UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

REGINALDO CARVALHO DA SILVA

DIONÍSIO PELOS TRILHOS DO TREM:

CIRCO E TEATRO NO INTERIOR DA BAHIA, BRASIL, NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

v. 1

Salvador/Nanterre

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES : PORTUGAIS

REGINALDO CARVALHO DA SILVA

DIONÍSIO PELOS TRILHOS DO TREM:

CIRCO E TEATRO NO INTERIOR DA BAHIA, BRASIL, NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Salvador/Nanterre
2014

REGINALDO CARVALHO DA SILVA

DIONÍSIO PELOS TRILHOS DO TREM:
CIRCO E TEATRO NO INTERIOR DA BAHIA, BRASIL, NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

v. 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escolas de Dança e Teatro, da Universidade Federal da Bahia em convênio de cotutela com o Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations Romanes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadoras: Profa. Dra. Angela de Castro Reis (UFBA)
Profa. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense)

Salvador/Nanterre
2014

Escola de Teatro - UFBA

Silva, Reginaldo Carvalho da.
Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX / Reginaldo Carvalho da Silva. - 2014.
841 f. il.

Orientadoras: Profª. Drª. Ângela de Castro Reis; Profª. Drª. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, 2014.

1. Circo – Século XX – Bahia, Brasil. 2. Teatro – Século XX – Bahia, Brasil. 3. Ferrovias – Século XX – Bahia, Brasil. 3. Melodrama I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense. III. Título.

CDD 791.3

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PPGAC
Escola de Dança / Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

Reginaldo Carvalho da Silva

Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX.

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 10 de junho de 2014.

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Idelette Rosette Muzart Fonseca dos Santos
Orientadora - Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Profª. Drª. Angela de Castro Reis
Orientadora - Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Jean-Marie Pradier
Université de Paris 8

Profª. Drª. Eliene Benício Amancio Costa
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Ao meu pai Ostivaldo Fernandes (*In memoriam*), que partiu no percurso do doutorado que também era dele, meu agradecimento pelas lições da velha serralheria.

À minha mãe, Maria de Lourdes Carvalho, que sempre acreditou na família e no papel da Educação.

À minha avó paterna Alexandrina (*In memoriam*) que me apelidou como “doutor de palhaço”.

Ao meu avô materno Zé da Almerinda (*In memoriam*), homem de circo, teatro e trens.

Aos meus tios, especialmente Crispim, Lucinha, Verinha e Nivaldo pelo apoio afetivo e financeiro.

Aos meus padrinhos Pedro, Lucinha e Neide, presenças marcantes na infância sertaneja.

Aos meus irmãos Nego, Xanda e Rone, complexos e sensíveis.

Aos meus sobrinhos Gabriela, João Pedro, Alice e Carlos Henrique, peraltas e doces.

Aos meus primos, corrente de afeto.

AGRADECIMENTOS

Aos meus ex-professores de Senhor do Bonfim, Belo Horizonte, Salvador e Paris.

À minha orientadora brasileira, professora doutora Angela de Castro Reis, pela confiança de sempre e pelo apoio irrestrito à minha carreira acadêmica. Com sabedoria e doçura, esta pesquisadora humaniza o universo acadêmico e compreende as múltiplas dimensões dos sujeitos implicados nas pesquisas sob sua orientação. Suas aulas e publicações germinaram este trabalho.

À minha orientadora francesa, professora doutora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, por aceitar a orientação em cotutela e contribuir com os trâmites burocráticos decorrentes desta, culminando com um profundo acolhimento na França. Sua maturidade acadêmica, generosidade, perspicácia e sabedoria foram fundamentais para os novos rumos desta tese.

A CAPES e à UNEB.

Aos professores Jean-Marie Pradier e Paulo Merísio por terem aceitado ao convite para integrar a banca de defesa do doutorado.

À professora Eliene Benício pelas contribuições na Qualificação e por aceitar compor a banca de defesa do doutorado.

À Alexandra Dumas, que me apresentou à professora Idelette Muzart.

À Suzana Martins, Antônia Pereira e Claudio Cajaíba, coordenadora e ex coordenadores do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC/UFBA.

Aos professores doutores Daniel Marques, Armindo Bião, Fernando Curopos, Roger Chartier e Edilene Matos, pelas contribuições a esta pesquisa.

Aos professores, funcionários e estagiários do PPGAC, especialmente Daisy, Lucas e Daiane.

À professora doutora Graça dos Santos e a todos os colegas do Grupo *Cá e Lá*: Nuno, Augusto, Vanessa, José Manuel, Daniel, Rosa, Isabelle e Sara.

Às mestras Maria Eugênia Millet e Sonia Martins.

À Ana Paula Arruda, amiga querida, que deixou o trabalho formal em Paulo Afonso durante duas semanas para fazer a normatização e arte final desta tese em Salvador.

A todos que contribuíram diretamente com esta tese, especialmente Andrea Betânia, Giulia Manera, Cléo José, Karina de Faria, Taíza Teixeira, Yara Perez, Enisvaldo Carvalho, Benjamin Schanger, Margarete Santos, Tozinho Fernandes, Monize Moura, Yoshi Aguiar e Bety.

A Esteban Herrera-Cordero, Cristian Jobin, Yu, Noazami, Gaby, Marta e todos os outros amigos e funcionários da *Maison des Étudiants Canadiens*.

Aos funcionários da *Maison du Brésil*.

Às funcionárias da *Société d'Histoire du Théâtre.*

A Juan Federer, mestre e amigo.

Aos colegas franceses Jean-Paul Gisserot, Julian Tranier, Lucien Bely, Bernard e Phil Poncé.

Aos colegas de Nanterre: Francini, Cassandre, Leonel, Luana, Lívia, Lucidalva, Ana e Diana.

Aos colegas brasileiros da *Cité Internationale Universitaire de Paris*: Josy, Marcos, Acarília, Vanda, Bárbara, Beto, Carmi, Lucas, Caio e Xavier.

À Dona Thomás e Alihou Suaré, meus professores de francês.

Aos amigos e colegas, novos e antigos, que contribuíram de diferentes maneiras no percurso do doutorado: Vinícius Chaves, Anastácia, Roniere, Augusto, Nauvinha Aguiar, Luciana Teixeira, Izabel Dantas, Adriana Amorim, Diego Valle, Shandra Andere, Magrão, Claudia

Vasconcelos, Capiele, Vânia Vasconcelos, Tânia Vasconcelos, Benedito Oliveira, Tali, Pedro, Marta, Angélica Sant'Ana, Rita Vitor, Esdra Tamara, Ricardo Prazeres, Edmar Conceição, Elaine Paranhos, Polis Nunes, Bruna Mota, Gerse Alexandrina, Jotacê, Geninho, Ronald Vaz, Osvanilton Conceição, Osvaldice Conceição, Odelita Rodrigues, Conceição Lins, Denis, Glaide Valentina, Augusto Roque, Gicelma Cavalcante, Rose Neves, Fátima Amorim, Eva Daiane, Duda Bastos, Marcelo Souza, Suzana Lima, Jamile, Guido, Diego Fonseca, Ingrid Peruchi, Nadja, Bakary e Williams Santana.

A você que, lendo estes agradecimentos, sentiu a falta do seu nome.

Odeio Circo. Aliás, odeio tudo que me encanta
e depois vai embora.

Caio Fernando Abreu

SILVA, R. C. da. Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX. 2014. 358 f.; il. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/Nanterre, 2014.

RESUMO

Este trabalho discute o trânsito da teatralidade circense da França ao interior do Brasil tomando como referência a configuração do espetáculo circense moderno e a presença do teatro no *Cirque Olympique* entre os anos de 1807 e 1836. O teatro é tratado, portanto, como um dos elementos da pluralidade do circo que chegou ao Brasil no século XIX. Para a compreensão desta circulação, faz-se uma caracterização do sistema de transportes no país, focando no debate sobre as estradas de ferro para apontar os impactos culturais da *Bahia and São Francisco Railway* e da Estrada de Ferro São Francisco no interior do estado da Bahia, na primeira metade do século XX e uma análise da vida cultural na "rede de cidades" baianas beneficiadas pelas ferrovias, especialmente as cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro. Como exemplo desta circulação, discute-se o melodrama francês *Les deux sergents*, de D'Aubigny, cuja estreia da primeira montagem aconteceu no *Théâtre de la Porte Saint-Martin* em 1823. Traduzido para a língua portuguesa, foi montado por circos e companhias teatrais em várias cidades brasileiras, entre elas aquelas abarcadas por este estudo, caracterizando um triunfo da dramaturgia melodramática francesa no Brasil no decorrer de mais de um século. Tomando como referência a pesquisa em História das Artes do Espetáculo, o trabalho é resultado de uma investigação bibliográfica em obras brasileiras e francesas sobre as relações entre circo e teatro nos séculos XVIII, XIX e XX bem como de uma análise documental de fontes encontradas no *Fundo Léon Chancerel* da *Société d'Histoire du Théâtre*, na *Bibliothèque d'Arsenal* ligada à *BnF-Bibliothèque nationale de France*, e no site *Gallica-Bibliothèque nationale de France*, em Paris, e nos arquivos da *Fundação Iraci Gama – FIGAM*, do *Museu Pró-memória de Serrinha*, do *Memorial Senhor do Bonfim*, e do *Acervo Maria Franca Pires*, localizados, respectivamente, nas cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro.

Palavras-chave: Circo. Teatro. *Cirque Olympique*. Ferrovias. Bahia-Brasil. Melodrama.

SILVA, R. C. da. Dyonisos par la voie de chemin de fer: cirque et théâtre dans l'intérieur de l'Etat de Bahia, Brésil, pendant la première moitié du XX e siècle. 2014. 358 f.; il. Thèse (Doctorat) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/Nanterre, 2014.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la circulation de la théâtralité du cirque, de la France aux régions intérieures du Brésil, en prenant comme référence la configuration du spectacle de cirque moderne et la présence du théâtre dans le *Cirque Olympique* de 1807 à 1836. Le théâtre y est considéré comme un des éléments de la pluralité du cirque qui arriva au Brésil au XIXe siècle. Pour comprendre la circulation de cette dramaturgie, l'étude se porte sur le système de transports du pays, en se focalisant sur les chemins de fer, afin de mesurer l'impact culturel du *Bahia and São Francisco Railway* et du Chemin de Fer São Francisco dans les régions intérieures de l'Etat de Bahia, pendant la première moitié du XXe siècle. Ce qui permet de réaliser une analyse de la vie culturelle de ce « réseau de villes » bénéficiaires des chemins de fer, en particulier les villes de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro. A titre d'exemple de cette circulation, l'étude se concentre sur le mélodrame français *Les deux sergents*, de D'Aubigny, présenté pour la première fois au public au *Théâtre de la Porte Saint-Martin* en 1823. Traduit en portugais, il fut représenté par des cirques et des compagnies théâtrales, dans différentes villes du Brésil, dont celles étudiées ici, et illustre un vrai triomphe de la dramaturgie mélodramatique française au Brésil, pendant plus d'un siècle. Cette contribution à l'Histoire des Arts du Spectacle s'est appuyée sur une recherche bibliographique d'oeuvres brésiliennes et françaises portant sur les relations entre le cirque et le théâtre au cours des trois derniers siècles, ainsi que sur un travail d'archives dans les *Fonds Léon Chancerel* de la *Société d'Histoire du Théâtre*, à la *Bibliothèque de l'Arsenal* liée à la *BnF-Bibliothèque nationale de France*, et sur le site *Gallica-Bibliothèque nationale de France*, à Paris, ainsi que dans les archives de *Fundação Iraci Gama – FIGAM*, du *Museu Pró-memória de Serrinha*, du *Memorial Senhor do Bonfim*, et de l'*Acervo Maria Franca Pires*, situés respectivement dans les villes de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim et Juazeiro (Bahia, Brésil).

Mots-clé: Cirque. Théâtre. *Cirque Olympique*. Chemins de fer. Bahia-Brésil. Mélodrame.

SILVA, R. C. da. Dionysius on the track of the railway: circus and theatre in the interior of Bahia, Brazil, in the first half of the twentieth century. 2014. 358 f.; il. Thesis (Doctorate) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/Nanterre, 2014.

ABSTRACT

This paper discusses the transit of the circus-theatricality from France to the interior of Brazil with reference to the configuration of the modern circus show and the presence of the theatre at the *Cirque Olympique* between the years 1807 and 1836. The theatre is therefore treated as an element of the plurality of the circus that came to Brazil in the nineteenth century. To understanding this circulation it is necessary to analyse the transport system in the country, focusing on the railroads, to point out the cultural impacts of the *Bahia and San Francisco Railway* and the *Railway San Francisco* on the interior of Bahia in the first half of the twentieth century and an analysis of the cultural life in the "network of cities" in Bahia, benefited by the railroads, especially the cities Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim and Juazeiro. As an example of this movement, we discuss the French melodrama *Les deux sergents* from D'Aubigny, whose debut performance took place at the *Théâtre de la Porte Saint-Martin* in 1823. Translated into Portuguese, the piece was performed by circuses and theatre companies in several Brazilian cities, including those encompassed by this study, featuring a triumph of French melodramatic dramaturgy in Brazil over the course of more than a century. Referring to research in the History of Spectacle-Arts, the work is the result of a literature research in Brazilian and French works on relations between circus and theatre in the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries as well as a documentary analysis of sources found in *Fonds Léon Chancerel* of the *Société d'Histoire du Théâtre*, in the *Bibliothèque d'Arsenal* linked to *BnF-Bibliothèque nationale de France*, on the site *Gallica-Bibliothèque nationale de France* in Paris, and in the archives of *Fundação Iraci Gama – FIGAM*, the *Museu Pró-memória de Serrinha*, the *Memorial Senhor do Bonfim*, and the *Acervo Maria Franca Pires*, located in the cities Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim and Juazeiro.

Keywords: Circus. Theatre. Cirque Olympique. Railways. Bahia-Brazil. Melodrama.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 *Philip Astley*, autor desconhecido. | 53

Figura 2 *Exterior view of Astley's Amphitheatre*, gravura de Charles John Smith (1818) a partir do original de William Capon (1777). | 55

Figura 3 *Interior view of Astley's Amphitheatre*, gravura de Charles John Smith (1818) a partir do original de William Capon (1777). | 56

Figura 4 *Arena of Astley's Amphitheatre, Surrey Road*, gravura de W. Wise a partir do original de Geo. Jones, publicada em Londres, 1815, por Robert Wilkinson. | 59

Figura 5 Circo Franconi, onde havia funcionado o *Anfiteatro Inglês de Astley*, no *Faubourg du Temple*. Imagem sem identificação do autor, e provavelmente datada do fim do século XVIII. | 73

Figura 6 Exercício de uma amazona no circo Franconi na época do Consulado, gravura de Debucourt a partir de desenho de C. Vernet, século XIX. | 75

Figura 7 *Cirque Olympique do Boulevard du Temple*, onde a família Franconi se instalou em 1827. Imagem sem identificação do autor e provavelmente datada da primeira metade do século XIX. | 78

Figura 8 Circo do *Champs-Élysées*, que na sua origem era filial do *Cirque Olympique* do *Boulevard du Temple*. Imagem sem identificação do autor e provavelmente datada das últimas décadas de século XIX. | 80

Figura 9 *Cirque d'Hiver Bouglione*, inaugurado por Napoleão III em 1852 como *Cirque Napoléon*. | 82

Figura 10 Teatro do *Cirque Olympique* - Cenas diversas do *Cheval du Diable*, estampa, 1846. | 90

Figura 11 Cena do torneio de *Don Quichotte* no Teatro de inverno do *Cirque Olympique*, estampa, 1843. | 106

Figura 12 Acrobatas do Boqueirão da Pedra Furada, Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. | 120

Figura 13 *Laços matrimoniais* de Márcia Leivas, acrílico sobre tela, 0,90cm x 0,80cm. A obra integra a série de pinturas intitulada *Exercícios circenses*, subsérie *Benjamim de Oliveira*. | 138

Figura 14 *Foottit e Chocolat*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1894, litografia sobre papel, 19 x 25 cm (imagem), 29,2 x 37,1cm (folha). | 141

Figura 15 Palhaço Piolin, Abelardo Pinto, na década de 1930. Autor não identificado. | 143

Figura 16 Propaganda do programa de rádio-circo *Picadeiro*. | 145

Figura 17 *A Trevithick's steam circus* (Circo a vapor de Trevithick), Thomas Rowlandson, 1809. | 164

Figura 18 *A Short History of America* (Uma breve história da América), Robert Crumb, 1979. | 190

Figura 19 Primeira Estação de Alagoinhas/BA, *Bahia and San Francisco Railway*, provavelmente da década de 1910, autor desconhecido. | 197

Figura 20 Chegada de um trem à Estação São Francisco, segunda estação de Alagoinhas/BA, último quarto do século XIX, autor desconhecido. | 197

Figura 21 Primeira estação ferroviária de Serrinha, inaugurada em 31 de agosto de 1880. Foto com data e autor desconhecidos. | 198

Figura 22 Primeira estação ferroviária de Senhor do Bonfim, inaugurada em 31 de agosto de 1887. Foto com data e autor desconhecidos. | 199

Figura 23 Pátio da Estação Ferroviária da Calçada, Salvador, Bahia, com coreto à esquerda, 1912. | 204

Figura 24 Estação de Juazeiro/BA, inaugurada em 1907, data e autor desconhecidos. | 206

Figura 25 *Rotaie* (Trilhos), Joaquín Salvador Lavado Tejón, Quino, 1998. | 210

Figura 26 Antiga Praça do Comércio, atualmente conhecida por J. J. Seabra, Alagoinhas/BA, 1900 (?), foto de autor não identificado. | 224

Figura 27 Casarios na Praça Luiz Nogueira, centro de Serrinha/BA, primeira metade do século XX, foto de autor não identificado. | 232

Figura 28 Notícias sobre o circo e teatro na capa do jornal *O Serrinhense*, de Serrinha/BA. Edição número 42, publicada em 27 de fevereiro de 1927, ano III. | 235

Figura 29 *Les Saltimbanques* de Gustave Doré (1874), óleo sobre tela, 224 cm x 184 cm. | 241

Figura 30 *Cine-Teatro São José*, Senhor do Bonfim/BA, primeira metade do século XX, foto de autor não identificado. | 247

