Espírito) [ilegível] e Miguel, carroceiro: Luiz Alves; Siry, um Gatuno e 7º Espírito, [ilegível] Namorado (peixe) e 8º Espírito: Affonso; Thereza, Bernardino o [ilegível] e 9º Espírito: Guilherme; Moleque baleiro e o 2º Espírito: Mario; [ilegível] do Angu, a Goiabada, a Pescada (peixe) e a Cozinha: Victoria; [ilegível] à Espanhola, a Lagosta, a Atriz, 1ª mulher de "entrevée", o [ilegível] e o Mosquito: Lili Cardona; D. Graciana: Anna de Carvalho; [ilegível] à Portuguesa, o Queijo e a Moça Feliz: Augusta; a Garopa (peixe): [ilegível]; a Caninha e o Pirão: Clotilde; a Carne Seca e a Fome: Ephigenia; Cotinha e o Pirapicú (peixe): Olindina; a Ostra: Francisca.

Observações:

Guarda-roupa, confeccionado nas oficinas [ilegível] sob a direção de Francisca de Souza [ilegível]

Montagem: maquinista José Morerira

Cabeleiras: Hermenegildo de Assis

Adereço confeccionados pela casa [ilegível]

Os pescadores

Peça de costumes marítimos

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Companhia Equestre Nacional
da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Autores: C. Arniches e Fernandez Shaw

Tradução: Henrique de Carvalho

Marcação: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Deodoro de Abreu

Música: Partitura e instrumentação original dos maestros brasileiros Agostinho de Gouvea e Archimedes de Oliveira. Regência do maestro Paulino Sacramento.

Nºs de atos: 03

Prólogo:

Nº de quadros: 01

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros: Ação na Costa Cantabrica – Atualidade. Título dos atos: 1º ato: O mau amigo; 2º ato: A canção do naufrago. 3º ato: O morto vivo; Quadro único (Cinematográfico): O Desafio.

Descrição dos papéis: Tio Lucas: Benjamim; Estevão: Firmino; André: Lalanza; Tio Martins: Pacheco; Corta Mar: Herculano; Papa[ilegível]: Candido; Sardinha: Perriraz; Tempestade: Bandeira; Caranguejo: Egochaga; Marco: Salina; Um grumete: Oscar; Thomaz: Guilherme; Forquilha: Savala; Caruncha: Maia; Rosa: Augusta; Tia Loba: Ephigenia; Maria: Clotilde; 1º pescador: Affonso; 2º dito: Lopes; 3º Lili Cardona; 4º dito: Conchita; 5º dito: Genoveva; 6º dito: Olindina; 7º dito: Noemia; 1ª camponesa: Victoria; 2ª dita: Bernardina; 3ª dita: Anna de Carvalho; 4ª dita: Emérita. Pescadores e camponeses de ambos os sexos, tamborileiros e gaiateiros.

Observações:

Amor de princesa

Opereta

Circo: Circo Rio de Janeiro

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Grande companhia equestre,
ginástica, dramas, operetas,
mágicas e revistas.

Proprietários: Martins & Garcia.

Nºs de atos: 02

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

A boneca

Burleta

Circo: Circo Rio de Janeiro
Grande companhia eqüestre,
ginástica, dramas, operetas,
mágicas e revistas.

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Proprietários: Martins & Garcia.

Nºs de atos: 02 Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

As mulheres mandam

Comédia

Circo: Circo Spinelli
Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1911

Proprietário: Affonso Spinelli

Arranjo: Benjamim de Oliveira

Música: 5 números de música do maestro Arquimedes de Oliveira

Nºs de atos: 02 Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

À procura de uma noiva

Opereta

Circo Spinelli – Companhia Equestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro - Data: 1911 e 1912

Nºs de atos: 03

Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Autor: Benjamim de Oliveira

Arranjo: Benjamim de Oliveira

Música: 24 números de música originais do maestro Paulino do Sacramento; versos de Catullo Cearense.

Descrição da peça: No século de Luís XIV, o príncipe Florimurcho, com 60 anos deseja casar-se com uma inocente de 15 primaveras. Sua Alteza congrega, a principio, em seu palácio as fidalgas da sua corte para a escolha da noiva; mas as fidalgas, vaporosas ou plantorosas, excedem dos 17 e naturalmente a corte impregnou-as de pecadilhos que lhes não permitem o acesso ao thalamo augusto. Florimurcho então empreende incógnito uma viagem à roça, à aldeia longínqua onde floresce a virtude e, aí, depois de uma série de incidentes em que, em vez de achar, quase perde uma costela, regressa ao palácio mais depressa do que saíra. Depois de prender os criminosos da quase sova que ia levando na roça, e que os havia feito condenar à morte, sabe que uma dos condenados é o rebento de um pecadilho galante com a baronesa Tarella, perdoa a todos, entroniza o referido rebento, que por sinal tinha sido a origem da quase sova que lhe iam ministrando na aldeia e, voltando à consciência dos seus 60 e muitos janeiros, casa-se com a baronesa, senhora do mesmo número de invernos. (*O Paiz*, 23.111911)

Descrição dos papéis: Príncipe Florimurcho: Pacheco; P'ratudo: mordomo do príncipe, Candido Silva; baronesa Tarélla: Emérita; Chega-Aqui, criado: Benjamim de Oliveira; Matheus camponês e 2º ministro: Bandeira; Bento e 1º conselheiro: Freitas; Daniel: Guilherme; Um comandante e um ministro: Perriraz; Jacobus e um camponês: Herculano; Zaira, camponesa: Lili Cardona; Dinora: Noemia; Narciso, camponês: Lalanza; Rodelli, fidalgo e um camponês: Luiz Alves; Lapiól, fidalgo e um camponês: Carlos; Salamaleco, fidalgo e um camponês: Affonso; Um fidalgo e um camponês: Oscar; 2º conselheiro e um camponês: Mario; 3º conselheiro e um camponês: Luiz Salina; 4º conselheiro e um camponês: Ribeiro; 2º ministro e um camponês: Mauricio; 1ª fidalga e uma camponesa: Victória; 2ª fidalga e uma camponesa: Carmen; 3ª fidalga e uma camponesa: Augusta; 4ª fidalga e uma camponesa: Clotilde; 5ª fidalga e uma camponesa: Conchita; 6ª fidalga e uma camponesa: Genoveva; 7ª fidalga e uma camponesa: Julia, 8ª fidalga e uma camponesa: Guilhermina; 9ª fidalga e tia Feliciano: Anna de Carvalho; e 10ª fidalga e uma camponesa: Olindina.

Observações:

O guarda-roupa foi executado pela Casa Storino.

Cabeleiras especialmente feitas por encomenda em Paris.

Calçado foi manufaturado pela Casa Japonesa

Mobília do aderecista Domingos Costa

Por baixo!...

Revista brasileira

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Autor: Benjamim de Oliveira

Música: 26 números de música de Juanita Gomes, P. do Sacramento, H. Escudero, J. Baptista e G. Ferreira. A regência do prólogo está a cargo da maestrina Mlle. Juanita Gomes
Cenografia: Deodoro de Abreu

Nºs de atos: 02

Prólogo: 01

Nº de quadros: 02

Apoteoses: 02

Descrição dos atos e quadros: Prólogo: No reino das estrelas; 1º ato: Por baixo (Apoteose); 2º ato, 1º quadro Prisões, declarações e reclamações; 2º quadro: Jogos, serestas e festas (Apoteose).