Figura 31 Rua Góes Calmon, conhecida como Rua da Apolo, onde ficava localizado o *Cine-Teatro São Francisco*, Juazeiro/BA, primeira metade do século XX, foto de autor não identificado. | 252

Figura 32 Panfleto, não datado, com anuncio de espetáculos de teatro em cartaz no *Cine-Teatro São Francisco*, Juazeiro/BA. | 254

Figura 33 *Teatro da Porta de Saint-Martin* em 1828. Imagem sem identificação do autor. | 262

Figura 34 Capa da peça *Les deux sergents*, de D'Aubigny, publicada em 1823 pela Chez Pollet. | 264

Figura 35 Capa da publicação da peça *Os dois sargentos*. Livraria Teixeira, coleção *Biblioteca Dramática Popular*, n. 8, 7ª edição, 1928. | 271

Figura 36 Capa do filme *I due sergenti*, de Enrico Guazzoni. | 275

Figura 37 Philippe e Allan-Dorval na cena 16 do 3º ato do melodrama *Les deux sergents* no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*.Estampa a partir de litografia de C. Motte, 1823. | 287

Figura 38 Coluna de teatro na capa do jornal *Correio do Bonfim*, de Senhor do Bonfim/BA. Edição número 50, publicada em 09 de setembro de 1917, ano V. | 292

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 Mapa da Bahia, e estados fronteiriços, com traçado das estradas de ferro *Bahia and San Francisco Railway* (Salvador a Alagoinhas) e São Francisco (Alagoinhas a Juazeiro). | 195

Mapa 2 Mapa das Estradas de Ferro da Bahia em 1898. | 201

Mapa 3 Regiões e estados do Brasil. | 213

Mapa 4 Rede de cidades formada pela *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco. | 216

Mapa 5 Malha Ferroviária do Nordeste, primeira metade do século XX. | 220

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Quadro comparativo dos personagens da peça *Les deux sergents* e sua tradução, *Os dois sargentos*. | 282

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 20

PRIMEIRA PARTE

NOS CAMINHOS DE "OROPA, FRANÇA E BRASIL": TRÂNSITO DA TEATRALIDADE CIRCENSE

1. *CIRQUE OLYMPIQUE* E A CONFIGURAÇÃO DO ESPETÁCULO CIRCENSE MODERNO 34
1.1. Por uma genealogia do espetáculo circense 34
1.2. Feiras, *forains* e *Fêtes foraines* 39
1.3. A *ménagerie* 46
1.4. As exibições 48
1.5. Os palhaços 51
1.6. O teatro no circo inglês: Hughes e Astley 53
1.7. Família Franconi na França: a força do teatro no *Cirque Olympique* 62

2. O TEATRO NO CIRCO NO BRASIL 116
2.1. Sobre a chegada do circo ao Brasil 118
2.2. O teatro sempre esteve presente no circo brasileiro 129
2.3. Benjamim e Piolin 137
2.4. As artes dialogam no circo brasileiro: teatro e música 146
2.5. O teatro no circo brasileiro hoje 152

SEGUNDA PARTE

NOS TRILHOS DA BAHIA

3. "*TEMPOS MODERNOS*": IMPACTOS CULTURAIS DAS FERROVIAS NO BRASIL, *BAHIA AND SAN FRANCISCO RAILWAY* E ESTRADA DE FERRO SÃO FRANCISCO 164
3.1. O nascimento dos caminhos de ferro 164

3.2. **O trem e seus impactos na cultura brasileira** 167
3.3. **Relações entre o circo, o teatro e os trens** 171
3.4. **Vias de comunicação na Bahia, Brasil** 185
3.5. ***Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco** 191

4. **ESPETÁCULOS CIRCENSES E TEATRAIS ENTRE OS MUNICÍPIOS DE ALAGOINHAS E JUAZEIRO, NO INTERIOR DA BAHIA** 213
4.1. **Alagoinhas** 223
4.2. **Serrinha** 231
4.3. **Senhor do Bonfim** 245
4.4. **Juazeiro** 251

5. ***LES DEUX SERGENTS* FRANCESES CHEGAM AO INTERIOR DA BAHIA: O TRIUNFO DA DRAMATURGIA MELODRAMÁTICA NOS PALCOS E PICADEIROS BRASILEIROS** 259
5.1. **Um título para vários textos e espetáculos** 261
5.2. **A versão em língua portuguesa** 270
5.3. ***Os dois sargentos* nos palcos e picadeiros do Brasil** 289

6. **CONCLUSÃO** 298

REFERÊNCIAS 303

ÍNDICES
Índice onomástico 324
Índice de peças e espetáculos 339
Índice de locais de espetáculos, famílias de artistas, grupos e companhias 348

TABLE DES MATIÈRES 356

ANEXOS ..... (Vol. 2)
Anexo 01 – O Circo Franconi
Anexo 02 – Mémorial Dramatique ou Almanach Théatral | Almanach des Spectacles de Paris | Almanach des Spectacles

INTRODUÇÃO

SUJEITO

Esta tese[1] trata do trânsito da teatralidade circense da França ao Brasil e como esta chegou ao interior do país através das estradas de ferro. O trabalho segue três perspectivas: a primeira busca a genealogia do espetáculo circense-teatral; a segunda investiga a contribuição das ferrovias no transporte desta teatralidade e a terceira seus impactos na cultura das cidades do interior da Bahia. Para tal, foi escolhida a *Estrada de Ferro São Francisco* e as principais cidades entrecortadas por ela: Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro. O resultado é o levantamento de aspectos históricos e culturais dos circos e das companhias teatrais itinerantes que se apresentaram nestas cidades na primeira metade do século XX, bem como alguns apontamentos sobre artistas e grupos dessas localidades, pois "Na medida em que se considere o teatro como uma prática temporal, portanto um campo privilegiado dos estudos históricos, os métodos de pesquisa devem ser formulados e estruturados em sintonia com a dinâmica específica da história" (BRANDÃO, 2006, p. 116) [2]. Embora seus conceitos não sejam aprofundados neste trabalho, sua concepção funciona como uma espécie de lastro de todo processo desta pesquisa por entendermos a História como uma ciência onde a compreensão do percurso do homem no tempo define sua relação como o presente e alicerça suas perspectivas de futuro. Apontamos, entretanto que, não sendo historiador, apenas usamos alguns de seus instrumentos, também em diálogo com outras ciências, em busca das especificidades próprias das pesquisas no campo das Artes Cênicas.

---

[1] As normas técnicas para a redação desta tese obedeceram, em grande parte, ao *Manual do estilo acadêmico* indicado pela UFBA. Cf.: LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C. **Manual do estilo acadêmico:** trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 5 ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2013.

[2] Cf. também: GIANELLA, M. de L. R**.** Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, A. et al (Org.). **Metodologias da pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 32-62. (Memória ABRACE n. 9). A História Cultural, que tem Roger Chartier como um dos seus expoentes, é uma das perspectivas acionadas para os recentes estudos sobre a história do circo e do teatro no Brasil. Para acionar uma discussão ampla sobre esta perspectiva historiográfica cf. MATTOSO, K. M. de Q.; SANTOS, I. M. -F. dos; ROLLAND, D. (Org.). **Matériaux pour une Histoire Culturelle du Brésil:** objets, voix et mémoires. Paris: L'Harmattan, 1999.

Natural de Senhor do Bonfim, município ao norte da Bahia, tive uma trajetória pessoal e familiar que abriu caminhos para a relação com este tema. Durante alguns anos da minha infância o meu umbigo e os umbigos dos meus irmãos estiveram guardados envoltos em plásticos barulhentos num guarda roupa que ficava no quarto dos nossos pais. Quando entendi que minha mãe procurava um lugar para enterrá-los sugeri que o fizesse na porta de um auditório, pois era a referência mais próxima de teatro que eu possuía. Desejava o auditório como a casa do meu umbigo, o meu abrigo da vida terrena. Não consigo lembrar o pedido dos mais jovens, mas era desejo do meu irmão mais velho que o seu umbigo fosse enterrado num campo de futebol; seu pedido foi aceito, mas o meu não: meu umbigo foi enterrado na frente de um curral, segundo a crença sertaneja, para que eu fosse fazendeiro. Ainda assim o contexto familiar me aproximou do que mais tarde seriam os temas do meu doutorado, a ligação com o teatro do circo e as ferrovias. Meu pai era serralheiro e meus avôs ferroviários que trabalhavam na estação de Senhor do Bonfim. O avô paterno era guarda-freio[3] e o materno estafeta, além de ser autor e diretor de melodramas circenses ensaiados e apresentados no quintal da sua casa e mais tarde nos teatros da cidade[4]. A infância na periferia do *Bom-fim* foi dividida entre as brincadeiras de circo e teatro no quintal de casa[5], as atividades escolares e o barulho da oficina de serralheria do meu pai, onde tive a iniciação ao mundo do trabalho cortando, desempenando, soldando, lixando e pintando o ferro da revolução industrial, sem saber que no futuro esses quatro campos de experiências – estudo, circo, teatro e estradas de ferro – convergiriam para uma tese de doutorado.

Najmanovich (2001) questiona o termo pós-moderno e observa que do Renascimento aos dias atuais o discurso da modernidade traz enunciados que parecem vir de um sujeito abstrato e universal. Em função disso problematiza a estrutura da concepção moderna do mundo sobre o sujeito, o conhecimento, e a produção de sentido. O seu ponto de partida é a especificação do lugar de onde se fala. Esta epistemóloga argentina aponta para a construção de um novo espaço cognitivo onde corpo/mente, sujeito/objeto e matéria/energia sejam entendidos como pares correlacionados e não oposição de termos independentes. O sujeito complexo traz alma/corpo, razão/emoção, subjetividade/objetividade, como partes do mesmo.

---

[3] Ferroviário responsável pela atenção e ativação do freio dos trens.

[4] Cf.: CARVALHO DA SILVA, R. **Os dramas de José Carvalho:** ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano. 2008. 305 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.

[5] Para tal, estendíamos lençóis inspirados no *Brasileirão Circo*, companhia de pequeno porte instalada num terreno baldio em frente à nossa casa. Adolescente, tornei-me o palhaço Alegrete, depois Regional, e exerci esta atividade dos 16 aos 26 anos, quando deixei Senhor do Bonfim para estudar Teatro em Salvador.

No primeiro semestre de 2005, ano de conclusão da graduação em Teatro[6], matriculei-me na disciplina *Teatro Brasileiro*[7] e fiquei bastante instigado com a ementa e os textos referências para as aulas ministradas pela Prof. Dra. Angela de Castro Reis, recém-chegada do Rio de Janeiro, que seria, um ano mais tarde, com o meu ingresso no mestrado, a orientadora da minha pesquisa. Lembro-me que ouvi, emocionado, a leitura feita em sala pela professora, de um depoimento de Nelson Rodrigues sobre a estreia de *Vestido de Noiva*; não hesitei e fiz um bilhetinho comentando o quanto aquelas aulas, e aquele texto especialmente, tocavam em mim. De todos os assuntos vistos nas disciplinas do curso, aqueles referentes ao teatro brasileiro me interessaram de uma forma especial. Mas só na conclusão da disciplina, quando fizemos um seminário sobre a história do teatro na Bahia, foram definidos os contornos para o prosseguimento da minha vida acadêmica que resultariam na realização de um doutorado. Perguntei se poderia apresentar um seminário sobre o teatro feito pelo meu avô, em Senhor do Bonfim, em meados do século XX; a resposta foi positiva e o trabalho apresentado, em parceria com a colega Yara Perez. Na preparação do seminário, quando apresentei fotos e comentei o repertório do grupo, Angela indicou um texto da autoria de Paulo Merísio que abriria as portas para uma extensa pesquisa bibliográfica sobre o melodrama e o circo-teatro. Concluído e apresentado o trabalho, ela orientou-me a entregar um anteprojeto de pesquisa como resultado do seminário, a fim de que eu pudesse concorrer a uma vaga como aluno especial em disciplinas do *PPgAC*, já com vistas ao ingresso como aluno regular na seleção de mestrado seguinte.

O interesse pelo trabalho de José Carvalho tornou-se pesquisa de Mestrado no *Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas* da Universidade Federal da Bahia em 2006, na linha de pesquisa Crítica, Dramaturgia e História. Defendido em 26 de abril de 2008, o trabalho foi aprovado com distinção pela banca composta pelos professores Doutores Angela de Castro Reis (orientadora, PPgAC/UFBA), Daniel Marques da Silva (convidado interno, PPgAC/UFBA) e Paulo Ricardo Merísio (convidado externo, UFU). Nesse percurso passei a integrar o *GT Teatro Brasileiro* da *Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE* e o *Grupo de Pesquisa Tradição e Contemporaneidade no Teatro Brasileiro*, coordenado pela Prof. Dra. Angela de Castro Reis.

---

[6] Nesta época eu já era formado em Pedagogia pela UNEB (1995-1999) e especialista em Arte-Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG, dedicando-me durante muitos anos à Arte-Educação como campo epistemológico do Ensino das Artes. Cf.: CARVALHO DA SILVA, R. (Org.). **Arte/Educação:** Sugestões para o ensino do componente curricular Arte. Pintadas: RHELUZ, 2012.

[7] Onde, tomando-se a perspectiva regional, eram apontadas as assimetrias na nossa historiografia do espetáculo e o lugar secundário do teatro ligeiro, notadamente aquele feito no circo bem como o melodrama e a revista.

Dois anos após a conclusão do mestrado dei encaminhamento ao propósito de continuar a pesquisa sobre circo-teatro, participando da seleção de doutorado do *PPgAC*; aprovado, iniciei as aulas em 2010. O projeto, intitulado *O circo-teatro nos trilhos do trem – O caso da Estrada de Ferro São Francisco (1900-1950)*, em desenvolvimento como projeto de pesquisa na UNEB, onde exerço atividades docentes desde 2002, sofreu mudanças após as disciplinas e atividades do doutorado, passando a chamar-se *"Alma repleta de chão" - Circo e teatro no interior da Bahia nos séculos XIX e XX*.

Em 2011, o projeto desenvolvido na linha de pesquisa IV - *Dramaturgia, História e Recepção* – do *Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*, sob a orientação da Prof. Dra. Angela de Castro Reis, passou a ter coorientação da Prof. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, através de um acordo de cotutela assinado pela Universidade Federal da Bahia e a l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, ficando alocado também no *CRILUS - Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone*, coordenado pela Prof. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos e ligado à École Doctorale *Lettres, Langues, Spectacles*.

TRAJETO

Assim que cheguei a Paris, em setembro de 2012, matriculei-me na *École de Cirque de Nanterre Les Noctambules*[8] com o intuito de me aproximar do circuito circense de Paris e Île-de-France e construir contatos que me dessem pistas para a pesquisa em arquivos e bibliotecas da França[9]. Embora as limitações físicas tenham me afastado da escola, percebi que havia outras estratégias para alcançar esses objetivos. Comecei então a frequentar os espetáculos de circo de Paris, inicialmente os tradicionais, com o cuidado de comprar todos os

[8] Durante todo ano universitário 2012-2013, em busca do aperfeiçoamento da língua francesa também participei como ator do grupo *Cá e Lá - Compagnie de théâtre bilingue français – portugais* dirigido pela professora Dra. Graça dos Santos, integrando as atividades do *Parfums de Lisbonne VI - Festival d'urbanités croisées entre Lisbonne et Paris* (24 de maio à 28 junho 2012) com os espetáculos *Tours et détours au quartier de l'Horloge* (02 de junho de 2012) a partir de *O pranto de Maria Parda* de Gil Vicente, no *Lapeyronie-Torréfacteur et Leroy Merlin*; *Poésie et littérature en bilingue: voix chantées et parlées* (28 de junho de 2012) a partir de poesias de Maria Teresa Horta e Maria Vitalina Leal de Matos, na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Além do espetáculo *Mystérieux Consulat - Expérimenter l'inédit / des aventures uniques* (04 de fevereiro de 2012) dentro da programação do *Festival Paris Face Cachée* no Consulado Geral de Portugal em Paris.

[9] Em Portugal, nos dias 30 de junho e 02 de julho de 2012, fiz um levantando das obras de pesquisadores daquele país sobre o universo do circo, no centro de documentação da *Escola de Circo Chapitô*, onde foram identificadas, entre outras, as importantes obras de Tavares (1978), Afonso (2002) e Reis (2004).

materiais impressos disponíveis dessas companhias, como cartazes, programas e livros[10] de memórias. Um dos objetivos desta pesquisa de observação foi identificar elementos tradicionais do circo europeu que chegou ao Brasil, especialmente no que diz respeito à teatralidade. Nesse período também me dediquei a uma pesquisa na internet que resultou na compra dos títulos da bibliografia francesa que compõem as referências da tese. As idas aos espetáculos e seminários nos primeiros meses contribuíram em alguma medida para minha desenvoltura no idioma, mas também para a compreensão das tendências do circo francês, bem como a observação das permanências de elementos tradicionais nos espetáculos contemporâneos. Além disso, as idas aos arquivos e bibliotecas, como também aos espetáculos e festivais, criaram uma ambiência criativa para a tese a partir da imersão no universo circense na busca pela identificação dos elementos da sua teatralidade. Questões, articulações com leituras anteriores e ideias nasceram no cenário da fruição dos espetáculos, que contribuíram como forma eficaz de inspiração.

Depois deste percurso de aproximação e apropriação passei à segunda etapa da pesquisa, o trabalho em arquivo, realizado na *Société d'Histoire du Théâtre*. Para a compreensão das relações entre circo e teatro no circo moderno escolhemos o período compreendido entre 1807 e 1836[11], para falarmos sobre diversas peças montadas no *Cirque Olympique* e cuja descrição e análise foram feitas a partir de 22 documentos de quatro tipos[12] publicados em Paris na primeira metade do século XIX: nove edições do *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral*, de 1807-1813, 1818, 1819[13]; uma edição do *Almanach des Spectacles de Paris*, de 1815[14]; onze edições do *Almanach des Spectacles*, de 1822-1835[15]; e uma edição, em dois tomos, da revista *Le monde*

---

[10]Segundo Goudard (2007, p. 69) a bibliografia circense francesa se ampliou depois de 2001 quando foi organizado, pelos Ministérios da Cultura e da Comunicação da França, o *Ano das Artes do Circo*.

[11] Este período foi definido considerando-se o início das atividades do *Cirque Olympique* (1807) e a mudança de direção da companhia para as mãos do empresário Dejean, ocorrida um pouco antes da morte de Antonio Franconi (1836), patriarca da família que criou este circo. O período coincide momento em que o espetáculo circense no sentido moderno do termo já estava bem configurado, a partir das criações de Astley, Hughes e outros ingleses e, especialmente, pelo trabalho desenvolvido pela família Franconi na França.

[12] Levantados em arquivos físicos e digitais da França.

[13] Com exceção do *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral* do ano 1813, localizado na *Bibliothèque d'Arsenal* ligada à *BnF-Bibliothèque nationale de France*, todos foram encontrados no fundo *Léon Chancerel* do centro de documentação da *Société d'Histoire du Théâtre*, sediado na Rua Richelieu número 58, Paris, França.

[14]Também localizado no fundo *Léon Chancerel* do centro de documentação da *Société d'Histoire du Théâtre*. A edição de 1815 foi a retomada deste almanaque que havia sido publicado entre os anos de 1751 e 1801 (ALMANACH..., 1815).

[15]Este documento foi publicado em Paris entre os anos de 1822 e 1837. As edições de 1822 a 1824 foram obtidas na biblioteca digital *Gallica* da *BnF-Bibliothèque nationale de France*, no endereço gallica.bnf.fr, cuja fonte está devidamente citada nas referências deste trabalho; as edições de 1825-1834 foram conseguidas no fundo *Léon Chancerel* do centro de documentação da *Société d'Histoire du Théâtre*; e a edição de 1835, encontrado no formato *e-book* do Google.

dramatique, revue des spectacles anciens et modernes, de 1835[16]. Embora tenha me dedicado basicamente à análise desses documentos para a feitura da tese, também foram levantados livros raros, revistas, jornais, cartazes e programas de espetáculos circenses presentes no *Fundo Léon Chancerel* da *Société d'histoire du théâtre* e que servirão para futuras pesquisas.

Para tratarmos do circo no interior da Bahia foram analisadas 35 edições de jornais publicados entre 1905 e 1953 nas cidades de Alagoinhas, Serrinha e Senhor do Bonfim, sendo 17 edições de *O Serrinhense* e 06 edições do *Jornal de Serrinha*, encontrados no *Museu Pró-memória de Serrinha*; 06 edições do *Correio do Bomfim* e 01 edição de *O Círio* encontrados no *Memorial Senhor do Bonfim*; e 05 edições do *Correio de Alagoinhas* localizadas na *Fundação Iraci Gama - FIGAM*. Some-se a esta documentação um caderno de anotações da memorialista Maria Franca Pires, da cidade de Juazeiro, localizado no Acervo Maria Franca Pires do Departamento de Ciências Humanas de Juazeiro, Campus III da Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Com exceção dos periódicos produzidos em Senhor do Bonfim, levantados durante a pesquisa de mestrado entre os anos de 2006 e 2008, todos os outros foram recolhidos no ano de 2008 durante a execução da primeira etapa do projeto de pesquisa, *O circo-teatro nos trilhos do trem – O caso da Estrada de Ferro São Francisco (1900-1950)*[17], já citado acima. Com base nesta documentação foi feito um levantamento das companhias de circo e de teatro que passaram por essas cidades na primeira metade do século XX; identificação do período que as mesmas ficavam na região; caracterização dos seus repertórios e matrizes estéticas; e, sempre que possível, menção aos nomes de artistas, secretários e proprietários das companhias.

Os períodos adotados tanto para a análise do repertório do *Cirque Olympique* quanto da circulação das companhias de circo e teatro no interior da Bahia não são considerados como inflexíveis porque, do ponto de vista artístico-cultural, alguns elementos inscritos em outros períodos podem estar próximos desta ambiência criativa na perspectiva da configuração dos espetáculos, das formas de trabalho e dos modos de interpretação.

Esta pesquisa foi desenvolvida em sistema de cotutela entre o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, alocada na linha de pesquisa IV, *Dramaturgia, História e Recepção*, bem como na *École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles* da *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, na *Equipe d'accueil*

---

[16]Também obtidas na biblioteca digital *Gallica* da *BnF-Bibliothèque nationale de France*. Este documento foi publicado em Paris entre os anos de 1835 e 1841.

[17]Projeto de Dedicação Exclusiva à Universidade do Estado da Bahia, cujo monitor de pesquisa era o estudante de Pedagogia Cleo José Lima Guimarães.

Etudes romanes[18] da qual faz parte integrante o *CRILUS - Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone*.

Além da bibliografia canônica sobre circo no Brasil optei por trabalhar com todos os pesquisadores que publicaram na revista *Sala Preta*, número 6, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, dedicada ao circo em sua relação com o teatro; e a revista *Repertório Teatro e Dança*, do PPgAC - UFBA, cuja edição número 13 também fora dedicada ao circo[19], por entender que são as publicações que reúnem os trabalhos mais recentes dos principais pesquisadores do gênero no país (a primeira, organizada por Mário Bolognesi e a segunda, por Eliene Benício, duas referências indispensáveis das pesquisas sobre a área no Brasil). Embora essas publicações demonstrem o crescimento das pesquisas na área nos últimos anos, o Nordeste ainda está pouco representado, um cenário que ensaia mudanças com as pesquisas de Alda Souza (2012a) (2012b) (2014), Paulisângela Souza (2013), Demian Reis (2010), Melo (2008), Oliveira (2012), Macedo (2008), Diniz (2013), etc.[20]

A pesquisa foi alicerçada no levantamento, processamento, descrição e análise de fontes primárias, em especial periódicos, produzidas na primeira metade do século XIX em Paris e na primeira metade do século XX nas cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro, interior da Bahia, compreendendo-se que não há neutralidade nesses documentos, desde a sua produção até seu arquivamento e seleção para análise. É importante que se leia este trabalho com a consciência de que os dados oferecidos pelos periódicos não podem ser tomado como relato fiel daquela realidade, mas como importantes indicativos de fatos artísticos ocorridos nos períodos aos quais se referem. A apreciação crítica deste material se deu concomitantemente à articulação de aspectos histórico-culturais do circo e do teatro e, embora o trabalho não tenha identificado somente companhias que ficavam circunscritas ao estado da Bahia ou à região Nordeste, mas também aquelas que circulavam em todo o território nacional, proporcionou uma importante reflexão acerca das artes cênicas no interior baiano.

---

[18] As citações em espanhol e francês foram mantidas no corpo do texto e traduzidas apenas em nota de rodapé em respeito ao campo de estudos de línguas romanas, no qual a pesquisa se inseriu na França.

[19] Na qual publiquei o artigo, *Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942)*, citado neste trabalho.

[20] Até recentemente as referências sobre circo na Bahia estavam circunscritas aos trabalhos de Araújo (1979) (1982). Na história do teatro baiano destacam-se as obras de Boccanera Júnior (1923) (2008), Ruy (1959), Franco (1994), Bião (2005) (2009b), Leão (2006) (2009) e Santana (2009).

OBJETO

Inicialmente, é preciso novamente lembrar que circo e artes circenses são conceitos e têm idades diferentes. O segundo passo é informar que, embora façamos um breve apanhado do circo antigo, é do circo moderno que trata esta tese. As artes circenses nascem com o próprio homem e sua necessidade de extrapolar limites e investigar suas potencialidades corporais, como mostram os registros de pinturas rupestres em algumas partes do mundo. O conceito de circo é construído em torno de um espetáculo comercial configurado na segunda metade do século XVIII que evoluiu de exibições equestres à inclusão de diversas apresentações artísticas, dentre as quais o teatro se coloca de forma particular durante mais de meio século.

Esta variedade incluiu, ao longo da história do circo moderno, cavalos, animais amestrados diversos, animais ferozes; números de habilidades físicas variadas como acrobacia, antipodismo, contorcionismo, malabarismo, ilusionismo, equilibrismo, pernas-de-pau, magia; faquires, lutadores, ventríloquos, fenômenos humanos, engolidores e cuspidores de fogo; palhaços; música; dança; teatro; cinema; etc. Alguns se dedicaram mais a esta ou aquela especificidade do espetáculo, mas todos em torno do agrupamento espetacular denominado circo, definido por Bolognesi (2010) como o espetáculo da "maioridade humana" que se manifesta em duas frentes:

> [...] Ela se expressava de forma direta na exposição espetacular da dominação do homem sobre outras espécies animais e sobre os seus próprios limites naturais. O outro lado dessa equação, que possibilitou o reconhecimento do espetáculo circense como algo próprio da época moderna, deu-se com a imediata adoção do modelo comercial de organização da cultura, que fugia do mecenato e do protecionismo aristocráticos. (BOLOGNESI, 2010, p. 13)

Para Goudard (2007, p. 19) o termo já designou um local de apresentação, a trupe que realizava o espetáculo, a *empresa* que o propunha e ainda um gênero artístico. Atualmente o mais indicado seria a expressão *artes do circo*, ou artes circenses, para designar uma diversidade de especializações que podem ser demonstradas em teatros, cinema, televisão, *music-hall*, ruas, praças públicas e inclusive no circo – na tenda, no *chapiteau*. Entre as disciplinas e artes que compuseram e continuam contribuindo com o espetáculo circense está a arte dramática.

Até recentemente havia na produção acadêmica brasileira uma compreensão muito particular do chamado circo-teatro[21], quase o destacando como categoria independente do circo moderno. Neste contexto, uma das grandes contribuições acadêmicas apresenta por Marques da Silva (2010, p. 131) é reconhecer que "Durante certo tempo a criação desta forma híbrida de espetáculo foi atribuída exclusivamente a Benjamim de Oliveira[22]", embora esta resulte da prática de empregar paulatinamente vários gêneros teatrais no espetáculo circense desde a sua configuração moderna. Circo e teatro caminham juntos há centenas de anos, embora seja na virada do século XVIII para o XIX que essa parceria tenha tomado contornos mais precisos. Marques da Silva (2010, p. 131), retomando seus estudos anteriores (2004) e em diálogo com Ermínia Silva (2007), diz que para compreensão do evento *circo-teatro* faz-se necessário prestar atenção à amplitude do termo teatralidade[23] circense, ao caracterizá-la de forma objetiva:

> Em primeiro lugar é necessário salientar que a teatralidade circense refere-se não somente ao que se convencionou chamar de circo-teatro – prática artística híbrida composta por melodramas, comédias, mágicas, revistas e pantomimas executadas como segunda parte da função circense – mas, também e talvez primordialmente, aos variados números ligados à arte circense tradicional, como as entradas e reprises de palhaço[24], funambulismo, equilibrismo, acrobacia, malabarismo, trapézio, contorcionismo.

Para designar o espetáculo circense dos nossos dias, Goudard (2007, p. 20), define-o como "[...] *l'ensemble où co-existent aujourd'hui les formes de cirque traditionnel, nouveau et contemporain.*"[25] Mesmo considerando o chamado *circo-teatro* como uma das formas de

---

[21] Embora os novos pesquisadores brasileiros das relações entre essas duas áreas apontem o circo-teatro como um espetáculo circense onde há, sob diversas formas, a presença do teatro, ainda é corrente no Brasil a ideia de circo-teatro como um espetáculo híbrido, porém polarizado, dividido em duas partes, onde estão concentradas na primeira parte aquelas que são consideradas as variedades circenses – malabarismo, funambulismo, contorcionismo, acrobacias, etc. – e na segunda, uma peça de teatro propriamente dita.

[22] Artista circense de grande importância para o circo brasileiro, cuja história será brevemente apresentada no capítulo 2.

[23] O termo *teatralidade circense* será utilizado neste trabalho a partir da conceituação apresenta por Ermínia Silva (2006) (2007) (2010) e Marques da Silva (2004) (2006) (2010), apresentada logo a seguir. No entanto, diante da abrangência do espectro do conceito, tomaremos apenas as representações dos diferentes gêneros teatrais, pautados ou não na fala. Esta observação é fundamental devido à conceituação específica do termo *teatralidade* feita pela etnocenologia, que embora tenha pontos de encontro com esta caracterização, no entanto, não intervém formalmente neste trabalho. Para saber mais sobre a etnocenologia cf. PRADIER, J.-M. Etnocenologia. In: BIÃO, A. J. de C; GREINER, C. (Orgs.). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999, p. 23-30 e BIÃO, A. J. de C. **Etnocenologia e a cena baiana:** textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009a.

[24] Para Bolognesi (2003, p. 141) as cenas curtas realizadas por palhaços no universo circense são, "[...] de um lado, as reprises que têm o circo e seu repertório como objeto cômico; de outro, as entradas cuja temática extrapolam o universo da lona".

[25] "[...] o conjunto onde coexistem hoje as formas de circo tradicional, novo e contemporâneo". Essa e outras traduções foram feitas por Margarete dos Santos e revisadas pelo autor.

fazer o circo atual, pode-se considerar que, no caso da ausência total das disciplinas circenses, o nome mais apropriado seria teatro ambulante ou a adoção que muitos artistas fizeram do termo *Teatro de Pavilhão*, bem próximo na arquitetura e repertório dos teatros *forains* franceses. Num estudo mais recente, Ermínia Silva traz um conceito de teatralidade circense mais abrangente:

> Aqui, o conceito de teatralidade circense engloba as mais variadas formas de expressão artística constituintes do espetáculo do circo. Qualquer apresentação, seja acrobática, entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão e constitui a teatralidade circense, pois é composta pelo ato de conjugar controle de um instrumento, gestos, coreografia, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com as outras representações no espetáculo. (SILVA, 2007, p. 19-20)

Sabe-se que há uma teatralização de muitos dos números circenses, mesmo aqueles que envolvem perigo como os números aéreos e a doma de animais ferozes, ao menos antes e depois dos momentos mais delicados de sua realização. Sobre esses últimos, Etaix (1977, p. 127) afirma que o perigo real é acrescentado pela *mise-en-scène*. Mas é a "representação teatral" apontada acima que investigaremos, procurando acionar sua história e desenvolvimento no circo moderno.

O circo, como toda arte, tem uma história. Neste caso trata-se da história desta *gens du voyage*, artistas ambulantes também chamados de *banquistes*, cidadãos do mundo. Entre eles estão alguns ciganos que na distância dos seus percursos criaram circos familiares ou efetuaram apresentações com ursos, macacos e danças (SILVA, 2002, p. 19-21). Embora haja muitas publicações sobre história do circo, a grande tarefa do pesquisador consiste em diferenciar os fatos das lendas para não repetir erros e falsas ideias, o que poderia ser evitado se os novos estudiosos da área privilegiassem obras construídas a partir de trabalhos realizados em arquivos (GOUDARD, 2007, p. 69).

Em suma, chamamos a atenção para nossa linha de pensamento em duas direções principais: na primeira reforçando a tese de que o *circo-teatro* não é uma novidade do século XX (BOLOGNESI, 2010) (SILVA, 2007) (MARQUES, 2004) muito menos uma invenção brasileira (CARREIRA, 2006) (BOLOGNESI, 2006); e, na segunda, sugerindo a nomenclatura circo como suficiente para abarcar a diversidade circense que inclui o teatro, o que torna o termo circo-teatro uma redundância. Neste caso em especial, não se trata de uma impostura acadêmica, mas uma provocação para que reflitamos juntos sobre a pertinência do termo mesmo diante dos últimos estudos sobre o circo que revelam o convívio das duas linguagens desde a origem do espetáculo

circense moderno. Não se trata aqui de reduzir a importância do teatro na história do circo, mas simplesmente de compreendê-lo como um dos elementos da sua pluralidade, portanto, cabendo na mesma nomenclatura onde cabe a música, a dança, etc.

ESTRUTURA

A tese é dividia em duas partes: a primeira trata do trânsito da teatralidade circense entre a Europa e o Brasil, tomando o caso do *Cirque Olympique* como modelar para a discussão sobre a presença do teatro no circo na primeira década do século XIX e apresentando um panorama do circo no Brasil, da chegada das companhias assim denominadas no século XIX até eventos do século XXI. Na segunda parte focalizamos as vias de comunicação do estado da Bahia, notadamente as ferrovias e seus impactos culturais na *rede de cidades* constituída com a implantação de suas estradas, que se transformaram em portadoras da teatralidade circense francesa, especialmente a melodramática.

O primeiro capítulo traz uma breve revisão do circo antigo, apontando neste algumas formas embrionárias do circo moderno, mas diferenciando-os principalmente pelos seus fundamentos. Depois de caracterizar e discutir a variedade de espetáculos que contribuiriam para a configuração do circo do século XVIII – feiras, *forains*, *fête foraine*, *ménagerie*, exibições e palhaços – apontamos a importância das figuras dos ingleses Hughes e Astley na conformação do circo como espetáculo moderno comercial pautado na equitação e cuja presença do teatro e mesmo do palco já era uma realidade. Em seguida tratamos da importância da arte teatral no *Cirque Olympique*, dos Franconi, família de descendência italiana habitante na França. Neste momento fazemos uma pequena digressão para tratarmos do melodrama, uma das matrizes presentes na teatralidade circense desta empresa. Seguimos apresentando alguns de seus parceiros e concluímos mergulhando na programação teatral do *Olympique* entre os anos de 1807 e 1836. Para tal, além de acionarmos vários autores da bibliografia francesa de artes do circo discorremos sobre os dados levantados a partir da documentação arrolada na França.

O segundo capítulo traz o resultado de pesquisas, antigas e recentes, sobre a presença do teatro no circo brasileiro desde suas primeiras articulações e apresenta os artistas Benjamim de Oliveira e Abelardo Pinto, o Piolin, como representantes desta teatralidade sempre constante nos picadeiros do Brasil. Para acentuar a pluralidade do circo apontamos

elementos dos diálogos artísticos existentes nesta forma de espetáculo, tomando o caso do teatro e da música, concluindo com algumas considerações sobre a arte teatral do circo brasileiro da atualidade.