Descrição da peça: “Tareco, moleque *sarado* da Saúde, bebedor incorrigível da *branquinha*, um belo dia, por artes do revisteiro, vai dar com os costados no reino das Estrelas. Grande escândalo entre as constelações. Tareco está *mamado*; resiste a quantos passes astrais; mas afinal, Júpiter, que parece ter nos dedos fluidos amoniacaís, desperta-o, sabe-lhe da história e, como um deus de perdão que ele sabia ser, dá-lhe indulto, compromete-o a corrigir-se da freqüência das *lambadas* e recâmbio-o ‘cá para baixo’, fazendo-o cicerone da celestial Astronina. Já se vê que o moleque vem direitinho ao Rio de Janeiro, e neste ano de dois carnavais faz a princesa do reino das estrelas assistir ambos e mais a desfiladas de fatos, episódios e tipos cariocas.

(...) *Por baixo!...* tem no 2º ato um quadro policial que é bem copiado do natural, em recente caso de uma de nossas delegacias urbanas. Benjamim detalhou-o (...) e fez a primor o ‘chefe da zona’. A apoteose final da revista, fechando o quadro das grandes sociedades carnavalescas, e apresentando o busto glorioso de Rio Branco, teve o necessário cortejo de aplausos. (...) A revista tem 26 números de música; fatura de maxixes (...) e duas valsas (...)” (*O Paiz*, 10.05.1912).

Descrição dos papéis: Personagens: Tareco vagabundo: Benjamim; Ananias sertanejo: Correia; Agente de polícia, Felipe e Coveiro: Pacheco; Um janota, Boiadeiro e Marçal: Bandeira; Cardoso, maniaco: Candido Silva; Chauffeur, polícia e bocks: Luiz Alves; Júpiter, açougueiro: Luiz; jogo da morra, bolina e 1º capadócio: Sensação; Pé de cabra, 1º bêbedo, um popular, Prado, fidalgo e Democráticos: Pery Filho; Corda, Seu Roque, Timotheo Limão e Fenianos: Kaumer Pery; Dr. Correia, um interprete e 2º capadócio: Lalanza; Um mascarado, aviação e carnaval: Octavio; Maia, negociante, vagabundo e Tenentes: Guilherme; Um popular, 2º bêbedo e Kamk-Bolck: Affonso; Law-Tenis: Oscar; Tiro ao alvo: Luiz Salina; Luta Romana: Salina; Gazua e pelotari: Cardona; Bolotari: N. N.; Foot-Ball: N.N.; Astronina: Clotilde; Estrela d'Alva, patinação, massagista e vagabunda: Lili Cardona; Estrela da aurora, cachaça, regatas e Fenianos: Augusta; Estrela do norte, mulata do angu, Rosa, Xandóca e Democráticos: Victoria de Oliveira; Estrela de Marte, atriz e esgrima: Guilhermina; Estrela cadente, Joanna, ciclista, 1ª chinesa, Tenentes e Cecília: Taddéa; Estrela do sul e rua do Ouvidor: Noemia; Lua Crikts: Satyra; Estrela do pastor, Quinhina e 2º chinesa: Olindina; Estrela do Oriente e 3ª chinesa: Genoveva; Estrela de Vênus: Graciana; Estrela marinha, Malha e Maria: Conchita.

Observações:

Guarda-roupa, confeccionado no "atelier" da companhia sob a direção da costumière Mlle. Francisca.

Adereços a cargo de Bandeira e Luiz Alves.

Instalação elétrica de Leopoldo Martins.

O leão e a polícia

Pantomima

Circo: Circo Spinelli
Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Proprietário: Affonso Spinelli

Nºs de atos: Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Um professor na aldeia

Farsa

Circo: Circo Spinelli
Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Proprietário:

Nºs de atos: Prólogo:

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Descrição dos papéis:

Observações:

Culpa de mãe

Melodrama

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Companhia Eqüestre Nacional da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Autor: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Deodoro de Abreu

Música: números de músicas originais da maestria Juannita Gomes. Instrumentação do maestro Henrique Escudero.

Nºs de atos: 03

Prólogo:

Nº de quadros: 03

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros: Época – Atualidade. A ação do 1º ato e 3º em Marselha; do 1º quadro nas fronteiras da Espanha; do 2º quadro no mar das Índias; do 2º ato numa província de Espanha. Denominação dos atos: 1º ato: Culpa de mãe!; 1º quadro: Vitima de saltimbancos; 2º quadro: Tempestade na vida; 2º ato: Em defesa da honra; 3º ato: O traidor e o assassino; 3º quadro: Viagem em mar de rosas

Descrição dos cenários: 1º ato: Salão nobre do palácio do barão Mozart; 1º quadro: Floresta da fronteira espanhola; 2º quadro: A bordo do cruzador francês "Manchester"; 2º ato: Uma feira na província da Espanha; 3º ato: Parque do palácio Mozart; 3º quadro: A mesma cena do 2º quadro. Cenários pintados especialmente para esta peça por Deodoro de Abreu.

Descrição da peça: "(...) trata-se de um pecado materno - pecado de amor - que durante dois anos é a cruz que suporta a filha dessa adúltera, para afinal, no 3º ato, obter a redenção pela morte do infame que a jungiu [sic] à culpa que não teve. (...) no 2º e 3º atos (...) aparece Samlique, o assassino em defesa da honra, a cuja briosa coragem deve a família do barão Mozart a terminação do seu suplício" (*O Paiz*, 14.06.1912)

Descrição dos papéis: Personagens: Barão Mozart: Candido Silva; conde Nicio, capitão-tenente: Correia; visconde Cornello: Octavio; conde Felismino: Lalanza; Dr. Lucas: Pacheco; visconde Jonathas: Guilherme; Jorge, sobrinho da baronesa Mozart: Kaumer; Sambique: Benjamim; Farrante, saltimbanco: Pery Filho; Sanahú, idem: Bandeira; Vicente, idem: Oscar; Tiburcio, idem: Cardona; Canuto: Luiz Alves; Atabazio: Carlos; Mackenzie: Souza; comandante: Sensação; comissário: Agostinho; 1º tenente: Jorge; 2º dito: Lourenço; 1º guarda-marinha: Affonso; 2º dito: P. Filho; 1º marinheiro: José; 2º dito: K. Pery; 3º dito: G. Carlos; 4º dito: Baldomero Salina; baronesa Cecília, esposa do barão Mozart: Satyra; Isaura, sua filha: Lili Cardona; Francisca, criada da baronesa: Gilhermina; Ursula, saltimbanca: Taddéa; Rosita, sua filha: Clotilde; Arzila, irmã de Sambique: Victoria de Oliveira; 1ª convidada: Augusta; 2ª dita: Conchita; 3ª dita: Noemia; 4ª dita: Victoria; 5ª dita: Genoveva; 6ª dita: Olindina; 7ª dita: Leonor. Soldados, marinheiros, saltimbancos e camponeses de ambos os sexos, toureiros e cigarreiras.

Observações:

Guarda roupa do "atelier" da companhia, a cargo de Mlle. Francisca.