No terceiro capítulo tratamos do papel cultural das ferrovias no Brasil, retomando o cenário do surgimento dos trens e das estradas de ferro como resposta às demandas da nova sociedade urbano-industrial inglesa. Apontamos elementos do novo meio de transporte também vistos como espetáculos da modernidade que transformam as noções de tempo e espaço. Nesta perspectiva ensaiamos relacionar o advento dos trens com o desenvolvimento e a circulação do circo e do teatro. Para tal tomamos os casos da *Bahia And San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco, construídas para ligar o porto marítimo de Salvador ao porto do rio São Francisco, no semiárido baiano, demonstrando que as distâncias deixam de ser tão significativas diante do aperfeiçoamento dos caminhos. De todo modo não se trata de uma abordagem tradicional do papel dos meios de transporte no desenvolvimento de uma região, mas de um olhar que busca compreender a potencialidade de circulação das companhias de circo e teatro com seus repertórios.

O quarto capítulo discute a movimentação cultural nas cidades entrecortadas pela Estrada de Ferro São Francisco durante a primeira metade do século XX. As cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro foram divididas neste capítulo apenas para fins didáticos, mas ainda assim, como se poderá notar, as informações se interpenetram, pois mais que as especificidades de cada uma delas, é importante pensarmos no conjunto que integravam, as possibilidades e condições de produção e recepção de espetáculos de circo e teatro trançados nesta *rede de cidades*. Esta caracterização foi possível a partir da análise e interpretação de periódicos e outros documentos produzidos nesta região no período estudado, pondo em xeque a ideia de atraso na vida cultural no sertão do Brasil[26].

No quinto e último capítulo fazemos a análise comparativa do melodrama francês *Les deux sergents*, escrito por D'Aubigny em 1823 e sua versão em língua portuguesa *Os dois sargentos*, a partir de uma edição de 1938. Baseado nos textos das duas peças e numa exaustiva pesquisa na internet para localizar seus pontos de circulação pelo país afora, caracterizamos o enredo da peça e suas representações mais emblemáticas no país. Consideramos a permanência desta peça como o triunfo do gênero melodramático e exemplo de circulação da teatralidade circense da França ao interior do Brasil, cujas repercussões ainda ecoam nos palcos e picadeiros espalhados na vasta geografia do nosso território.

---

[26] Cf.: VASCONCELOS, C. P. **Ser-tão Baiano:** o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. Salvador: EDUFBA, 2011.

Nas conclusões retomamos pontos debatidos nos cinco capítulos que apontam o teatro como uma das linguagens da pluralidade circense desde a sua configuração moderna e posterior chegada ao Brasil, bem como a potencialização de sua circulação com a construção das estradas de ferro construídas para ligar o litoral, de onde já se chagava com certa facilidade através da navegação, ao interior do país, que por sua vez recebeu os impactos culturais decorrentes do desenvolvimento dos transportes, entre os quais está o aumento da oferta dos espetáculos das companhias de circo e de teatro e seus repertórios, muitas vezes similares.

Os Anexos[27] reúnem dois elementos distintos. O primeiro traz trechos do livro *Le cirque Franconi: détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers*, de Frédéric Hillemacher, publicado em 1875, onde constam imagens de integrantes da família Franconi e uma lista contendo nomes de artistas, números diversos e peças teatrais desta companhia. O segundo Anexo apresenta várias reproduções fotográficas do *Almanach des Spectacles*, *Almanach des Spectacles de Paris* e *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théâtral*, onde constam informações sobre o *Cirque Olympique* e a legislação francesa para o mundo dos espetáculos no período compreendido entre 1807 e 1836[28].

Mesdemoiselles, Mesdames et Messieurs[29], o espetáculo vai começar!

[27] A pequena introdução aos Anexos 01 e 02, também em francês, atendem a uma demanda da coordenação da *Société d'Histoire du Théâtre*, interessada na seleção e digitalização das informações sobre circo nos documentos encontrados em seus arquivos.

[28] Embora também constem algumas informações sobre representações do melodrama *Les deux sergents* no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*.

[29] Senhoritas, senhoras e senhores.

PRIMEIRA PARTE

NOS CAMINHOS DE "OROPA, FRANÇA E BRASIL": TRÂNSITO DA TEATRALIDADE CIRCENSE

1. CIRQUE OLYMPIQUE E A CONFIGURAÇÃO DO ESPETÁCULO CIRCENSE MODERNO

Ainsi donc, dès le début du cirque, chez Astley et Franconi,
la pantomime fit partie intégrante du spectacle de la piste[30].
Thétard (1978, p. 71)

1.1. Por uma genealogia do espetáculo circense

Faremos uma caracterização do circo francês do século XIX, tomando como referência o caso do *Cirque Olympique* para apontar a similaridade, do ponto de vista do formato, entre o chamado *circo-teatro* brasileiro e o circo francês. O estudo do *Cirque Olympique* permite entender o aspecto já citado da teatralidade circense brasileira especialmente porque, embora não tenha sido o primeiro circo moderno do mundo – este nasceu na Inglaterra do último quarto no século XVIII – foi organizado e desenvolvido por uma família de origem italiana que viveu na França, os Franconi, dentre os quais muitos nasceram em território francês. Trata-se provavelmente do primeiro grande circo de língua latina, embora, como é natural a esta arte, tenha agregado artistas de outras nacionalidades. Em todo caso, a língua do *Olympique* foi a língua românica, especialmente a francesa, o que nos faz adjacentes ao teatro feito nele e por ele de uma forma peculiar, queremos dizer, culturalmente mais próximos.

1.1.1 Circo antigo e fundamentos circenses

Mesmo reconhecendo a abissal diferença entre o Circo Antigo e o Circo Moderno, não podemos excluir deste texto uma referência, ainda que mínima, ao primeiro, até para melhor caracterizar o segundo. Sempre que se evoca a palavra circo, aparecem referências aos espetáculos da Roma Antiga, uma vez que o *Circus Maximus* e o *Coliseo* – com capacidade para 65.000 espectadores – têm lugar na história do mundo ocidental dada sua importância na

[30] Assim, portanto, desde o início do circo, com Astley e Franconi, a pantomima fez parte integrante do espetáculo do picadeiro.

cultura da civilização romana. O *Coliseo* foi "construído por imperadores romanos entre 75 e 80 d.C." (BURNS et al: 2005, p. 160-162). Segundo o autor, o público era formado, além do povo, pelos aristocratas e líderes do governo.

Uma boa síntese sobre o circo antigo deve explicitar uma das suas principais diferenças do circo moderno, o caráter comercial deste, pois "o espetáculo circense [...], até a época romana, estava diretamente relacionado a fatores políticos, religiosos e esportivos [...]" (DAL GALLO, 2010, p. 25). Para muitos pesquisadores que almejaram a compreensão do lugar que o circo moderno ocupava na Europa no período em torno na Revolução Francesa "a comparação com o circo romano da Antiguidade fez-se necessária [...]" (BOLOGNESI, 2003, p. 12) para firmar a originalidade do novo espetáculo moderno. Não é fácil descrever a trajetória do circo como gênero desde o seu surgimento na Antiguidade até a sua organização moderna, mas podemos apontar em breves linhas, e muito resumidamente, um percurso que vai da Antiguidade à modernidade e que aparentemente os liga.

As habilidades que na modernidade seriam chamadas de circenses já eram mostradas em espaços como *Circus Maximus* e no *Coliseo* de Roma (RUIZ, 1987), mas a queda do Império Romano e a vitória dos cristãos fizeram mudar esse cenário e, se os espetáculos sangrentos deixaram de acontecer, os artistas também tiveram que buscar as praças públicas e, mais tarde, as entradas das igrejas e o abrigo de castelos para suas apresentações, por causa do hiato na existência de construções apropriadas para suas práticas seculares. As apresentações equestres, já presentes no circo romano, permaneceram na Idade Média "[...] enquanto os acrobatas, os palhaços, os exibidores de ursos, os domadores de animais selvagens, os jograis, mimos e os contorcionistas erravam por toda Europa, exibindo-se em feiras ou nas ruas" (COSTA, 1999, p. 40).

Concordamos com Silva (1996) quando afirma que muitas das tradições artísticas antigas *perambularam* dispersas pelo velho mundo até a criação do circo moderno de Philipe Astley, onde o suboficial da cavalaria inglesa e exímio cavaleiro juntou às demonstrações hípicas, de grande interesse aristocrático, números de equilibrismo, contorcionismo, malabarismo, ilusionismo e variedades das artes do espetáculo relacionadas a antigas tradições de gosto populares.

Podemos dizer que com a queda do Império Romano os números circenses não desapareceram da prática e do anseio do povo, mas somente na Inglaterra do século XVIII o circo *reapareceu* como espaço que abrigava espetáculos de artes variadas (CAMAROTTI, 2004, p. 34). Na verdade, as artes circenses nascem com os homens primitivos, como bem coloca Cárdenas (2004, p. 29) ao introduzir *La fabulosa historia del circo en México*:

"*Cuando los primeros hombres sintueieron la necesidad de realizar saltos acrobáticos de relativa complejidad, mantenerse em equilibrio sobre una cuerda, contorsionarse, [...] se gestó en ese momento el origen em su forma primitiva de lo que hoy conocemos como circo*"[31]. Curiosamente, o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (1999) não traz o *circo* como um de seus verbetes, embora, este e o teatro tenham antigas relações (BOLOGNESE, 2006). O *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2006) também não o traz de forma independente. O verbete apresentado neste caso é o *circo-teatro*, mas o texto não o contextualiza historicamente na tradição da teatralidade circense, teatralidade esta que não é datada do início do século XX, como ainda insistem em afirmar alguns pesquisadores, mas que se inscreve já na constituição do circo moderno. Mas, se já não há dúvidas sobre a relação entre teatro e circo na articulação criativa inglesa de Philip Astley, o mesmo não ocorre em relação ao Circo Romano. Mas afinal, essa relação existe para além da nomenclatura?

> As diferenças entre aqueles circos e os espaços que hoje recebem essa denominação eram grandes. Em primeiro lugar, os circos romanos eram imensos, com capacidades para milhares de espectadores; além disso, tinham forma elíptica, semicircular em uma das extremidades e eram palco, sobretudo, de competições atléticas, lutas de gladiadores e corridas de biga. Além disso, os espetáculos eram gratuitos e duravam do amanhecer ao anoitecer, durante dias consecutivos. (CAMAROTTI, 2004, p. 29)

Antes da construção do *Coliseu*, em 52 a.C., Escribônio Cúrio construiu dois teatros semicirculares de madeira que ficavam de costas um para o outro e onde eram apresentadas duas peças pela manhã. À tarde, para a realização da segunda parte do espetáculo os dois teatros eram virados para formar uma arena fechada onde se apresentavam lutas de gladiadores (BERTHOLD, 2001, p. 157)[32]. Mas se no Império Romano "o drama sozinho não oferecia campo suficiente para a exibição do poder e esplendor" (BERTHOLD, 2001, p. 155), certamente por isso a segunda, e talvez mais esperada parte do espetáculo do teatro de Escribônio, era a luta de gladiadores. Em vários momentos da história do circo moderno a estrutura era inversa: a primeira parte estava reservada às variedades das artes circenses, em alguns casos com a presença de animais exóticos, e a segunda às representações teatrais. Em muitos casos, o teatro passou a ser a principal, quando não a única, atração das companhias. Ao estudar diferentes estudiosos do assunto, Camatotti (2004, p. 34) resume duas tendências teóricas:

---

[31] "Quando os primeiros homens sentiram a necessidade de realizar saltos acrobáticos de relativa complexidade, manter-se em equilíbrio sobre uma corda, contorcer-se, [...] foi concebido neste momento a origem da forma primitiva do que hoje conhecemos como circo".

[32] Aqui está uma curiosa aproximação estrutural entre um predecessor do circo romano e o chamado circo-teatro: um espetáculo dividido em duas partes, sendo uma delas uma representação teatral.

> George Speaight considera que não pode estar no circo romano a origem do circo na forma como o conhecemos hoje. Na verdade, a maioria dos estudiosos insiste em afirmar que não é possível apontar nenhuma afinidade entre o circo romano e o circo inglês, criado por Phillip Astley. Entretanto, é perfeitamente possível estabelecer relações entre os dois. Diferentes no espírito, no treinamento específico e na própria forma do espetáculo, eles têm, de fato, alguma coisa em comum, o que leva vários autores a crer que um descende do outro, como defendem Croft-Cooke e Cotes.

Eles estão ligados objetivamente apenas pelo nome, haja vista as grandes diferenças históricas das sociedades que os criaram e mantiveram, embora existam muitas analogias entre o circo antigo e o moderno, a exemplo das exibições de espécies animais exóticas, cujas presenças representavam a expansão dos estados romano e inglês e abertura de novas rotas comerciais; a adoção do circo como forma de diversão popular por parte dos respectivos impérios; e pela presença dos antepassados dos funâmbulos, contorcionistas, malabaristas, cômicos e domadores que, como dito anteriormente, entre a queda do Império Romano e a organização do circo moderno inglês vagaram por toda Europa apresentando-se em feiras e castelos (CROFT-COOKE; COTES, 1977).

A qualidade literária das apresentações teatrais nos circos romano e moderno foi confrontada por alguns pesquisadores. Segundo Berthold, (2001, p. 157), o *Coliseu* abrigava diferentes elementos relacionados às variedades e ao espetáculo em sentido amplo, quando o período do drama falado já havia passado em Roma. Cenas curtas, palhaçadas, canções, revistas, acrobacias, *intermezzi* aquático e números com animais – entre os quais os equestres – compunham o repertório destinado à plateia *sem qualificação*. Guinsburg et al (2006, p. 119), por sua vez, comentam o melodrama, gênero que arrastou grandes plateias ao circo-teatro, constatando que apesar das críticas dos intelectuais acerca do seu valor literário, o sucesso junto às plateias populares era enorme diante das intensas emoções e dos lances mordazes dos seus personagens. Nos dois casos o que estava em questão para seus realizadores não era a qualidade literária, mas o apelo aos sentidos presentes nos dois tipos de espetáculos.

Embora não haja argumentos suficientes para comprovar uma filiação do circo moderno aos espetáculos greco-romanos, ele *reapresenta* determinadas proezas que eram mostradas na Idade Antiga. A diferença entre eles encontra-se justamente na noção mítico-religiosa das práticas artísticas, religiosas e políticas realizadas na Antiguidade em oposição ao caráter comercial do circo moderno (BOLOGNESI, 2003, p. 24). Mesmo a questão do espaço, nos espetáculos antigos e no circo não moderno, não traz semelhança nem institucional nem espacial, uma vez a estrutura circular tem significado distinto no espaço-tempo onde cada um deles se constituiu (DUARTE, 1995). Há, entretanto, dados pertinentes

quanto às possíveis raízes do circo moderno na cultura grega antiga: o hipódromo[33] como provável berço da exibição de pessoas e animais exóticos, embora os conquistadores o fizessem como prova das distâncias percorridas e das guerras vencidas; e as disputas acrobáticas que envolviam os atletas gregos durante a realização das Olimpíadas (BOLOGNESI 2003, p. 24).

Os jogos romanos e outras atividades que aconteciam nos estádios, anfiteatros e nos circos antigos – a exemplo dos combates de gladiadores, jogos e exibições atléticas, corridas de bigas, sacrifícios humanos e cerimônias imperiais – tinham tanto o cunho religioso, ao saudarem os deuses, como o de política pública de entretenimento das massas. Some-se a essas características a questão da competitividade, própria das atividades esportivas, excluída do circo moderno em nome da arte através da espetacularização das proezas físicas associando-as a coreografias, músicas, indumentárias e a uma dramaturgia específica (BOLOGNESI, 2003). Mesmo reconhecendo a figura de Astley como importante referencial para o circo moderno não é arriscado considerarmos que:

> A origem do circo, entretanto, remonta aos espetáculos análogos de animais selvagens, apresentados no Coliseu e nos anfiteatros da Roma Antiga, derivados das exibições de espécimes de animais exóticos, das corridas de carro do Egito e da Grécia e das diversas formas populares do teatro grego, como o mimo e a farsa flíaca[34] e do teatro romano, como as *atellanas*. Os chineses, por sua vez, reivindicam para si a origem do circo, como espetáculo completo, incluindo os saltimbancos e os acrobatas. (COSTA, 1999, p. 26)

Em todo caso, os distintos contextos culturais acentuam as diferenças entre esses espetáculos, prevalecendo aqui uma tentativa de realce de algumas semelhanças que, consideradas, ajudam a desenhar uma genealogia do espetáculo circense moderno uma vez que na base da realização dos espetáculos supracitados há elementos ligados à cultura corporal que, reelaborados, permaneceram em alguma medida no circo que conhecemos.

Ainda há muito que se fazer para a ampliação da historiografia das artes circenses no Brasil e no mundo, mas a expansão da Arqueologia ainda trará novos dados sobre as remotas atividades desta arte complexa e plural (BOLOGNESI, 2010). Finalmente podemos dizer que mesmo diante das distintas formas gerais do circo antigo e do circo moderno, o segundo herda do primeiro ao menos o nome e a peculiaridade de abrigar as chamadas variedades circenses no interior do seu espetáculo, embora com objetivos distintos.

---

[33] Espaço destinado para exibição de exercícios equestres, corridas de cavalos e de bigas.
[34] Paródia da tragédia clássica.

1.2.Feiras, *forains* e *fêtes foraines*

Na expressão *povo de viagem*, distinguem-se dois grupos, os *banquistes* e os *romanis*, também chamados de ciganos. Os primeiros viajaram toda Europa desde a queda do Império Romano apresentando-se com acrobacia, malabarismo, ilusionismo, marionetes, etc. A formação de companhias dessa natureza encontrou na organização do circo inglês da segunda metade do século XVIII um abrigo para uma arte de existência longínqua. Os ciganos, por sua vez, também trabalhavam nas antigas feiras com seus ursos domados e comércio de cavalos, associando-se raras vezes aos artistas ambulantes e sendo distintos desses em sua origem, cultura e objetivos. O que há fortemente em comum entre eles é a vida errante, geralmente contrária às práticas dos povos sedentários (THÉTARD, 1978, p. 22-31).

Na França o termo *banquiste* é mais usado que *saltimbanque*. Este, por sua vez, é oriundo da expressão italiana *salta in banco* que designava o uso de um banco para apresentações nas/das diversões populares. O termo foi pouco a pouco substituído pela palavra *banquiste*, cuja tradução não existe na língua portuguesa, ao contrário de *saltimbanco* e depois pela designação *circense* (ROSOLEN, 1985, p. 32-33).