Montagem dos cenários por Leopoldo Martins

Capricho de mulher

Burleta

Circo: Circo Spinelli
Companhia Equestre Nacional
da Capital Federal

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Proprietário: Affonso Spinelli

Autor: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Deodoro de Abreu

Música: 16 números de música do maestro Irineu de Almeida

Nºs de atos: 02

Prólogo:

Nº de quadros: 02

Apoteoses:

Descrição dos atos e quadros:

Época de Luiz XV. Denominação dos atos: 1º ato - 1º quadro: A caçada; 2º quadro: Feliz encontro; 2º ato: Capricho de mulher; 2º quadro: no palco: floresta, vendo-se a casa do ferrador Romualdo; 2º ato: [ilegível] barão Choucroust.

Descrição dos papéis: Choucroust: Pacheco; [ilegível] camponês: Benjamim; [ilegível] criado do barão: Kaumer Bandeira; [ilegível] La Gallette: Pery Filho; [ilegível], ferrador: Candido; [ilegível] professor de dança: Correia; [ilegível] da: Guilherme. Trompette: Octavio; [ilegível] [ilegível]: Alves; [ilegível]: Lanza; [ilegível]: Sensação; [ilegível] do barão Choucroust: Ermilinda; Baronesa Choucroust: M. de Oliveira; [ilegível]zurunga, esposa de [ilegível]: Satyra; Julieta: Noemia; Viscondesa Galantine: Taddéa, 1ª fidalga de: Victoria; 2ª dita: Guilhermina; 3ª dita: Eleonor Gomes; 4ª dita: Guilhermina; 5ª dita: Genoveva; 6ª dita: Sara [ilegível]; 7ª dita: Carolina. Caçadores, fidalgos de ambos os sexos e criados.

Observações:

Guarda roupa confeccionado por [ilegível] Francisca no atelier da companhia
Calçado do artista As[ilegível].

A ilha das maravilhas

Farsa fantástica

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Companhia Equestre Nacional

da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Autor: Benjamim de Oliveira baseado nos Contos das Mil e uma Noites

Cenários de Deodoro de Abreu

Música: 25 números de música de Irineu de Almeida

Nºs de atos: 02

Prólogo: 01

Nº de quadros: 07

Apoteoses: 02

Descrição dos atos e quadros: Prólogo, 1º Ato e Quadro 1º: Os órfãos; Quadro 2º: Castigo de Cismão; Quadro 3º: As vítimas de Albatroz; Quadro 4º: Proteção dos títeres; Quadro 5º: Feliz encontro. Apoteose: Gruta das Maravilhas. 2º Ato, 6º Quadro: Os espectros; 7º Quadro, A fonte da vida. Apoteose: O tempo do amor.

Descrição dos cenários: 1º ato – 1º quadro: Uma praia; 2º quadro: Uma mansão; 3º quadro: Uma ilha montanhosa; 4º quadro: Nuvens. 2º ato – 6º quadro: Cemitério lúgubre; 7º quadro: Uma fonte. Apoteose: Olimpo.

Descrição dos papéis: Personagens: Príncipe Gentil: Santos; Valentim: Souza; Albatroz Roxo: Souza; Paulino: Lili Cardona; Cismão: P. Filho; Lustroso: Candido; Fada do Bem: Noemia; Princesa das Maravilhas: Leonor; Fada do Mar: Victória; Tia Pelicana: M. de Oliveira; Rosalina: Sara; Balbina: Ermelinda; Accacio, pescador: Kaumer; Romão, idem: Menezes; Roberto, idem: Bandeira; Thomé, idem: C. Silva; Ignácio, idem: Marinho; Messias, idem: Guilherme; João, idem: Ramos; Joaquim idem: Octavio; conselheiro Sensaboria: Pacheco; idem Economia: Marcinelli; idem comedoria: G. Carlos; idem Gastronomia: A. Marques; sábio tétrica: Alfredo; idem métrico: Candido; idem fonético: Pery; idem lépido: Carlos; ministro terrível: Antonio; idem impossível: K. Pery; idem insofrível: Lalanza; idem passível: C. Marinho. Espectros, pescadores, títeres, fidalgos de ambos os sexos e ninfas

Observações:

Guarda-roupa confeccionado no atelier da companhia sob a direção de Mlle Francisca.

Maquinismos de Alfredo Bandeira e eletricidade de Leopoldo Martins.

Trabalhos de pasta e outros acessórios da Casa do Costa.

O lobo da fazenda ou a filha do colono

Drama

Circo: Circo Spinelli

Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Autor: Benjamim de Oliveira

Misé-en-scene: Benjamim de Oliveira

Cenografia: Albino Maia

Nºs de atos: 03

Prólogo: 01

Nº de quadros:

Apoteoses:

Descrição dos atos:

A Ação: Nas fronteiras da Itália. Denominação dos atos: Prólogo: A vítima do lobo; 1º Ato: O comentário; 2º Ato: Entre os apaches; 3º Ato. O [ilegível]

Descrição dos papéis: Personagens: Lobato, fazendeiro: Bahiano; Romualdo, pai de Joanna: Pacheco; João, vaqueiro, mouro, esposo de Margarida: Benjamim; Tobias, lavrador, pai de Margarida: Candido Silva; Dr. Berthrand, advogado: Octavio; Correia, feitor: Sensação; Mexerico, lavrador: José; Matheus, idem: Alfredo; Octavio, idem: Carlos; Rapino, chefe dos apaches: Pery Filho; Pelego, idem: Guilherme; Paninfe, idem: Lalanza; Valladão, lavrador, esposo de Antonia: Marques; Julião, idem: Marinho; Thomé, idem: Kaumer Pery; João 2º, idem: P. Filho; mente, idem: Arthur; Domingos, tabelião: Ramos; um escrivão: N. N.; Margarida, filha de Tobias: Lili Cardona; Joanna, fazendeira, esposa de [ilegível]: Ermelinda; Therezinha, sua filha: Isabel; Bernardina, lavradora: [ilegível]; Rosa, idem: Elisa; Térpia, idem: Zilda; Antonia, idem, esposa de Valladão: [ilegível]; 1ª mulher: Pepa; 2ª dita: Maria; 3ª dita: Noemia; Zilda: Sil[ilegível]; 1º popular: Kaumer; 2º dito: Lalanza; 3º dito: Marinho; 4º dito: Arthur. Apaches, mulheres do povo, vagabundos de ambos os sexos, malfeitores, etc., etc.,

Observações:

Guarda-roupa pertencente à companhia Spinelli sob a direção de Mlle. Francisca

A sagrada família em Bethlém

Peça sacra

Circo: Circo Spinelli - Cidade: Rio de Janeiro

Data: 1912

Companhia Eqüestre Nacional
da Capital Federal

Proprietário: Affonso Spinelli

Arranjo: Benjamim de Oliveira

Música: Ornada com oito números de música originais do professor Gustavo Ferreira

Nºs de atos:

Prólogo:

Nº de quadros: 05

Apoteoses: 01

Descrição dos quadros: 1º A ira de Herodes; 2º A Estrela do Oriente; 3º A chegada em Bethlém; 4º A fuga para o Egito; 5º A degolação dos inocentes. Apoteose.