A variedade terminológica para designar os locais de atuação desses artistas parece reveladora. A principal diferença entre a *foire* e a *fête foraine*[35], ambas diversões, é que a primeira tem o comércio como seu grande objetivo. A presença dos saltimbancos diferencia a *foire* do *marché*, que por sua vez está mais próximo da maioria das feiras-livres brasileiras (havendo exceções, uma vez que muitas das feiras contem com a presença de artistas). A *art forain*[36], conjunto de visualidades presentes na *foire* e na *fête*, possui uma "[...] *langage décoratif si spécifique, fondé sur le mouvement, la dynamique des formes, autant que sur la lumière et les couleurs*"[37] (ROSOLEN, 1985, p. 17). *Forain*[38], por sua vez, são os donos de pequenos ou grandes negócios que se realizam na *foire* e na *fête*, assim como seus trabalhadores. Eles podem ser proprietários ou funcionários de um parque de diversões, de um teatro ambulante, de um pequeno carrossel, pula-pula, ou mesmo de uma simples barraca ou

---

[35] É de *fête foraine* que vem o termo *parque de diversões*, tão usual no Brasil.

[36] Criado por Jean-Paul Favand, em 1988, em Gentilly, o Musée des Arts Forains está atualmente instalado nos Chais Lheureux em Paris. O museu fica localizado na Avenida *Terroirs de France*, número 53, no espaço de entretenimento denominado *Les Pavillons de Bercy*, onde também estão o *Théâtre du merveilleux* e os *Salons Vénitiens*. A coleção do fundador, apresentada em quatro espaços museográficos, cobre a história do espetáculo e da festa de 1850 aos nossos dias.

[37] "[...] linguagem decorativa muito específica, fundada sobre o movimento, a dinâmica das formas, tanto quanto sobre a luz e as cores".

[38] A palavra tem origem no termo latim *foras*, *estrangeiro* (ROSOLEN, 1985, p. 32).

mesa de jogos que são armadas de cidade em cidade durante o verão ou nas festas populares. Integram-se a estes os vendedores de maçã do amor, algodão-doce e uma variedade de guloseimas encontradas em eventos dessa natureza.

Existem três tipos de *forains*: os comerciantes de bebidas e alimentos, especialmente doces e confeitados; os saltimbancos; e os industriais, muitos deles descendentes de artesãos que começaram a chegar à feira em meados do século XIX com as barracas de tiro ao alvo e diversas atrações mecânicas, os *manèges* (ROSOLEN, 1985, p. 32-38), cada vez mais sofisticados e cuja evolução segue os avanços tecnológicos que continuam repercutindo nas feiras pelo desenvolvimento da engenharia. O cavalo, importante meio de transporte até meados do século XIX, passou a ser representado no carrossel. Este, pouco a pouco, passou a dividir espaço com *manèges* – os *brinquedos* dos parques de diversões – cada vez mais inspirados em trens, carros, motocicletas e aviões. Aqueles que reproduziam barcos já eram uma realidade; se antes eles alcançavam o movimento com o esforço físico de quem estivesse se divertindo, depois seriam movimentados pelo vapor e mais tarde pela eletricidade. O universo de ilusões reproduzia e tornava acessível o universo real dos meios de transportes, o que faz da *fête foraine* e do circo, à medida que novidades aportavam nos seus espetáculos, porta-vozes da modernidade, da técnica e da ciência. Esses aparelhos eram sofisticados para o período, "[...] *Alfred Chemin, ancien garde-champêtre passioné de manèges, consacra ses économies et ses loisirs à la construction d'un carrousel de chevaux de bois, commençant ainsi une brillante carrière de forain*"[39] (ROSOLEN, 1985, p. 37). Este brinquedo contava com "[...] *ses 80 chevaux et lions sculptés, ses 10 voitures et 4 traîneaux*"[40] (ROSOLEN, 1985, p. 38). Na segunda metade do século XIX os carrosséis mecânicos eram um grande sucesso nas feiras de Paris, ganhando movimento com uso de força humana, cavalos, máquinas a vapor e finalmente eletricidade. Pouco a pouco os cavalos foram substituídos por porcos, vacas, aves e outros animais (ROSOLEN 1985, p. 81-85)[41].

Desde a Idade Média (século XII) feiras com características variadas foram organizadas na região parisiense, entre as quais estavam a *Foire du Lendit*, *Foire au Lard*, *Foire Saint-Lazare*, *Foire Saint-Clair*, *Foire Saint-Ovide*, e as famosas *Foire de Saint-Laurent* e *Foire de Saint-Germaint*. Em algumas delas prevalecia a reunião entre o sagrado e

---

[39] "[...] Alfred Chemin, antigo guarda rural apaixonado por carrosséis, dedicou suas economias e seu tempo livre à construção de um carrossel de cavalos de madeira, começando assim uma brilhante carreira como *forain*".

[40] "[...] seus 80 cavalos e leões esculpidos, seus 10 carros e 4 trenós".

[41] A importância dos carrosséis para a cultura brasileira pode ser constatada na história do *Carrossel de Tobias* da cidade de Aracaju, estado de Sergipe. Trazido dos Estados Unidos em 1904, quando ainda funcionava a vapor, fez a alegria de crianças e adultos da cidade, aparecendo inclusive nas cenas do filme *Capitães de Areia* de 1959. Passando da mão de particulares para o poder público no início da década de 1980, em 1987 foi tombado como bem material do estado de Sergipe (MAYNARD, 2013), também referenciado na exposição permanente *Nossas Praças* do Museu da Gente Sergipana, localizado em Aracaju.

o profano, expressa na venda de objetos religiosos concomitante à apresentação de saltimbancos; em outras o comércio variado dividia espaço com as inúmeras barracas de diversões. No entanto nenhuma delas se compara à *Foire de Saint-Germaint* (XII-XVIII), que atingiu seu apogeu no século XVII quando, ao longo de dois meses, apresentava até 340 lojas de comércio variado, além dos espaços destinados aos espetáculos *forains*, denominados *théâtres de la foire*[42]. O prestígio desses espetáculos mobilizou teatros oficiais como a *Comédie-Française* e a *Opéra* a solicitarem das autoridades proibições das trupes *foraines* e privilégios para eles próprios, o que resultou em práticas criativas por parte dos artistas da feira para burlarem as interdições impostas (ROSOLEN, 1985, p. 25-26).

Na Inglaterra, as principais feiras eram as de *São Bartolomeu* e *Stourbrigde*, no século XVII, que também contavam com espetáculos de variedades (COSTA, 1999, p. 45). A palavra *parada* passou a ser usada principalmente a partir do século XVII para designar exibições feitas nas portas dos teatros *forains* e posteriormente dos circos para chamar a atenção dos espectadores e convencê-los a pagar pelo espetáculo (ROSOLEN, 1985, p. 42). O fato da grande parte das atrações das feiras acontecerem em barracas fechadas obrigava seus empreendedores a seduzirem os transeuntes com anúncios performáticos. Mais tarde, com o aumento da itinerância dos circos, elas passaram a ser realizadas pelas principais ruas da cidade onde o circo se apresentaria, oferecendo ao público uma amostra do que se veria no espetáculo da companhia.

As feiras, cujos espetáculos tinham preços variados, mas acessíveis, eram o lugar de trabalho ou frequência dos acrobatas, *gigantes*, anões, domadores de ursos, ilusionistas, charlatões e outros saltimbancos que se apresentavam para um público diversificado: cocheiros, estudantes, soldados em folga, curiosos, ladrões, serventes e uma variedade de sujeitos à margem das grandes instituições. O tempo empregado nessas diversões era uma forma de aliviar as tensões do cotidiano e esquecer temporariamente os problemas. O público da *Foire de Saint-Germain* não era exclusivamente popular, havendo entre seus frequentadores cortesãos e damas mascaradas e até mesmo o Rei Henri IV (1553-1610) a visitou assiduamente, embora o costume tenha sido posteriormente abandonado pela monarquia (AUGUET, 1974b, p. 43-44).

Não podemos deixar de falar da *Foire du Trône* que é o resultado de outras feiras existentes desde o século XVIII – *Foire Saint-Antoine*, *Foire au pain d'épice*, *Foire du Petit-*

---

[42] O teatro de feira floresceu na França durante o século XVI, especialmente nas feiras de *Saint Laurent* e *Saint Germain*, onde havia a presença dos saltimbancos e suas diversas habilidades (COSTA, 1999, p. 44-45).

Lendit – embora reivindiquem sua filiação à tradição do pão de especiarias datada do século X. Atualmente configura-se como uma *fête foraine* que ainda acontece anualmente em Paris, no início da primavera, no *Bosque de Vincennes* (ROSOLEN, 1985, p. 17). Assim como o circo, agrega famílias com longa tradição no mercado do divertimento.

Em seus diferentes momentos, as feiras contaram com um repertório de teatro de marionetes, atrações esportivas, figuras de cera, ilusionismo, labirintos, casa de espelhos, curiosidades diversas, teatro de sombras, barracas com aparelhos promotores de ilusão de ótica, jogos, animais deformados, circos, jogos, homens e mulheres peludas, exibição de órgãos sexuais sadios e doentes, efeitos do ácido sulfúrico, cadeira elétrica, anões, gigantes, salas de dança, sereia e outros seres encantados, animais adestrados, comida, bebida, lutas, quadros vivos[43], magia, *ballet*, *clowns*, cinema, fotografia, *ménageries* com exibição de animais que o público parisiense ainda não conhecia, barracas de teatro, exibições humanas denominadas como étnicas – onde povos não europeus eram exibidos –, *fenômenos* como homens muito tatuados, albinos, pessoas muito gordas ou muito magras, falsos monstros, pessoas com características físicas peculiares ou mesmo deficiências. Vale lembrar que as descobertas técnicas contribuíam para a invenção de truques que forjavam algumas das anunciadas deformidades. Rosolen (1985, p 59) aponta que a moda das exibições se explica, em parte, pelo contexto das conquistas coloniais[44]. Segundo Barth (2011, p. 180-193) seres humanos já eram exibidos de forma esporádica no início dos *Tempos Modernos* na Europa, mas foi no contexto das exposições universais e internacionais realizadas a partir de meados do século XIX – primeiramente na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos – que elas se popularizaram[45]. No início desses espetáculos de massa, grupos étnicos eram representados

---

[43] Um trabalho desta natureza ocorreu na segunda metade do século XIX em Nova Lima, interior de Minas Gerais: "Em meados da década de 1870, a *Companhia de Quadros Vivos*, dirigida pelo americano Keller, faz apresentações nas proximidades da mina de Morro Velho. O espetáculo consistia, basicamente, na representação de situações sugeridas por pinturas célebres. Num dos quadros, Keller vestia-se como Cristo, era amarrado numa cruz e reproduzia os diálogos da Paixão, com expressões de martírio. Em outro número, um ilusionista estendia uma pequena tábua que ia de uma mesa até a altura do seu queixo. Na mesa havia uma caixa. Esta, ao ser aberta, deixava fugir um rato, rapidamente engolido pelo mágico, com estalos de língua" (DUARTE 1995, p. 84). O episódio revela um pouco do entretenimento que ocorria no interior do Brasil no século XIX, onde os artistas mambembes, provavelmente da mesma linhagem daqueles que se apresentavam nas feiras parisienses, circulavam o país em busca de público, nos arredores das minas de Minas Gerais.

[44] As conquistas coloniais também influenciariam os melodramas caracterizados por Thomasseau (2005, p. 110-112) como *Melodrama de Aventura e de Exploração* uma subdivisão do *Melodrama Diversificado* (1848-1914), classificação que será apresentada adiante. Neles, as viagens feitas de navios a vapor e locomotivas levavam os personagens a países de diversos continentes.

[45] Hardman (2005, p.82-86) cita a participação do Brasil nas Exposições Universais de Londres, 1862; de Paris, 1867 e 1889; de Viena, 1873; e da Filadélfia, 1876; Buenos Aires, 1882; São Petersburgo, 1884; Saint-Louis, EUA, 1904; Bruxelas, 1910; e Turim, 1911. Para ele a presença brasileira nesses eventos era uma tentativa de inserção na era do espetáculo. As Exposições Universais reuniam elementos da chamada modernidade, onde se dizia valorizar o progresso científico e industrial, o livre mercado e o cosmopolitismo. A análise de Hardman

por manequins acompanhados por objetos diversos da cultura em exposição, mas logo foram substituídos por seres humanos em espaço cenográfico que pretendia reconstituir para os visitantes do evento os modos de vida no *contexto cultural* daqueles indivíduos[46], o que futuramente resultaria nas exposições coloniais[47]. Se as exposições universais e nacionais faziam ode ao progresso – logo a certa elevação de umas nações sobre outras – as exposições coloniais eram um espaço onde se exibia a suposta superioridade dos colonizadores, civilizados, sobre os colonizados, selvagens (BLANCHARD, 2011, p. 206). Na exibição do *vencido* em situações de convivência pacífica forjada, a colonização não sublinhava sua dominação, mas construía uma atmosfera fictícia que parecia querer ocultar os conflitos existentes nas terras colonizadas.

As feiras sempre foram alvo das autoridades francesas pelo número de pessoas que afluía aos seus comércios, incluindo os do entretenimento. Em 1829 uma circular do Ministro do Interior orientou os prefeitos quanto à autorização das apresentações de saltimbancos e espetáculos de curiosidades presentes nas *foires*, para que não se corresse o risco de que contivessem ideias e mensagens contra a religião, a moral ou contra as autoridades (ALMANACH..., 1830, p. 5). Lembremos que no Brasil o termo *fuá*, cuja fonética é praticamente a mesma do termo francês *foire*, *feira* em português, é sinônimo de alegria, mas, sobretudo, bagunça e desordem.

A partir de 08 de dezembro de 1824, os teatros e companhias dos departamentos (subdivisão territorial das regiões da França) já haviam sido reestruturados de forma rigorosa por determinação do Rei Carlos X. Estas deliberações afetaram tanto a organização como a circulação das trupes, como se pode observar no documento *Ordonnance du Roi* publicado nas páginas 492 à 501 do *Almanach des Spectacles* de 1825 e constante no Anexo 02 deste trabalho (ALMANACH..., 1825, p. 492-501)[48].

(2005, p. 63) aponta que "Tais exibições significaram também uma das primeiras amostras bem-sucedidas de cultura de massa com a montagem de espetáculos populares em que se alternam fascinantemente o mistério de territórios exóticos, a magia das artes mecânicas – de suas criaturas que se põem em movimento –, os símbolos do orgulho nacional e da adoração à pátria, o simples desejo de entretenimento e, sobretudo, o transe lúdico do fetiche-mercadoria". Esses eventos que pretendiam ser a vitrine de um país repercutiram na Bahia, através das exposições regionais, como veremos no capítulo 4.

[46] Muitos dos quais morreram nesses países durante as exibições.

[47] Vistas por seus organizadores como experiências educativas, mais tarde essas exposições seriam identificadas como *zoo humano*. Elas também inspiraram empresários do entretenimento e as exibições humanas viraram um comércio na Europa e nos Estados Unidos. Some-se a este panorama a propagação das ideias racistas do século XIX, que discutiremos mais adiante.

[48] Em 1829 a Prefeitura de Polícia também publicou normas rigorosas para construções de teatros em Paris e no subúrbio (ALMANACH..., 1830, p. 24-29). Este documento com 22 artigos pode ser lido entre as páginas 24 e 29 do *Almanach des Spectacles*, publicado em 1830 (Ver Anexo 02 deste trabalho).

Com o advento da fotografia e do cinema, novo foco de interesse do público das feiras, os teatros *forains*, que chegaram a assumir nomenclaturas como *théâtre-cirque*, começaram a decair entre o fim do século XIX e o início do século XX (ROSOLEN, 1985, p. 72). Esta estrutura ambulante para apresentação de espetáculos de teatro ou exibições de cinema foi amplamente explorado por "*forains*" brasileiros. Em forma de tendas ou estruturas de madeira e zinco, cinema e teatro circularam pelas capitais e pelo interior do Brasil. Assim como aconteceu no circo brasileiro por razões diversas, alguns teatros *forains* também faziam ligeira mudança nos títulos dos espetáculos para se livrar de direitos autorais (ROSOLEN, 1985, p. 68-70). Além desta, outras características associam os teatros *forains* do século XIX aos Pavilhões de teatro brasileiros:

> Quoique entièrement démontables, ces théâtres forains étaient confortables, bien éclairés pourvus de scène à machinerie. Ils pouvaient accueillir plusieurs centaines de spectateurs. Certains établissements se consacraient aux comédies et aux mélodrames, comme bien des théâtres de boulevard de l'époque. Le propriétaire faisait jouer les membres de sa famille ou engageait pour la durée de la foire des acteurs des *Folies Dramatiques* ou des *Bouffes du Nord* en rupture de contrat[49]. (ROSOLEN, 1985, p. 68)

A partir do início do século XVII, Paris e seus arredores passaram a contar com outro tipo de divertimento durante o verão, a *fête*, festivais de diversão e gastronomia aos quais os frequentadores se dirigiam para comer, beber, dançar, jogar e assistir espetáculos de saltimbancos ao ar livre, à sombra das árvores de áreas verdes da cidade. Entre as mais conhecidas estavam a *Fête des Loges*, a *Fête de Saint-Cloud*, a *Fête de Ménilmontant*, a *Fête du Lion de Belfort*, *Fête de Neuilly*, *Luna Park*, *Fête de la Villete*, apenas para citar algumas. Entre os séculos XIX e XX foram muitas as *fêtes foraines* que surgiram, se multiplicaram e depois desapareceram, frequentemente por proibição das autoridades, em função do peso dos brinquedos e principalmente do barulho. Além dos eventos dessa natureza que acontecem na *banlieue*, em Paris, a *Foire du Trône* – que apesar de trazer no título o termo *foire* é uma *fête foraine* (ROSOLEN, 1985, p. 26-28) – demonstra a sobrevivência deste tipo de divertimento até no século XXI, sempre com o mesmo teor de vigilância policial e desconfiança dos nômades.