Descrição dos papéis: Rei Herodes: Pery Filho; Lusbel, anjo maldito: Américo Garrido; Anjo Gabriel: Ermelinda; Salomé: Lili Cardona; Gaspar, rei mago: Guilherme; Melchior, idem: Candido Silva; Balthazar, idem: Benjamim de Oliveira; José: Octavio; Maria: Noemia; Menino Jesus: Jasmerim; 1º oficial: Sensação; 2º oficial: Lalanza; 1º pastor: Bahiano; 2º pastor: Souza; 3º pastor: Kaumer; 4º pastor: Grillo; 5º pastor: Marcinelli; 1ª pastora: Maria de Oliveria. Soldados, pastores, etc.

Observações: Baseada na história sagrada.

ANEXO 2 – Ilustrações e Iconografia

Propagandas de circos em jornais e revistas

THEATRO RINK

Grande companhia equestre, acrobatica, equitilibrista, coreographica, aerobatica e mimica sob a direcção dos habéis empresarios

PEREIRA & TERRAZ

HOJE! HOJE!

Quinta-feira, 13 do corrente!

SUMPTUOSA FUNCCÃO!!

CONTINUA CRESCENDO O ENTHUSIASMO!!
SUCESSO ENORME!!
PROGRAMMA COMPLETAMENTE VARIADO!!

AS RAINHAS DO TAPETE

representando esta noite o seu diffil, importante e delicado trabalho.

Reapparicao

do celebre fantasmista sr. Zuluza, que sobre a Ponte Aerea executará di versos evoluções.

ESTRÉA

do novo e famoso Clown musical d'America, sr. Victorino Brug, que deleitará os concertantes com varias peças de sua repertorio e entre ellas a popular.

Ataca Felipe ! !

DOBLES FUGA DE MAZEPPA

Sobres duas corceas e todo o galopo, despenhada pelas sympathicas jorras

HERMENEGILDA E MINERVINA

O resto do programma será todo variado.
Para finalizar esta funcção, será representada pela segunda e ultima vez a pantomima de grande apparato, intitulada:

Garibaldi em Vareze

na qual toma parte todo o pessoal da companhia e mais

30 PESSOAS

representando diversos quadros deos horrivel e sanguinoso combate.
O papel de Garibaldi está a cargo do sr. Albano Pereira.
Verificarios e adeccoes todo novo!!
Mimo-an-ccoes de artista Albano Pereira.

PREÇOS E HORAS DO THEATRO

O secretario - Godealves

1. Diário de Campinas, 13 de outubro de 1887

THEATRO-RINK

Grande Companhia
NORTE-AMERICANA
Equestre, Mimica, Coreographica, Acrobatica e Zoologica
EMPRESA---BRAGA JUNIOR & COMP.

ESTRÉA

Terça-feira, 26 de Abril

A companhia dará nesta cidade uma serie de 10 ESPECTACULOS. Apresentando os mais celebres artistas e exhibindo os mais notaveis cavallos que idm vindo a provincia, pois que são todos de sua raça, pur-sang habilmente ensinados como o publico terá occasio de verificar.

3 ELEPHANTES III
DOS QUAES FAZ PARTE O CELEBRE

BOSCO

que tem causado admiracão geral em todo o mundo com os seus inimitaveis trabalhos e equilibrios.

BEBE

Elaphante, que era na corte o eservo dos creozas.

Os Celebres Cavallos Travessos

Ricos e apertados, assombrosos nos seus TRABALHOS EM LIBERDADE. Ao mando do notavel artista

FREDERICO CARLO

Uma sacros collectão de macacos e cachorros todos perfeitamente ensinados e fazendo coisas admiraveis.
A companhia trabalhará todas as noites pois dará apenas 10 espectaculos nesta cidade.

PREÇOS

Camarotes de 1ª	18000
Ditos de 2ª	12000
Cadeiras numeradas	3000
Archibancadas	1500
Gerças	1500

Accoliam-se desde já encomendas de cadeiras e camarotes, com o agente Sallés Pinto, nos bairros do subúrbio, com a funccão de **Correio de Campinas**. As encomendas serão respeitadas até o meio dia dos dias de espectaculos; depois d'essa hora o bilhete será posto a venda na bilheteria do theatro.

2. Diário de Campinas, 23 de abril 1887

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

EMPRESA EMILIO FERNANDES & C.

HOJE SABBADO 5 DE MAIO DE 1894 **HOJE**

Grande funcção ----- **Grande novidade**

Pela 1ª vez é exhibida nesta capital a grande pantomima

A NOITE TERRIVEL

pela GRANDE COMPANHIA EQUESTRE, da qual fazem parte os distinctos artistas

ROSITA DE LA PLATA
O CLOW BOUZAN e o TRANSFORMISTA CASTOR

que representa instantaneamente os retratos de altos personagens, tanto estrangeiros, como brasileiros, e os primeiros barbaes DECIU, CA-TANHIERA, e o roador EUG. FRANCISCO, que pela 1ª vez dará duplo salto mortal de trapezio em trapezio, e o salto do Pinguim.

NESTA FUNCCÃO TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

de que fazem parte 50 artistas, 25 cavallos, cachorros, porcos, e cobras amestradas, etc, etc.

PREÇOS

Primeira	20000	Cadeiras	3000
Camarotes de 1ª	15000	Ditos de 2ª	2000
Ditos de 2ª	12000	Entradas	1500

Avizoa-se ao publico que o picadeiro foi mudado para o centro da sala - Amanhã domingo, DOIS ESPECTACULOS, a 1/2 da tarde e as 1/2 da noite.

3. O Paiz, 05 de maio de 1894

RINK CAMPINEIRO

COMPANHIA SAMPAIO

Equestre, Gymnastica, Mimica e Japonesa

Composta de 24 artistas

Reputação Universal

DIRECTOR E PROPRIETARIO

Takssawa Mange

HOJE! HOJE!

Pela primeira vez a importante pantomima, intitulada:

A FLAUTA MAGICA

OU

UM JULGAMENTO NO TRIBUNAL DA INQUISIÇÃO

Nesta pantomima toma parte toda a companhia, sendo os principais papéis desempenhados pelos artistas Elmano, Polydoro, Hopo, Antoniqueta, David, e Ed. Olga, Philomena, Clotilde.

Tudo dança!! Confusão completa!!

Enormes gargalhadas!

HOJE Extraordinarias Surpresas **HOJE**

POLYDORO

e **BENJAMIN**

Anunciarão os entre-actos com novas Esquemas, Filherias, Lundia, etc.

Preços e horas da entrada.

OS GARIBALDINOS

Episodio da historia gloriosa do immortal Garibaldi. — 87 pessoas em scena — 38 quadros — 12 numeros de musica.

PREÇOS: Camarotes, 20\$; cadeiras de 1.ª, 4\$; cadeiras de 2.ª, 3\$; geraes, 1\$. Não ha meias entradas. Começará ás 8 1/2 horas.

4. Diário de Campinas, 03 de dezembro 1896

CIRCO SPINELLI

Rua Marcebal Decore

PRAÇA DE JOÃO MENDES

Local do antigo THEATRO S. JOSE

Grande companhia equestre, gymnastica e zoologica, dirigida pelo artista Affonso Spinelli.

HOJE HOJE

Grande funcção na qual tomarão parte todos os artistas em seu melhores actos.

A pedido geral: Grande

Corrida de touros

que tanto successo alcançou nas anteriores funcções, na qual será bandarilhado pelo cavalleiro de prosa sr. Pancio e fardado pelos srs. Lagartixa e Flores e passado por maleta pelos clowns Moya e Frascoela.

Hoje, os clowns BENJAMIN e MOYA, os sympathicos da platea, promettem coisas do outro mundo.

Ainda mais, a pedido geral, a grandiosa pantomima militar

Os Garibaldinos

Episodio da historia gloriosa do immortal Garibaldi. — 87 pessoas em scena — 38 quadros — 12 numeros de musica.

PREÇOS: Camarotes, 20\$; cadeiras de 1.ª, 4\$; cadeiras de 2.ª, 3\$; geraes, 1\$. Não ha meias entradas. Começará ás 8 1/2 horas.

5. O Estado de São Paulo, 08 de abril 1902

CIRCO SPINELLI

Praça de Republica

HOJE — 17 de maio de 1902 — HOJE

ESTREIA da

Grande Companhia Equestre, Gymnastica e Zoologica

DIRECCAO DO ARTISTA

AFFONSO SPINELLI

A empresa, attendendo aos muitos pedidos dos moradores da praça da Republica e immedições, resolveu mudar o seu grande pavilhão para essa praça a fim de dar uma serie de funcções com sua companhia antes da sua partida para o interior do Estado.

Conjunção artistica que tem merecido os applausos nas principaes cidades do interior deste Estado e do qual faz parte o laureado clown brasileiro

BENJAMIN DE OLIVEIRA

e querido da platea, o impagavel clown **ROSET**, que tanto successo tem alcançado na Republica Argentina.

Fazem parte desta notavel companhia alguns afamados artistas chegados ultimamente da Republica Argentina, destacando-se dentre elles: **MR. ALFREDO**, celebre equilibrista; **MRS. FLY**, em seus admiraveis trabalhos no arame electrico. — Quatro grandes colleções de **CACHORROS RABIOS**. — **CABRITOS EQUESTRES** e **EQUILIBRISTAS** e muitas outras novidades.

Finalisarão o espectáculo com uma **espectacular**

PANTOMIMA

Haverá funcções em todas as terças, quartas, quintas, sábados e domingos; nos domingos, dias feriados e sanctificados haverá matinees ás 2 horas da tarde.

Preços. — Camarotes, 20\$000; cadeiras de 1.ª, 4\$000; cadeiras de 2.ª, 3\$000; geraes, 1\$000. Não ha meias entradas; as crianças que occuparem cadeiras pagarão o logar; as que excederem da medida da porta pagarão entrada por inteiro.

Começará ás 8 1/2 horas.

6. O Estado de São Paulo, 17 de maio de 1902

a	GIRCO AMERICANO	Polytheama Paulista	GIRCO THEATRO FRANÇAIS
	Praça Dr. João Mendes	EMPRESA J. CATEYSSON	Largo Coração de Jesus
	Grande companhia equestre, de variedades e pantomimas do grande aparato, direcção do habilissimo Pioto ULTIMA SEMANA	HOJE Terça-feira, 5 de junho Grande festival artistico em homenagem do discolo director da Companhia Franceza MR. SORIUS	Grande Companhia Equestre Gymnastica, Acrobatica, Theatral de Variedades. Propriedade do celebre artista MARCOS FRANCIS A maior e mais decente companhia que viaja actualmente no Brasil.
	HOJE Terça-feira, 5 de junho HOJE	Em obsequio ao benemerito prestarão o seu gentil concurso mille. Jeanne Pelliier e Ines Alvarez.	Elenco artistico sui generis!
	Espectaculo variadissimo, dividido em duas partes	GRANDE SURPRESA! Mr. Sorius, (imitador de Polina)	HOJE Terça-feira HOJE
	Na primeira parte tomam parte: D. Clotilde na dança SERPENTINA . A original familia MANGE artistas da imperial companhia japoneza, espectaes nos actos	Les lutto fin de Sex!!!	Sensacional espectaculo. —Novas estréas.—Successo garantido.—Programma moderno.—Surpresas sobre surpresas, tomando parte os mais notaveis artistas da companhia, salientando se The Brothers Nelsons , uma das glorias dos theatros europeus no inimitavel acto de DANDYS , que extraordinario successo obteve no Theatro Buchernam de Buenos Aires.
	ICARIANOS OS BROTHER'S OZORIOS nos actos de equilibristas e malabares	Pela elogiada Companhia Franceza se á representada a engraçada revista local	Após a execução de um extraordinario programma subirá á scena pela primeira vez nesta capital a importante pantomima indigena de grande aparato
	A primeira atrizadora D. Clotilde no difficil tiro ao alvo	DO RIO A S. PAULO	IRACEMA
	Santina, Eldia, Arila, Ester e Gardelina nos actos equestres e saltadoras	GRANDE SUCCESSO de Mlle. Dalno , chanteuse, diseuse excentrique Eloile Parisienne .	A VIRGEN DOS TABAJARAS
	HOJE tutti clowns Ameudoim, Camello, Macambira e o decano dos clowns— POLYDORO	Miss Emma ad Victor e os demais artistas desta importante e numerosa troupe.	Preços:
	Na segunda parte exclusivamente com a grande pantomima historica	Preços e horas do costume.	Camarotes com 4 entradas 15\$000
	Os Salteadores	Os bilhetes acham-se á venda na Confeitaria Castilhões, de 10 horas a 5 horas da tarde e depois na bilheteria do Polytheama.	Cadeiras..... 3\$000
	ou o famigerado Luigt Vampa		Geral..... 1\$000
	Domingo ultima matinée com lambola infantil de		Não ha meias entradas
	50 Premios 50		

7. O Estado de São Paulo, 05 de junho de 1906

CIRCO SPINELLI

Companhia equestre nacional da Capital Federal --- Boulevard S. Christovão
Director e proprietario **AFFONSO SPINELLI**

HOJE 23 de junho de 1908 **HOJE**

ASSOMBROSO ACONTECIMENTO DA ÉPOCA !!!
Sensacional espectáculo !! Estrondosa função

na qual se fará representar, na segunda parte do programma, pela primeira vez, neste lugar, a farça dramatica-fantastica em um prologo e tres quadros e uma apothose, intitulada:

A PRINCEZA CRYSTAL

baseada sobre um conto em francez, com o mesmo titulo, por Benjamin de Oliveira, traducção de CHRISPIM DO AMARAL, ornada com 33 lindos numeros de musica, escritos pelo provector professor IRINEU DE ALMEIDA.

Denominação dos quadros — 1º QUADRO: A caça dos comedidos. 2º QUADRO: A nodoa de sangue. 3º QUADRO: A sentença de Terror. 4º QUADRO: A conciliação das fadas.

Descrição dos scenarios — 1º QUADRO: No picadeiro, floresta. No palco, gruta de aspecto lugubre, habitada pelas fadas e espiritos. 2º QUADRO: No picadeiro, praça. No palco, o fantastico palacio habitado pela Princeza Crystal e Sylphides. 3º QUADRO: No picadeiro, botiquim do tio Mathias. 4º QUADRO: No palco, o palacio Crystal, no picadeiro, salão pertencente ao mesmo palacio.