No Brasil, *foire* e *fête* repercutem nos parques de diversões, nos pequenos circos, nas quermesses, nas feiras de artesanato e nas feiras livres (onde eventualmente há

[49] Embora inteiramente desmontáveis, esses teatros *forains* eram confortáveis, bem iluminados, equipados com maquinaria de cena. Eles podiam acolher centenas de espectadores. Certos estabelecimentos se dedicavam às comédias e aos melodramas, como os teatros de *boulevard* da época. O proprietário fazia os membros de sua família atuarem ou empregavam, para a duração da feira, atores do *Folies Dramatiques* ou do *Bouffes du Nord* em ruptura de contrato.

barracas de comidas, artistas, jogos, exibição de doentes ou de pessoas com deficiência, entre outros). Os *Trens fantasmas* e *Monga, a mulher que vira macaco*[50], são alguns dos inúmeros exemplos da permanência da tradição *foraine* no Brasil. O reconhecimento de que os chamados *gens du voyage* entendem de vida errante pode ser constatada, por exemplo, na contratação do circense brasileiro Ruy Bartholo para acompanhar a caravana da telenovela *A história de Ana Raio e Zé Trovão*, produzida no início da década de 1990 pela extinta TV Manchete, que percorreu vários estados do Brasil (BARTHOLO, 1999, p. 177). Mas se no Brasil muitos *forains* continuam nômades, em Paris, segundo Rosolen (1985, p. 32) esta prática não passa de uma lembrança, uma vez que no início do século XX as autoridades parisienses cuidaram da sedentarização dos trabalhadores *forains*, liberando os de nacionalidade francesa e orientando-os quanto à sua circulação.

Com a criação do circo moderno, os artistas das feiras e da *commedia dell'arte* afluíram para seu espetáculo e o ajudaram a configurar-se próximo ao modo como o conhecemos hoje. A *commedia dell'arte* teve seu processo de conformação definido no XVI como resultado de variadas práticas populares provavelmente oriundas das feiras italianas. Várias famílias dedicaram-se à profissão e mantiveram a tradição desta arte através de gerações, criando espetáculo baseados em roteiros pré-definidos; com alta expressividade corporal, uso de máscaras, representação de tipos e improvisação a partir de um repertório bem definido. Estruturalmente continha um prólogo e três atos interligados pelos *lazzi*, solos cômicos de curta duração. Os atores representavam os mesmos personagens por grandes períodos de suas vidas, para os quais lançavam mão de conhecimento de acrobacia, música e dança. As máscaras tradicionais eram as dos velhos (Capitão, Pantaleão, Doutor); dos criados (Arlequim, Brighella, Polichinelo, Colombina) e dos enamorados que tinham nomes comuns à época. Muitas companhias de *commedia dell'arte* se estabeleceram na Inglaterra no século XVI e em Paris no século XVII, chegando com sucesso a outros países europeus, sempre ganhando cores locais. Em decadência no século XVIII, a *commedia dell'arte* influenciou diversos gêneros entre os séculos XVII e XIX, entre os quais estão a pantomima, o mimodrama e o melodrama (COSTA, 1999, p. 48-52). Para esclarecimento do termo pantomima, que será amplamente utilizado neste trabalho, retoma-se trechos do verbete dedicado a este gênero no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis:

---

[50] O segredo da transformação da mulher que virou macaco é revelado no filme *Lisbela e o Prisioneiro*, de Guel Arraes (LISBELA..., 2003).

> A pantomima antiga era a "representação e a audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, carnavais, triunfos, etc." (DORCY, 1962: 99). No final do século I a.C., em Roma, a pantomima separa texto e gesto, o ator mima cenas comentadas pelo coro e pelos músicos. A *Commedia dell'arte* usa tipos populares que falam e se exprimem através de *lazzis*. A pantomima tem sua época áurea nos séculos XVIII e XIX: arlequinadas[51] e paradas, jogo não verbal (cenas mudas) dos atores de feira, que reintroduzem a palavra através de subterfúgios engraçados. (PAVIS, 1999, p. 274).

No circo a pantomima ganhou contornos muito particulares que serão vistos a seguir, no repertório do *Cirque Olympique*. O mundo *forain* continuou sendo um espaço privilegiado da apresentação/assimilação das novas tecnologias do mundo contemporâneo. Se o *manège* foi uma representação dos cavalos, os brinquedos elétricos chamados no Brasil como *bate-bate* trouxeram os automóveis. Mas antes deles havia as barcas, inicialmente artesanais e depois elétricas e ainda os aviões e as naves espaciais. Os cinemas de três dimensões, por exemplo, chegaram a grandes parques de diversões, como o *Beto Carrero World*, antes de se popularizarem pelo país. Há ainda a repercussão nas espetacularidades visuais dos circos contemporâneos que unem a tradição às tecnologias, como na iluminação e nas projeções, gerando espetáculos fascinantes sob este ponto de vista. Talvez por isso a tradição que não se aliou às novas tecnologias deixou de atrair a atenção do público como alguns *Trens fantasmas* e *Casas do terror* do mundo *forain*[52].

1.3. A *ménagerie*

As *ménageries* antecederam os jardins zoológicos modernos e designavam coleções de animais da realeza e da aristocracia; posteriormente, o termo passou a ser utilizado para o conjunto de animais exibidos publicamente pelos *forains*. As primeiras *ménageries* são,

---

[51] As arlequinadas eram "[...] peças curtas que faziam parte das diversas transformações pelas quais havia passado a *commedia dell'arte* e foram, a partir de uma releitura e ressignificação, adaptadas para o espaço circense por Astley e Franconi, enriquecidas pelas experiências de artistas como os Chiarini" (SILVA, 2007, p.60).

[52] Em 2012 vimos em Paris uma Casa do Terror na *Foire du Trône*. Em meio a tantos *manèges* sofisticados e movimentados com complexas engenhocas, aquele espaço de corredores mal iluminados e pessoas fantasiadas como personagens de terror parecia resistir para lembrar-nos da sua importância nas antigas feiras parisienses, mas sua presença resultava anacrônica na atualidade. O fim para o qual se destina parece ter encontrado um novo espaço nos parques de diversão *especializados*, como Disneyland Paris ou Futuroscope de Poitiers, dedicado às imagens e ilusões óticas.

portanto, bem anteriores ao circo moderno e só integraram-se a este no século XIX. A ideia tão corrente de relacionar animais ferozes e circo não existia no início da configuração deste espetáculo, primeiramente pautado na arte equestre (não consistindo na simples exibição de cavalos, visto que não eram animais raros, mas na demonstração de suas habilidades e especialmente da destreza dos cavaleiros sobre eles). O espetáculo com/sobre cavalos era associada ao teatro, à música, à dança e às capacidades dos artistas saltimbancos.

A *ménagerie* era um *zoológico* ambulante, que antes da existência dessas instituições cumpria a função de divertir e informar as populações, acerca das diferentes espécies existentes em várias partes do mundo. As *ménageries foraines* começaram a se constituir no fim do século XVIII, apresentando combates de feras e ursos. Somente no início do século XIX os animais domados e treinados seriam apresentados nas feiras, embora haja relatos muito antigos sobre a existência de coleções de animais (ROSOLEN 1985, p. 62). Parte da fortuna do Rei Ptolomeu II, foi usada na criação de um zoológico no Egito, aproximadamente 300 anos antes da era cristã (COSTA, 1999, p. 27). No hipódromo da Antiguidade a presença de animais era parte integrante dos espetáculos, acompanhados por multidões:

> [...] os conquistadores gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados. Além dessa exibição, os chefes dos exércitos traziam animais exóticos, muitos até então desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas. (BOLOGNESI, 2003, p. 24)

No circo moderno as exibições de animais tinham outro sentido, estando mais pautados no domínio do homem sobre a natureza, mas não deixavam de representar a conquista de outros territórios. Com o tempo, circo e *ménagerie* foram se contaminando e seus profissionais se misturando. A popularização do *cirque-ménagerie* na Europa deve-se principalmente ao circo inglês dos irmãos Sanger, em meados do século XIX, embora uma década antes o domador americano Van Amburg tenha criado um circo onde os animais eram a principal atração (THÉTARD, 1978, p. 51). George Laysson, domador alemão de família circense nascido na década de 1910[53], afirma que, antes dos circos em seu país, os números com feras eram apresentados ao público através da *Ménagerie* viajante, constituída por animais ferozes que chegavam pelos grandes portos do país (REIS, 2010b). Depois de haver atingido sucesso de

[53] Ele chegou ao Brasil para trabalhar no *Circo Garcia*, tornando-se mais tarde instrutor da *Escola Nacional de Circo*.

público com a presença do cavalo nos hipodramas[54], os circenses usaram principalmente animais selvagens em espetáculos onde sobressaiam exploradores europeus em cenários exóticos de países localizados em outros continentes (BOLOGNESI, 2003, p. 188).

Há em muitos países a proibição do uso de animais pelos circos, em outros há regulamentação específica para esta prática, garantindo os cuidados que devem ser tomados com os animais que pertencem às companhias. De todo modo, a tolerância da maior parte da população e das instituições quanto ao uso de animais pelas forças militares ou pela indústria farmacêutica, por exemplo, diametralmente oposto à intolerância com a presença dos mesmos no circo tradicional revela um pensamento generalizado e conservador que considera a segurança e a saúde, direitos fundamentais, ao contrário do lazer, visto como um conjunto de atividades sem a mesma importância. Diferente de fazer apologia ao uso de animais pelo circo ou pelos zoológicos, o que nos propomos a fazer com esta provocação é gerar uma reflexão acerca do distinto tratamento dado a uma só questão.

1.4. As exibições

As exibições aconteceram em grande número em vários países europeus. Entre os dias 29 de novembro de 2011 e 03 de junho de 2012 foi realizada em Paris uma exposição sobre a história das exibições intitulada *Exhibitions, L'Invention du sauvage* no *Musée du quai Branly*, ocasião na qual foi lançado um livro homônimo, ambos traçando a trajetória de uma dura realidade onde o outro – representado por grupos humanos diferenciados pela *raça*, origem geográfica, características físicas ou cor da pele – era tratado como um espetáculo, difundido através de *cabinets* de curiosidades, zoológicos humanos, exposições universais, internacionais e coloniais, assim como através das feiras, dos circos e cafés-teatros, tudo em uma atitude naturalizada e sustentada pelas teorias raciais do século XIX, configuradas por ideias que vinham sendo divulgadas desde o século XVII. Tais exibições no circo eram práticas resultantes do pensamento de uma época, pois:

[54] Outros animais compuseram a cena de alguns teatros franceses e ingleses do início do século XIX como *pombas portadoras de mensagens* e cães, estes últimos dando origem aos chamados *dogdramas* (THOMASSEAU, 2005, p. 46-47). Há algumas décadas também é possível encontrar estrelas do mundo animal no cinema e na teledramaturgia.

> [...] as teorias raciais apresentaram-se no século XIX como um discurso científico que buscava explicar as diferenças entre os grupos humanos, distanciando-se cada vez mais dos dogmas religiosos. Serviram como legitimadoras do imperialismo europeu, possibilitando a hierarquização da humanidade de forma que o homem branco ocupasse o topo da evolução da espécie, símbolo maior do progresso e da civilização. Essas ideias tiveram ampla difusão na sociedade europeia e não tardaram a se espalhar pelo mundo, ganhando adeptos nos Estados Unidos, Argentina, Brasil, entre outros. (GIAROLA, 2010, p. 7)

O circo se desenvolveu, especialmente no século XIX, como um lugar de acontecimentos diversos, a maioria não inventados, mas por ele reunidos. Além de articular os saltimbancos e outros artistas das feiras, a *ménagerie*, o teatro e outras artes, o circo também se apropriou das chamadas exibições humanas, realizadas em tantos outros espaços de entretenimento. Esta parte da história do circo, tão invocada pelos seus detratores, manifesta a permanente relação deste com outras formas de diversão, bem como com as ideias, mesmo que equivocadas, de sua época:

> L'exotisme, qui alimente la littérature et l'art occidentaux au XIXe siècle, ne manque pas d'inspirer la scène. Mais très vite, au théâtre, il conteste les artifices du carton-pâte et du travestissement, car l'espace de représentation noue avec le réel des liens à fait particuliers. Les exhibitions exotiques qui déferlent sur l'Europe avant de travesser l'Atlantique vont avoir une influence étonnante sur le monde du spectacle. Dès le milieu du XIXe siècle, les frontières deviennent poreuses entre la scène théâtrale et les tréteaux des exhibitions des foires ou des jardins d'acclimatations, entre l'arène du cirque et la piste du music-hall ou du cabaret. Ces monstrations qui se veulent authentiques et où l'indigène, le sauvage d'Afrique, d'Asie ou d'ailleurs se donne pour vrai sont des spectacles d'aventures autour du monde. Baraque de foire ou cabane en bambou, palais des mirages ou exhibitions coloniales...les genres se mélangent[55]. (CHALAYE, 2011, p. 236)

O recente filme *Vénus noire* (VENUS..., 2010) mostra a realidade das exibições através da biografia da sul-africana negra Saartjie Baartman (1789-1815), apelidada de Vénus Hotentote, que pelas suas características físicas foi exibida em Londres e em Paris no início do século XIX (BARLET, 2011). Depois da sua morte, seu corpo foi vendido para um museu, sendo dissecado pelo anatomista francês Georges Cuvier e exibido até 1974 (BOËTSCH,

[55] O exotismo que alimenta a literatura e a arte ocidental no século XIX não deixa de inspirar a cena. Mas rapidamente, no teatro, contestam-se os artifícios do fictício e do disfarce, porque o espaço de representação estabelece com o real vínculos específicos. As exibições exóticas que explodem na Europa antes de atravessar o Atlântico terão uma influência surpreendente sobre o mundo do espetáculo. Desde meados do século XIX as fronteiras tornam-se porosas entre a cena teatral e os palcos das exibições das feiras ou jardins coloniais, entre a arena do circo e a pista do *music-hall* ou do cabaré. Essas demonstrações que se querem autênticas – e onde o indígena, o *selvagem* da África, da Ásia ou de outro local se dá por verdadeiro – são espetáculos de aventura em torno do mundo. Barraca de feira ou cabana de bambu, palácio de miragens ou exibições coloniais... os gêneros se misturam.

2011). Somente em 2002, atendendo ao pedido de Nelson Mandela, os restos mortais de *Sarah* foram repatriados.

Os pais de George Sanger, um dos mais famosos circenses da Inglaterra no século XIX, tinham uma tenda ambulante de exibições e tiveram que fugir das autoridades inglesas depois que se descobriu que os *fenômenos* de Madame Gomez, apresentada como a maior mulher do mundo – estrangeira só no nome – tinha o tamanho aumentado por um truque, e os exibidos como *selvagens pigmeus canibais* eram na verdade dois meninos mulatos de nove e dez anos de idade, filhos de uma africana com um irlandês (THÉTARD, 1978. 46-47).

As apresentações de *horrores* contavam, desde o século XV, com pessoas de características físicas particulares, mas também seres inventados por hábeis falsificadores. Embora muitas dessas pessoas fossem mostradas nas feiras francesas do século XIX, no circo norte-americano[56] elas foram bastante exploradas no último quarto do século XIX até meados do século XX: homens e mulheres excessivamente peludos, tatuados, sem pernas ou braços, com deformações no rosto, anões, *gigantes*, e gordas foram expostos de diversas formas (COSTA, 1999, p. 94-95). No campo das exibições o americano Barnum criou o *Museu americano de fenômenos e prodígios humanos* (ROSOLEN, 1985, p. 57). O filme *Freaks* (FREAKS, 1932) nos dá uma noção de como poderiam ser esses espetáculos e os homens e mulheres que os protagonizavam. No circo norte-americano configurado por Phineas Taylor Barnum a partir de 1850, os *fenômenos humanos* – antes exibidos de forma direta nas feiras parisienses –, foram formados para exibir destrezas a partir de suas especificidades físicas. Estes constituíam atrações do espetáculo em conjunto com animais adestrados, incluindo números equestres, funâmbulos, acrobatas, etc., mas a herança cênica deixada por Astley e Franconi não foi explorada (BOLOGNESI, 2006, p. 13). George Laysson, já citado neste capítulo, afirma que seu pai, dono de circo, lhe fez substituir uma tia muito gorda que fazia um número com focas no picadeiro, segundo o patriarca, porque "[...] estava num circo moderno, que não mostrava mais a mulher gorda e a mulher barbada [...]" (REIS, 2010b, p. 141).

Talvez não seja excessivo pensar que em alguns casos o circo tenha sido a parada final de pessoas com deficiências, desamparadas pelas famílias ou pelos poderes governamentais, situação resultante de uma exclusão total, paradoxalmente, pode representar um acolhimento, apesar de toda complexidade da atuação dos mesmos nos espetáculos denominados de *horror*. Bolognesi (2006, p. 17) provoca uma reflexão profunda sobre o tema:

---

[56] Cf. NOEL, D. et al. **The circus** (1870-1950). Los Angeles: Taschen, 2008.

> As excentricidades humanas, transformadas no circo em matéria espetacular, são simplesmente abolidas por conta de uma consciência política que não admite a existência artística do diferente. Mas, não seria esta uma forma de segregação, na medida em que procura esconder aquilo que lhe contraria? Anões, gigantes, obesos e demais excentricidades não podem ser alçados à condição de artistas unicamente a partir de suas características corporais? Teriam eles de se transformarem em escritores, dramaturgos, diretores, cineastas e demais categorias vinculadas às belas artes para serem reconhecidos artisticamente? O corpo e sua exposição oferecem riscos à supremacia do espírito.

Reconhecemos que esta afirmação nos leva a um terreno movediço; no entanto, no contexto das ideias do século XIX, os circos que trabalharam com os chamados fenômenos não deixavam de ser um lugar de refúgio onde a deficiência física não era uma exceção, mas a regra. Não seria esta também uma forma de superação física em algum grau similar à que se expressa na ideia geral do circo? Certamente não podemos responder a questão única e exclusivamente com os parâmetros da atualidade.

1.5. Os palhaços

Sem partir para uma tentativa de classificação dos tipos de palhaços, essa breve explanação sobre o Clown Branco e o Augusto parece indispensável pela importância que adquiriram no mundo do espetáculo circense. A dupla de palhaços não estava presente na origem do circo moderno, sendo uma forma que se instalou pouco a pouco na história do espetáculo. Ela foi configurada a partir de personagens cômicos do teatro e de outras disciplinas circenses de modo que nem as entradas clownescas eram consideradas um gênero em sua especificidade (ETAIX, 1977, p.177). A configuração do *clown* também está ligada a um personagem cômico do circo de Astley, o *grotesco a cavalo*, inspirado na figura do alfaiate e sua inabilidade com a montaria, cuja zombaria feita sobre ele seria transferida depois para o camponês (THÉTARD, 1978, p. 36).