Numeros de musica — 1º Ouverture. 2º Coplas de Terror e còro. 3º, Surdina. 4º, Andante mysterioso. 5º, Idem. 6º, Schottisch. 7º, Valsa do tio Mathias e còro. 8º, Corneta e tambor. 9º, Pequena marcha. 10º, Canção de Beatriz. 11º, Fado. 12º, Còro de vestaes. 13º, Couplets de Ernani e còro. 14º, Tremulo. 15º, Surdina. 16º, Còro de camponezes. 17º, Poika. 18º, Còro de camponezes. 19º, Bolero. 20º, Canção da ega. 21º, Còro de camponezes. 22º, Surdina. 23º, Idem. 24º, Mazurka. 25º, Entrada em còro de principes. 26º, Grandioso. 27º, Coplas dos principes. 28º, Dueto de Ernani, Princeza e còro. 29º, Saída. 30º, Saída dos principes. 31º, Surdina. 32º, Idem. 33º, Magnifico final (Apothose). Terminará esta grandiosa farça com uma deslumbrante

Apothose.
O director da companhia para bem satisfazer o publico desta localidade, acaba de despendor a avultada quantia de 12:000\$ para a montagem da mesma, inclusive scenarios e riquissimo guarda-roupa.

AVISO — A vista das enormes despesas para a montagem desta farça foram suspensas até a segunda representação as **CADENAS DE FAVOR.**

8. O Paiz, 23 de junho de 1908

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

GRANDE COMPANHIA EQUESTRE E DE VARIEDADES

Temporada **FRANK BROWN**

HOJE 1ª Função da moda **HOJE**

SENSACIONAES ESTRÉAS:
DAS CELEBRES

PHOÇAS SABIAS!

O grande successo do theatro Empire, de Londres e do theatro Bergeres, de Paris.

Magnificos trabalhos sob a direcção do capifho **WEBB**

Surprehendentes exercicios musicos, equilibrios e jogos magnificos de grande sensação

ORCHESTRA AMPHIBIA PELAS ARTISTAS OCEANICAS

Estréas de **THE CLARK e FAMILY!**

Os cinco jockeys mais notaveis do mundo!

Estréas de numeros completamente novos pelo **CHICO** e o seu burro cantor.

Novas scenas dos clowns!

No programma do espectáculo, organizado a capifho por Frank Brown, serão executados os melhores trabalhos dos artistas que formam a grande companhia.

Amanhã, sabbado — 2º espectáculo com as **PHOÇAS**

novidades. **DOMINGO, 23** — Matinée de 2 horas — tarde, 8:00 — noite, 9:00 — **PHOÇAS** e trabalhos novos. Os bilhetes para qualquer das representações estão desde já á venda na Confeitaria Gazetlees, até as 5 horas da tarde; depois, na bilheteria do theatro — Preços as do costume. 821

9. O Paiz, 21 de agosto de 1908

CIRCO SPINELLI



Um dos numeros da revista *Tudo pega*.
Reclame da fabrica de
Charutos Costa Ferreira

10. *Careta*, 15 de janeiro de 1909

==== Circo Spinelli ====

Hoje a hilariante revista de costumes nacionaes de

BENJAMIN DE OLIVEIRA

==== Musica do maestro =====

Paulino de Sacramento

==== e versos de =====

Henrique de Carvalho

Intitulada **"TUDO PEGA"**

Personagens principais da revista: Saracuz; Benjamin de Oliveira; Despa; 4º auxilia, um apêlido; Parveto; Um príncipe; Valdir; 1º avanço; Um mordedor; Um jogador—Carreta; Rei Cidraldo; Mangão; Mº avanço; Um Club; Um papulo; Um Club; Urubeto; Cidraldo; Um embriagado—Cardoso; Dr. Engenheiro; O Muzico—Pery Filho; D. Juan; O Progresso—Barbosa; e muitas outras personagens interpretadas pelos artistas da Companhia.

A carta de sumpenho, Avenida do Mangue; Liza viuva; Um Club; Victoria; Pinhoza; Catalininha—Carolina; A carta de João; A barbearia; Avenida Central; A Photographia Académica; Uma vovoz malhada; Carmen; A Liga; Café churrasco; Um violão; Uma nova hespanhola; Carto da França—Lili Cardoso; O samba; A carta de sociedade; e te apêlido; Uma vovoz—Luzia.

Muitos outros personagens e negro das genres artísticas; Clotilde Leontina; Augusto Epilógista; Argaiz; Ambrosina; Um drama e Pili; Szenasco e restuarcos todas novas e deslumbrantes; confeccionadas especialmente para esta peça.

Grandiosa apothese final

A EXPOSIÇÃO NACIONAL

Hoje todos ao Circo Spinelli, horas do costume

11. *O Pega na Chaleira*, 22 de setembro de

T EATRO CARLOS GOMES

EMPRESA PASCHOAL SEGRETO

**GRANDE COMPANHIA ITALIANA DE OPERETAS E FEMMES DIRIGIDA POR
ETTORE VITALE**

HOJE -- Segunda-feira, 12 -- HOJE
Grandioso acontecimento theatral

6.ª RECITA DA TEMPORADA

Em que tomam parte a notavel artista **GISELDA MOROSINI** e a gentil soprano
ANNITA TASSELLI

Primeira representação da opereta em tres actos de **LEON e STEIN**

A VIUVA ALEGRE

Die Lustige Witwe, Musica do maestro **FRANZ LEAR**—A rainha das operetas

PERSONAGENS—**ANNA CLAVARI**, Giselda Morosini; barão de Mirko Zeta, embaixador de Pontevedro em Paris, A. Petruci; Valenciana, sua esposa, A. TASSELLI; conde Danilo Danilowitsch, secretario do consulado, tenente de cavallaria, I. Bertini; G. Malle, de R. Sillon, G. Silvani; visconde Cascata, P. Ferruccio; Raul de Saint-Bris-Be, B. Martinotti; Bagdanowitsch, conselheiro de Pontevedro em Paris, A. Rossi; Olga Kromow, A. Rivolta; Silviana Bagdanowitsch, G. Villedur; Kromow, Ornel, pontevedrão jubilado, G. Rossini; capitão Prascovia, L. Gottardi; Prascovia, sua esposa, B. Goffardi; Alegus, escrivão da embaixada pontevedriana, G. Mattioli.

SENHORITAS—L. 16, G. Villedur, Dodó, E. Guerra, Fou-Fou, H. Rivolta; Frou-Frou, A. Rivolta; Jo Cló, O. Herman; Margot, I. Mirobelli; um servente, O. Longobardi.

No 1.º acto—Salão da embaixada pontevedriana em Paris; 2.º e 3.º actos—No palacio da Sra. Anna Clavari. No 2.º e 3.º actos, bailados pelo corpo de baile, com a 1.ª bailarina R. Ferrassari—Maestro concertador e director da orchestra **FRANCESCO DI GESU**.

PREÇOS—Praza, 30\$; camarão a de 1.ª, 30\$; ditos de 2.ª, 20\$; fauteuils de 1.ª, 5\$; ditos de 2.ª, 4\$; galerias, 2\$; entradas, porcos, 1\$500.

Bilhetes á venda na Confetteria Costeiras, até as 5 horas da tarde e depois dessa hora na bilheteria do theatro

12. O Paiz, 12 de abril de 1909

CIRCO SPINELLI

Companhia Acquestro Nacional do Capital Federal — boulevard S. Christovão
Director e proprietario: **AFONSO SPINELLI**

HOJE! Sexta-feira, 18 de março de 1910 HOJE!

SUCCESSO UNIVERSAL! PALPITANTE NOVIDADE!

1.ª representação (por esta companhia) da famosa opereta em tres actos e quatro quadros, theatralizada por **HENRIQUE CARVALHO**, e adaptada á arena por **BENJAMIN DE OLIVEIRA**. Musica de **FRANZ LEHAR**.

A VIUVA ALEGRE

Personagens—Conde Danilo BAHIASO; barão de Zeta, Pacheco; Alegus, **BENJAMIN DE OLIVEIRA**; Camillo de Rosillon, Sanchez Pestal; Ca. Ca. Ca. P. de F. B. B.; Raul de Saint-Bris-Be, Firmiano Fontes; Malé, Gardona, Kromow, Correta; Bagdanowitsch, Pray; Peit-el-w. B. Ivo Lima; um criado, Joaquim; Anna de Clavari, LILI CARDONA; Valentina, Leontina Vignat; Prascovia, Maria Aug. Ben; Silviana, Epigenia; Olga, Bernardina; Nini, Celina; L. P. Clotilde; Frua, Augusta; Nana, Bernardina Fontes; Dada, Vronu; Lolo, Conchita.

A acção em Paris—Actualidade **Marcação do Benjamin de Oliveira**

Sceneiro do habil artista **ANGELO LAZARY**—Mobilier (m. part.), executado nas officinas da **MARCEMARIA BRAZILEIRA**—Cabelleiros de **HERMENEGILDO DE ASIS**

BAILADOS COM PROJEÇÕES ELECTRICAS!

Benjamin de Oliveira chama a attenção do publico para a instrumentação d' esta peça feita para banda, cujas difficuldades foram completamente vencidas pelo inspirado maestro brasileiro **PACILINO DO SA RAMENTO**, que, além de a ensinar, deu a seu cargo a regencia.

As Lozandas para o guarda-roupa, foram encaminhadas na Europa, por intermedio da cambista **CASA STORINO**, sendo esta casa encarregada de fornecer todos os factos, de accordo com os figurinos do jornal **LE THEATRE**. O termo de casaca do personagem **DANILO**, foi feito a exp. pelo alfaiate **NI OLINO BAIROUXNE**.

AVISO—O director e proprietario **FR. AFONSO SPINELLI**, no intuito de de bem servir ao publico, que sempre tem affilhado nos seus espectaculos, res. lido, á vista do enorme successo alcançado pela encantadora opereta **VIUVA ALEGRE**, incluiu na repartição offerecendo desta modo mais esta palpitante novidade, despendendo com a montagem da peça a somma de 12:000\$, e tendo tambem augmentado consideravelmente o numero de professores de musica, afim de attender as exigencias da partitura.

As representações serão como de costume sem auxilio de PONTO.

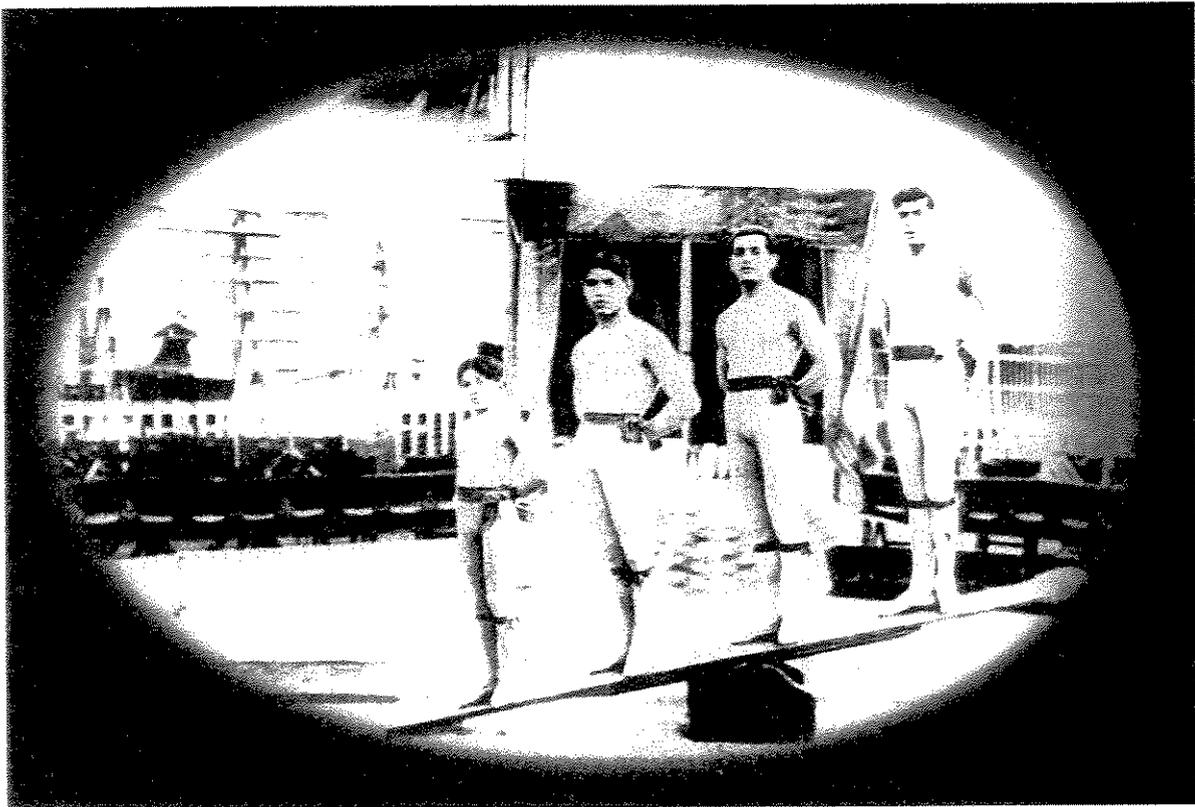
Os bilhetes desde já á venda na bilheteria do CIRCO, das 10 horas em diante. O espectáculo começará ás 8 horas.

13. O Paiz, 18 de março de 1910

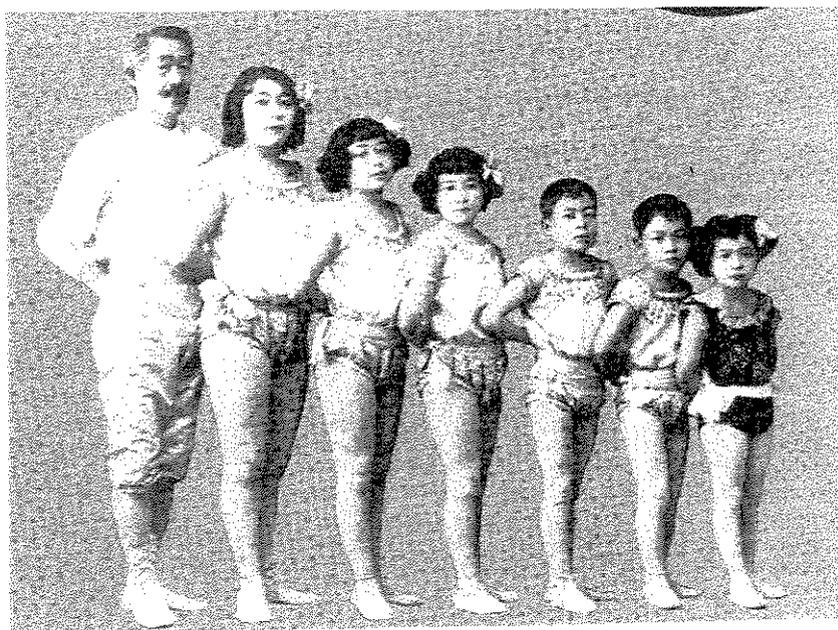
Artistas circenses com quem Benjamin trabalhou