Bolognesi (2010, p. 14-15) observa que os perfis do Clown Branco e do Augusto "[...] se firmaram como oposições necessárias ao conflito cômico circense. O primeiro é a ordem e a autoridade; o segundo, a desordem, a ruptura e a sublevação. O Branco é a sutileza e a conclamação do sublime; o Augusto, o rude e a evidência da fome." Além desta caracterização, o pesquisador critica o atual processo de *psicologização* do palhaço que utiliza

características externas do Augusto, submetendo-o à sublimidade do Clown Branco. Para Etaix (1977, p. 180) se o Augusto faz rir, é o Clown Branco que faz a preparação para este efeito cômico, o que não o torna secundário. Não se trata de uma oposição, mas de uma complementaridade não fixa que se define em cada dupla específica de palhaços, que no caso francês tem exemplos como Antonet e Beby, Foottit e Chocolat, Pipo e Rhum, Dario e Baria ou mesmo o trio Fratelline. Bolognesi (2010, p. 14) observa ainda que a tentativa de diferenciação entre as expressões *clown* e palhaço, que apesar de diferentes origens têm o mesmo sentido, não cabe ao caso do circo brasileiro "[...] já que ambos os termos designam funções distintas do cômico do picadeiro: o *clown* é o escada; o palhaço é uma designação geral para o Augusto, o toni de *soirée*, o excêntrico, etc.".

Na realidade europeia Augusto de *soirée* é o palhaço responsável em manter o ritmo do circo e evitar tempos ociosos apresentando as *reprises* – pequenas paródias dos números circenses geralmente apresentadas entre dois números não cômicos ou durante a preparação de equipamentos para o número seguinte do programa. Por outro lado, as *entradas*, cujo nome homenageia o efeito cômico com a simples aparição do palhaço, são cenas cômicas onde as disciplinas das artes circenses, se aparecerem, ocupam papel secundário. Numa comparação do circo com o cinema e na perspectiva do tempo de exibição, as *reprises* seriam os curtas-metragens enquanto as *entradas*, maiores e dependentes de mais elaboração, seriam os longas-metragens (ETAIX, 1977, p. 208). Existe um vasto repertório de *entradas* realizadas pelos palhaços a partir de um roteiro simples ou mesmo através de um repertório adquirido pela transmissão oral e armazenado na memória. Diferente do que ocorre na Europa, no Brasil, especialmente nos circos de pequeno porte do Nordeste, o Augusto é o grande astro e muitas vezes a garantia de bilheteria (BOLOGNESI, 2003).

No circo de Astley, que era suboficial da cavalaria inglesa, todas as habilidades de equilíbrio e acrobáticas, pantomimas, mimodramas e atos cômicos tinham o cavalo como base, decorrendo daí a expressão *circo de cavalinhos*. Este lugar de destaque do animal foi perdido a partir da segunda metade do século XIX, quando passou a triunfar a acrobacia. No mesmo período as cenas clownescas, com lugar já assegurado no espetáculo, firmaram a polaridade Clown Branco x Augusto (BOLOGNESI, 2003).

Todas as explanações feitas até aqui têm por objetivo apontar dados sobre a genealogia do circo e as raízes profundas deste espetáculo, tentando elucidar o conjunto de informações presentes nesta forma artística que se pretende una, mas é múltipla por natureza: cavalos, saltimbancos, artistas de feira, *ménagerie*, teatro, música, dança, exibições, palhaços, entre outros elementos, constituíram o espetáculo que seria denominado *circo*. Alguns deles

desapareceram, outros permanecem, mas todos deixaram uma marca na sua constituição e, principalmente, na ideia que se tem do circo.

1.6.O teatro no circo inglês: Hughes e Astley

Figura 1 - *Philip Astley*, autor desconhecido.

Fonte: *National Portrait Gallery* (<http://www.npgprints.com/image.php?imgref=12500>).

O domador alemão George Laysson, colega do famoso empresário circense italiano Orlando Orfei, revela que os animais mais numerosos – entre 60 e 80 – no circo dos seus pais, na primeira metade do século XX, eram os cavalos, graças aos quais desenvolveu sua segunda especialidade, equitação, que o fazia sentir-se um rei no picadeiro. Este instrutor da *Escola Nacional de Circo/RJ* relata que entre ele e os poucos domadores europeus havia um código de falar em francês com cavalos, ao passo que se falava em alemão e inglês com outros animais, atribuindo a escolha pelo francês ao trabalho desenvolvido por Astley (1742-1814): apesar de ser inglês, se estabeleceu por um tempo em Paris, onde também desenvolveu sua arte equestre, influenciando gerações (REIS, 2010b). Astley, já exibia habilidades de cavalos ao ar livre, antes da construção de seu anfiteatro[57] em madeira e com picadeiro, onde reuniu os saltimbancos. Pimenta (2006. p. 22) lembra-nos "[...] que 'picadeiro', originalmente, é o local onde se treina equitação e o termo vem de 'picador', isto é, treinador de cavalos".

Philip Astley nasceu em 1742, na cidade de Newcastle, localizada no norte da Inglaterra e faleceu em Paris em 1814, aos 72 anos de idade, sendo considerado um dos criadores do circo moderno. Segundo Jando (1977, p. 18) Astley entrou para a cavalaria britânica aos 17 anos e recebeu o título de suboficial depois de se distinguir na Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Quando deixou a armada em 1766, já conhecendo o trabalho de Prince[58], começou a exibir suas habilidades de cavaleiro na primavera de 1768 em uma area chamada *Halfpenny Hatch*, no bairro Lambeth, nas proximidades da ponte Westminster[59], de onde se mudou em 1770 para outra area bem próxima da primeira, desta vez em frente à ponte. Neste local construiu uma pista circular a céu aberto, onde dava aulas de equitação no turno matutino, e uma tribuna de madeira para os espectadores, sendo sua ideia seguida por outros empreendedores. Este espaço foi registrado em duas aquarelas pelo artista de origem norueguesa William Capon em 1777, como se pode observar abaixo em gravuras feitas em 1818 a partir dos originais de Capon (ver Figuras 2 e 3). Certamente por essas iniciativas o nome de Astley é sempre associado ao primeiro picadeiro (SERGE, 1947, p. 40)[60]. O nascente espetáculo não passaria ileso às suas origens: Auguet (1974b,

---

[57] Em suas origens são estruturas ovais ou circulares rodeadas de arquibancas para o público, diferindo dos teatros, que possuem uma estrutura semicircular ou semi-oval, garantindo a frontalidade entre palco e plateia.

[58] Outro cavaleiro que já fazia exibições equestres. Entre as várias companhias que juntaram os artistas ambulantes às exibições equestres na Inglaterra da década de 1760 estavam a de Prince, a de Jacob Bates e a de Philip Astley, todas em Londres, embora já houvesse na França, na Espanha e na Áustria diversas apresentações com cavalos (THÉTARD, 1978). Todos, no entanto, favoreceram a profissionalização artística daqueles cavaleiros das Forças Armadas da Inglaterra despedidos ou reformados do Exército (BOLOGNESI, 2003, p. 31-32).

[59] Segundo Dupavillon (1982, p. 44) este espaço era provavelmente uma pista circular simples delimitada por cordas com um praticável no centro, onde se apresentariam um ou dois músicos.

[60] Entre as diversas ideias de Astley para o mundo do espetáculo circense está a cobrança de diferentes preços segundo a localização do espectador; a redução para metade do preço da segunda seção; e a liberação da

p. 73) aponta que nas primeiras formas do circo moderno o universo militar estava expresso, entre outros elementos, nos uniformes e nas bandas musicais. Tal era a ligação que os primeiros circos ambulantes da Inglaterra chegaram a se apresentar em *manèges*[61] das forças militares quando viajavam para cidades do interior do país.

Figura 2 - *Exterior view of Astley's Amphitheatre*, gravura de Charles John Smith (1818) a partir do original de William Capon (1777).

Fonte: *Victoria and Albert Museum*. (<http://www.vam.ac.uk/__data/assets/image/0003/184863/2006av3391_exterior_view_astleys_amphitheatre.jpp>).

---

entrada de curiosos próximo do fim do espetáculo quando a casa estava cheia (MAUCLAIR, 2003, p. 37). No final da década de 1990, Bolognesi (2003, p. 19) identificou no interior de São Paulo um pequeno e precário circo com palco e picadeiro chamado *Circo Astley*, cujo proprietário não era da linhagem familiar do cavaleiro inglês, mas quis render-lhe homenagem pelo reconhecimento da sua importância na organização do circo moderno.

[61] Este termo tem dois sentidos caros a este trabalho: o primeiro refere-se ao espaço destinado ao treinamento de cavalos e à aprendizagem da equitação; e o segundo diz respeito a *brinquedos* de feiras e parques de diversões formados por animais ou veículos automotivos que circulam em torno de um eixo, como o carrossel. Podemos dizer que o carrossel é um picadeiro em seu esplendor, um circo de brinquedo à moda antiga onde o espectador/brincante assume o lugar do hábil cavaleiro que encantou multidões na modernidade. Se o circo foi o apogeu deste espetáculo, o carrossel é sua fotografia que resiste em não apagar com o tempo.

Figura 3 - *Interior view of Astley's Amphitheatre*, gravura de Charles John Smith (1818) a partir do original de William Capon (1777).

Fonte: *Victoria and Albert Museum*. (<http://rlv.zcache.com.br/opiniao_o_anfiteatro_de_astley_1777_cartao_postal-rda20b7c4eb9f453796c7f7126f4e3c75_vgbaq_8byvr_512.jpg>).

Astley construiu um espaço permanente em 1779, ainda de madeira, chamado *Astley Royal Amphitheater of Arts* (THÉTARD 1978, p. 34). Segundo Dupavillon (1982, p. 46), o oficial inglês comprou a estrutura de madeira utilizada na cobertura das galerias do cortejo fúnebre da princesa de Gales bem como um dos palanques usados nas eleições de Westminster para reaproveitá-los na cobertura do seu anfiteatro. Apesar dessas iniciativas, o status de criador do espetáculo circense lhe é atribuído pelo fato de ter agregado ao espetáculo equestre outros elementos e habilidades artísticas, como o acompanhamento musical feito por sua esposa usando tambor, a participação da companhia dos Ferzi, que estavam se apresentando no *Sadler's Wells*[62]

[62] Antes do circo os artistas ambulantes apresentavam-se, ao ar livre, em praças públicas, em barracas nas feiras periódicas e em pequenos teatros fixos como o *Sadler's Wells* (1683) do bairro Islington em Londres e o *Nicolet* (1759), do *Boulevard du Temple*, em Paris, Que depois se transformaria no *Théâtre de la Gaîté* (THÉTARD, 1978, p. 32). Esses dois teatros tinham as feiras como inspiração e pelos seus palcos passavam

com seus números de equilíbrio e saltos, além do convite a outros acrobatas consagrados. Mais tarde, em 1794, após o primeiro incêndio no anfiteatro[63], Astley o reconstruiu com um palco (ver Figura 4) para números de funambulismo e pantomimas, imitando o ex-integrante da sua primeira trupe e então concorrente Hughes, dono do *Circus Royal* (1780-1795). Vale ressaltar que as pantomimas eram apresentadas no próprio picadeiro desde 1790, portanto antes da construção do palco, como aconteceu com a representação d'*A tomada da Bastilha* (THÉTARD, 1978, p. 34). Segundo Costa (1999) Astley convidou os artistas da feira de São Bartolomeu, em Londres, para apresentar em seus espetáculos.

Hughes foi aluno e principal concorrente do militar desde que abriu seu estabelecimento durante as viagens do antigo mestre, o *Royal Circus*, o primeiro estabelecimento moderno com a denominação circo, tomada da Antiguidade, e no qual já havia espaço para a representação das pantomimas. Seguiu para a Rússia em 1793, onde enriqueceu com o negócio que ainda era novidade em grande parte do mundo (MAUCLAIR, 2003, p. 38), voltando ao seu país em 1797, quando morreu aos 49 anos (THÉTARD, 1947, p. 39). O *Royal Circus* trouxe uma novidade para a época, a presença de um palco próximo ao picadeiro, onde as pantomimas seriam apresentadas. O palco foi construído por sugestão de Charles Didbin, autor de pantomimas a quem Hughes havia se associado e que reivindicava mais espaço para o teatro no espetáculo circense (JANDO, 1977, p. 21). Foi esta a inspiração para a construção do mesmo modelo no novo anfiteatro de Astley, construído após um incêndio em 1794.

O circo "[...] *n'est qu'une des planètes d'une immense galaxie qui comprend d'autres satellites, comme le théâtre acrobatique, le monde forain, les artistes de la rue, et, au loin, un astre un peu déserté aujourd'hui, la pantomime*"[64] (MAUCLAIR, 2003, p. 51). Apesar dos preconceitos por ser pautada primordialmente no corpo e não na palavra, a pantomima é um gênero teatral (CAMARGO, 2006), e ela, por sua vez, já estava presente nos circos de Astley, Hughes e Franconi, somente para citar os mais importantes. Acreditamos que a ausência de palavras, mesmo na parte teatral, proporcionou o processo de universalização do espetáculo

---

funâmbulos, acrobatas, mimos, domadores de pequenos animais, entre outras variedades que comporiam, no futuro, o repertório das atrações circenses.

[63] Alguns incêndios no seu anfiteatro forma causados pelos fogos de artifício usados nas pantomimas (MAUCLAIR, 2003, p. 37). Em 1803 o novo espaço também sofreu incêndio, o que fez Astley reconstruí-lo em pedra. Esta casa de espetáculo resistiu até a data de sua demolição em 1893, embora também tenha pegado fogo em 1841 (THÉTARD, 1978, p. 38). Depois da demolição no local se construiu um banco, o *Westminster Bank* (THÉTARD, 1978, p. 35).

[64] "[...] é apenas um dos planetas de uma imensa galáxia que compreende outros satélites como o teatro acrobático, o mundo *forain*, os artistas de rua, e, ao longe, um astro um pouco abandonado atualmente, a pantomima".

circense[65]. Para compreendermos a grandiosidade das pantomimas encenadas no circo podemos observar a descrição de Mauclair (2003, p. 39) para a pantomima *A viagem de Gulliver*, que encerrava o espetáculo do circo dos irmãos Sanger na *tournée* de 1870 no Reino Unido (onde havia 700 artistas, sendo trezentas mulheres, 200 homens e 200 crianças, além de duas centenas de animais, entre os quais havia cavalos, elefantes, girafas e leões). Thétard (1978, p. 52) também cita a pantomima *A morte do general Gordon em Kharton*, representadas pelos Sanger 208 vezes na Inglaterra durante a década de 1870, onde se via mais de mil atores ou figurantes, 200 cavalos e 100 camelos. Embora tivessem comprado o *Anfiteatro Astley*, os irmãos o julgavam pequeno e por isso alugaram o *Agricultural-Hall*, onde grandes pantomimas eram representadas no inverno. O teatro era uma das linguagens presentes na formação dos artistas que foram integrados às apresentações de cavalos (SILVA, 2007, p. 21), de modo que sua inclusão no nascente espetáculo se deu num processo de aglutinação das diversas formas de arte de interesse da plateia inglesa e, logo depois, francesa. É importante pontuar que no início da configuração deste espetáculo os animais ferozes ainda não estavam no repertório, mas o teatro já se fazia presente neste empreendimento que viria a ser uma das grandes novidades dos séculos XVIII e XIX. Não só os saltimbancos, mas grupos dos teatros de feiras, os ciganos, os artistas da *commedia dell'arte*, entre outros, integravam o espetáculo de Astley.

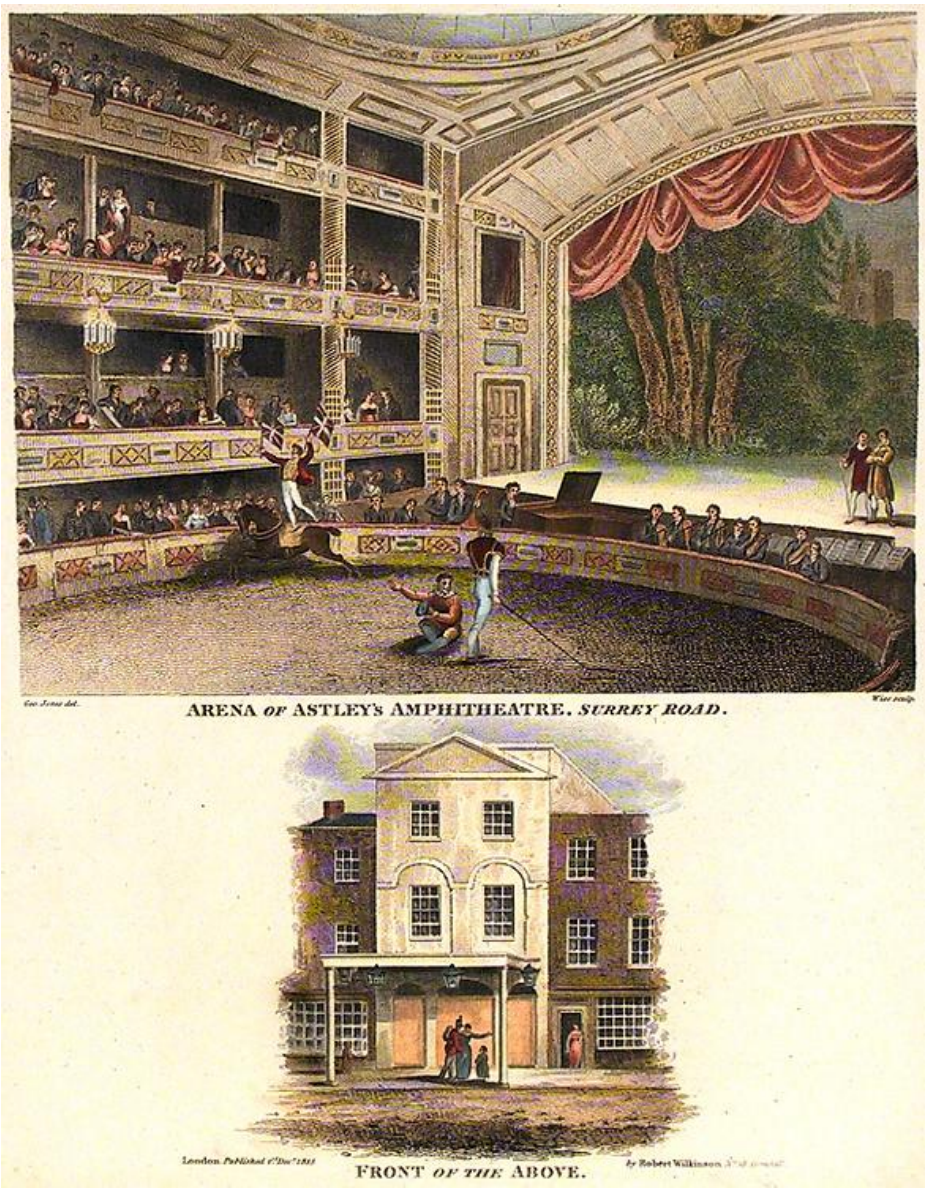
Desde o início Astley havia adotado uma pista circular de 13,0m de diâmetro. Segundo Mauclair (2003, p. 37), a definição do tamanho do picadeiro foi dada a partir da necessidade de uma distância de 6 metros entre o cavalo, que circula na extremidade do picadeiro e o treinador, que deveria ficar no centro da circunferência com um chicote, sendo este o raio considerado ideal para realizar a peripécia sem machucar o animal. Outra descoberta, em consequência desta necessidade específica do treinamento, foi que uma pequena inclinação do acrobata sobre o dorso do cavalo o faria encontrar equilíbrio ajudado pela força centrífuga[66].