14. Família Olimecha



15. Os Françaos



16. Família Mange em 1913



17. Anselmo Ozon



18. Albertina Ozon



19. Família Temperani. Leopoldo Temperani ao centro, c. 1900



20. Leopoldo Temperani, c. 1880



21. Marcelino Tereza e seus filhos. Lili Cardona à direita, c. 1900



VICTORIA DE OLIVEIRA
Distinta actriz do circo Spavelli.

22. Victoria de Oliveira, como parte do elenco
da *A Viúva Alegre*, 1910



AUGUSTA CARDOSO

23. Augusta Cardoso como Naná, na
A Viúva Alegre, 1910



Lili Cardona

24. Lili Cardona, no papel de Cupido
na peça *O Cupido no Oriente*, 1910



ACTRIZ EPHIGENIA

25. Ephigenia, no papel de Tia Loba
na peça *Os Pescadores*, 1911

*26. Fotos lembranças de Benjamin
vendidas no circo*





27. Benjamin como protagonista na peça *Os Pescadores*, em 1911



28. Benjamin como Frank



29. Palhaco Benjamin, cantor e tocador de violão



30. Benjamin e seu violão, c. 1910

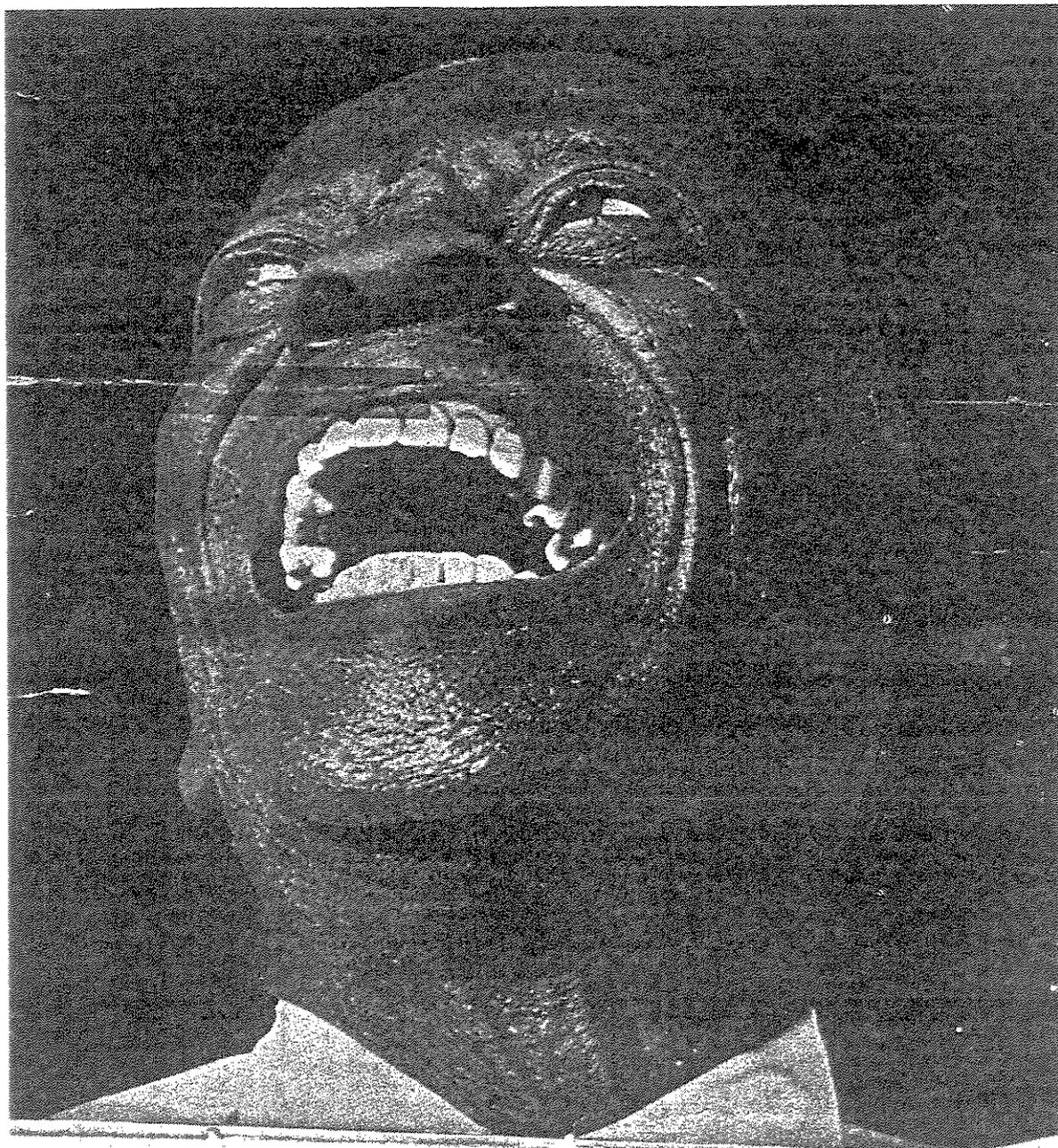


31. Lembrança de Benjamin com alguns de seus personagens

PELOS CIRCOS



32. Benjamin de Oliveira em 1911



33. Benjamin de Oliveira em 1944

Crédito das ilustrações e iconografias

1 a 13. As referências constam nas legendas

14. Torres, Antonio – O circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte : São Paulo (SP): Atração, 1998 (História Visual : 5), p. 124.

15. Acervo Iconográfico da Família França, sob a responsabilidade de João Romano.

16. Torres, Antonio, *op. cit.*, p. 142.

17. *Idem*, p. 149.

18. *Ibidem*.

19. Acervo Iconográfico da Família Temperani, sob a responsabilidade de Erminia Silva.

20. *Ibidem*.

21. Torres, Antonio, *op. cit.*, p. 110.

22. *Almanack dos Theatros para 1910*. Rio de Janeiro: Typ. Villas-Boas & C., 1910, p. 60.

23. *Idem*, p. 62

24. Miranda, Januário – Lili Cardona – laureada artista da companhia Affonso Spinelli – Traços Biográficos. Rio de Janeiro (RJ): Typ. C. Industrial Americana, 1910. s/número de página.

25. *O Theatro*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 11 – 13 de julho de 1911. s/número de página.

26 a 31. Acervo Iconográfico do Cedoc/Funarte-Rio de Janeiro. Pasta Benjamin de Oliveira.

32. *O Theatro*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1 – 20 de abril de 1911, p. 21.

33. *Revista da Semana* – reportagem: "E o palhaço o que é?", 07.10.1944, p. 12.