---

[65] Do mesmo modo aconteceu com o cinema. No caso brasileiro, por exemplo, a descoberta do cinema falado e o inevitável encontro com a língua estrangeira geraram um espaço significativo para as produções nacionais antes do uso das traduções em legenda (DEMASI, 2001). Este exemplo é apresentado para dimensionarmos o poder de alcance das pantomimas em diversas culturas de línguas distintas.

[66] Algumas dessas evoluções podem ser vistas no filme britânico *Circus of Horror* (CIRCUS..., 1960) disponível com legendas em português na internet e cujo endereço eletrônico consta nas referências deste trabalho.

Figura 4 - *Arena of Astley's Amphitheatre, Surrey Road*, gravura de W. Wise a partir do original de Geo. Jones, publicada em Londres, 1815, por Robert Wilkinson.



Fonte: *The Old Print Gallery* (<http://www.oldprintgallery.com/cscatalog.cgi?majorcategory=Foreign+Views&minorcategory=Great+Britain&cart_id=133869724439903&search_request_button=Search>).

Tais acrobacias são mais complexas, por que a base de onde o artista projeta os saltos, o dorso do cavalo, está sempre em movimento (ETAIX, 1977, p.57). Mas, como dito anteriormente, os cavalos não eram as únicas estrelas. O novo empreendimento juntou números de acrobacia, funambulismo e malabarismo, entre outros, às exibições com cavalos. Serge (1947, p. 37) sugere que, além dos cavalos, dançarinos de corda, cães amestrados e pirâmides humanas já faziam parte do primeiro espetáculo de Astley, afirmação corroborada por Thétard (1978, p. 38) quando afirma que, desde 1775, já se encontrava na programação de Astley a variedade artística que fez a conformação do circo moderno tal como o conhecemos

hoje. Mas para Goudard (2007, p. 77-81), Astley e seus contemporâneos não inventaram o circo moderno, apenas deram outra forma, dentro das expectativas da sua época, as manifestações individuais ou coletivas existentes desde longa data. Etaix (1977, p. 47) nos lembra de que os cavalos usados no circo eram contemporâneos ou herdeiros diretos dos cavalos de guerra – ou os próprios – cujas destrezas nas evoluções de marcha e acrobacia eram preparações para batalhas.

John Bill Ricketts, também ex-aluno de Astley, explorou o mercado da diversão nos Estados Unidos reeditando na Filadélfia os espetáculos do circo inglês e abrindo, mais tarde, o primeiro circo da cidade de New York (MAUCLAIR, 2003, p. 38). Segundo Croft-Cooke e Cotes (1977, p. 51) Ricketts teria sido treinado por Charles Hughes para o circo do oficial inglês, mas o primeiro realmente emigrou para os Estados Unidos, onde abriu uma escola de equitação na Filadélfia e apresentou-se em New York em 1795, no *Greenwich Theatre*. Na Inglaterra, Astley é sucedido por Andrew Ducrow (1793-1842), filho de um artista de feira e que estreou aos sete anos no espetáculo de Astley, contribuindo, ao longo de sua carreira, com o desenvolvimento do espetáculo circense. Quando assumiu a direção do anfiteatro em 1824, ainda fez fortuna com a pantomima *A batalha de Waterloo*, mas teve problemas mentais depois de enfrentar sucessivos incêndios no seu estabelecimento. Ducrow é considerado um dos responsáveis pela introdução da teatralidade nas acrobacias equestres (MAUCLAIR, 2003, p. 38), tendo trabalhado duas vezes no *Cirque Olympique*, em 1819 e 1824. Seu sucessor foi o cavaleiro Willian Batty, que passou a dirigir o *Anfiteatro Astley* um ano após a morte de Ducrow, portanto em 1843. Durante o inverno os espetáculos aconteciam no circo fixo e durante o verão na tenda do seu circo ambulante, que fez muitas viagens pelo interior do país. Batty associou-se a William Cooke na administração do anfiteatro, mas depois da morte do primeiro e aposentadoria misturada à falência do segundo, o espaço funcionou como teatro sob o comando de Boucicault, retomado sua natureza equestre somente em 1871, após ser comprado pelos irmãos Sanger, e assim permanecendo até sua demolição em 1893, época indicada como o início da decadência do circo diante da concorrência do *music-hall* (THÉTARD, 1978, p. 40-53) [67].

Antes de Astley, o francês Defraine havia fundado um anfiteatro a céu aberto denominado *Hetz Theâter* em Viena, no ano de 1755, onde oferecia espetáculos com música e animais, incluindo cavalos (THÉTARD, 1978, p. 32-35). As apresentações equestres também já aconteciam em jardins como o *Vauxhall Gardens* em Londres ou o *Colisée* de Paris, casa de

[67] A *Folies-Bergère*, casa de espetáculos inaugurada em 1869 e que existe até hoje em Paris, era um dos endereços dos grandes espetáculos de *music-hall*, onde ginastas e acrobatas também compunham o espetáculo.

diversões localizada na *Champs-Élysées*. Depois da organização do espetáculo em recinto fechado, primeiro na Inglaterra e depois na França (onde o maior baluarte, mas não o único, foi Astley) os cavaleiros e artistas de variedades dos dois países realizaram diversos intercâmbios (MAUCLAIR, 2003, 41). Como dito anteriormente, os espetáculos com cavaleiros acrobatas eram montados e apresentados ao ar livre na Espanha e principalmente na Inglaterra, entre os quais os mais famosos eram os de Prince e Jacob Bates, ambos em atividade por volta de 1760. Os espetáculos de Prince – que inclusive foram apresentados em 1767 em Paris – eram vistos por Astley na Inglaterra com assiduidade (THÉTARD, 1978, p. 33).

Mauclair (2003, p. 37) afirma que as primeiras apresentações de Astley em território francês foram em Fontainebleau, no sul de Paris, sob a recomendação de George III, rei da Grã-Bretanha, e em 1774 no espaço de equitação chamado *Razade*, na antiga *Rue de la Vieille-Tuilerie*, em Paris. O Anfiteatro inglês foi construído em Paris no *Faubourg du Temple*, entre os números 18 e 24 e estreou no dia 16 de outubro de 1783, época que seu filho John[68], de 17 anos, se iniciou como cavaleiro. Mesmo tendo comprado o terreno onde se apresentava, pois os circos fixos eram uma realidade imposta pelas condições climáticas europeias, no contexto da Revolução Francesa Astley precisou voltar para a Inglaterra (SILVA, 2002, p. 21).

Desde 1974 a família Grüss[69], proprietária do *Cirque National Alexis Grüss*[70] tem realizado em Paris um espetáculo de circo à moda antiga, com cavalos. A ideia inicial era fazer uma homenagem ao bicentenário da chegada de Astley a Paris (1774-1974), mas o sucesso foi tão grande que o formato continua em cartaz até hoje, a cada ano com novo espetáculo obedecendo aos antigos princípios estéticos presentes na origem do circo moderno e retomados através de uma pesquisa em arquivo, estudo de material iconográfico e ajuda da tradição oral. Também vem das confluências presentes nas origens do circo moderno a inspiração para o *Théâtre équestre Zingaro* e a *l'Académie Équestre de Versailles* criados por Bartabas em 1984 e 2003, respectivamente, e que até hoje oferecem espetáculos na França e em viagens por outros países do mundo.

---

[68] A dinastia da família Astley acaba com a morte de John (JANDO, 1977, p. 19) diferente da dos Franconi, que chega à quarta geração, como veremos adiante.

[69] Depois da segunda guerra mundial (1939-1945) diversos circos, destacando-se o da família Grüss, se dedicaram à Rádio-Circo, mas além da união entre circo e rádio aconteceu também a junção entre o circo e a televisão no circo *Pander* com o programa *La Piste aux étoiles*. (MAUCLAIR, 2003, p. 46)

70 A lona deste circo fica localizada no Carrefour des Cascades, Pelouse de Saint Cloud, Porte de Passy, no 6º arrondissement de Paris, França. Em 27 de outubro de 2011 vimos ao espetáculo *Empreintes* com a primeira parte dedicada às exibições equestres e a segunda aos números circenses variados, que juntos nos dão alguma noção da atmosfera dos primeiros espetáculos do circo moderno. O *Circo Diana Moreno* também faz uma referência em áudio a Philip Astley na abertura do seu espetáculo enquanto alguns cavalos circulam o picadeiro.

1.7.Família Franconi na França: a força do teatro no *Cirque Olympique*[71]

O *Cirque Olympique* será apresentado neste trabalho como um caso modelar para tratar da presença do teatro nas primeiras configurações do circo como espetáculo moderno. Não se trata de indicá-lo como o único a associar circo e teatro, pois, como já foi dito, os circos de Hughes e Astley já haviam introduzido o palco ao lado do picadeiro e a prática pode ter inspirados outros empreendimentos similares no período. O escolhemos como referência pelo longo tempo de existência e pelas inovações que introduziu, apesar de proceder da empresa de Astley. No caso da França ele é exemplar por dois motivos: por ter o privilégio de exploração deste tipo de espetáculo em Paris e pelo seu tempo de existência, superior a meio século, sem contar com os empreendimentos da família Franconi em Lyon e em Paris (antes da denominação *Cirque Olympique* que data de 1807 e vai até 1862). Dada a grande extensão de tempo de atuação desta companhia, fizemos um recorte de aprofundamento entre os anos de 1807 e 1836, ano no qual, sob a administração de Adolphe Franconi, o circo faliu e passou a ser de propriedade de Dejean. Embora Adolphe tenha continuado com um papel fundamental no *Olympique*, compreendemos que ali se iniciou uma nova etapa, simbolicamente marcada pela morte de Antonio Franconi, o patriarca desta dinastia e primeiro grande empresário circense na Europa.

O período enfocado também permite compreender a configuração do circo como espetáculo moderno na Europa antes da sua chegada ao Brasil e sua consequência no formato do espetáculo brasileiro. Segundo Silva (2007, p. 57- 58) o primeiro circo, assim nomeado, chegou à América Latina pela Argentina em 1820 e no Brasil em 1834, como veremos adiante, embora desde o fim do século XVIII saltimbancos europeus e famílias circenses tenham começado a vir trabalhar nesta mesma região do continente americano. Trata-se de uma tentativa de conjecturar sobre o *circo-teatro* no Brasil, a partir desta companhia francesa como modelo, no sentido da forma do espetáculo. Entre as contribuições francesas ao circo[72] está a criação do trapézio volante por Jules Léotard (MAUCLAIR, 2003, p. 48), mas as influências no teatro circense não podem deixar de ser consideradas, pois é grande seu significado para a compreensão do teatro brasileiro.

---

[71] Philip Astley já havia construído na Inglaterra um circo denominado *Olympic Pavilion* (JANDO, 1977, p. 20).

[72] O termo francês *Monsieur Loyal*, por exemplo, usado para designar o mestre de pista circense, aquele que apresenta as atrações, é derivado do Théodore Loyal, um dos mestres de pista que por volta de 1860 foi um dos sucessores de Adolphe Franconi no picadeiro do *Cirque des Champs-Élysées* (THÉTARD, 1978, p.79). Para Etaix (1977, p. 214) o termo teria sido herdado de Arsène Loyal, mas, de todo modo, a denominação ficaria herdeira deste nome de família circense.

O circo, em formato próximo ao que conhecemos hoje, existiu por mais de quatro décadas com a denominação mais corrente de *anfiteatro*, embora Hughes tenha usado a denominação circo para seu empreendimento da Inglaterra ainda no ano de 1780. Franconi, que era italiano, pode ter se inspirado tanto no ex-aluno de Astley quanto na antiga Roma para a escolha do nome do seu negócio de 1807, que até então, durante o tempo que esteve associado a Astley e mesmo depois do retorno deste para a Inglaterra, permaneceu com o nome de *anfiteatro*, embora a inclusão do palco para representação de pantomimas em todos esses empreendimentos tenha modificado a estrutura circular das arquibancadas própria de um anfiteatro.

Para falar da força do teatro em Paris durante o século XIX[73] Yon (2012, p. 7) toma o termo *dramatocratie*, usado por um jornalista americano, correspondente na França do jornal *New York American*, em artigo publicado em novembro de 1838. Segundo o jornalista, nem o Estado nem a Igreja tinham sobre os parisienses a mesma influência da arte teatral, da qual o circo também se ocupava. Autores como Costa (1999), Bolognesi (2003), Magnani (2003), Marques da Silva (2004) e Silva (2007) fizeram referências ao teatro no *Cirque Olympique* sem, no entanto, se aprofundarem no assunto, não sendo este o objetivo de seus trabalhos. Desse modo, há na bibliografia brasileira uma lacuna acerca da importância do teatro neste circo francês, que foi a grande referência no processo de consolidação do circo moderno no continente europeu.

1.7.1. Antes, um pouco de melodrama

Como a partir de agora faremos várias referências ao melodrama apresentaremos brevemente seu conceito e suas características, bem como sua relação com o circo. O tema, no entanto, será retomado no capítulo 5, quando trataremos da representação da tradução da peça francesa *Les deux sergents*[74] nos circos e teatros do Brasil.

Foi na Itália do século XVII que a palavra *melodrama* surgiu como denominação de uma peça cantada (THOMASSEAU, 2005, p. 16). O termo passou a ser usado na França no século XVIII, desenvolvendo-se como novo gênero no contexto da Revolução Francesa. A

[73]Tanta era a movimentação cênica que em 1825 Paris já contava com 10 jornais dedicados ao teatro (ALMANACH..., 1826, p. 302).
[74] *Os dois sargentos*.

peça *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, da autoria de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844)[75], escrita em 1800, é um marco na configuração do gênero (THOMASSEAU, 2005). Segundo Magnani (2003, p. 63) *Coelina* contou com mais de 1.500 apresentações, entre Paris e o interior da França, uma marca notável para o teatro da época. Apesar das especificidades de gêneros para cada teatro francês do início do século XIX, chegou um momento em que os mesmos começaram a circular entre endereços anteriormente opostos:

> Le mélodrame, bafoué au boulevard, s'est montré audacieusement, avec ses exagérations, ses femme si persécutées, ses tyrans, ses niais,etc., sur les théâtres consacrés à la tragédie; tandis que la tragédie honnie et conspuée dans son propre royaume, s'est installée aux boulevards, avec sa dignité, avec ses brodequins qui l'élèvent sans la faire plus grande[76]. (LE MONDE..., 1835a, p. 315)

A repercussão de outros elementos do domínio da literatura, como romance moderno francês, o romance *noir* e o folhetim, contribuíram para o sucesso do melodrama na medida em que suas histórias serviram de inspiração ao gênero e vice-versa (MAGNANI, 2003, 63-64). Embora a postura de Thomasseau (2005) na classificação do melodrama tenha sido considerada horizontal e panorâmica (MERÍSIO, 2006, p. 46) diante da farta produção deste gênero e suas particularidades estilísticas, a categorização feita pelo autor, embora apresentada de forma bastante esquemática, cumpre bem seus fins didáticos. Segundo ele, seriam três os grandes momentos do melodrama: Melodrama Clássico (1800-1823); Melodrama Romântico (1823-1848); e Melodrama Diversificado (1848-1914). Este último com uma subdivisão compreendendo os melodramas: Militar, Patriótico e Histórico; de Costumes e Naturalista; de Aventuras e de Exploração; e Policial e Judiciário. Merísio (2010, p. 52) afirma que "a significativa constituição do gênero melodramático no *Boulevard du Crime*, em Paris, no século XIX, influenciou o melodrama que se instaurou nos palcos de nossos circos-teatros".

A bipolaridade da estrutura do melodrama é evidenciada pela oposição entre o bem e o mal (HUPPES, 2000). Seu enredo é repleto de equívocos, perseguições, peripécias mirabolantes, revelações bombásticas e reconhecimentos patéticos (BRAGA, 2003) que ainda hoje lhe rendem viabilidade econômica em diversas mídias (HUPPES, 2000). Rejeitado pelos

---

[75] Autor de cerca de 120 peças (HUPPES, 2000), é considerado o pai do melodrama.

[76] "O melodrama, rebaixado ao *boulevard*, é mostrado audaciosamente, com seus exageros, suas mulheres perseguidas, seus tiranos, seus bobos etc., nos teatros dedicados à tragédia; enquanto a tragédia, odiada e vaiada no seu próprio reino, se instalou nos *boulevards*, com sua dignidade, com suas botas que elevam sem torná-la maior".

intelectuais do século XX pelas características próprias da cultura de massa (DUARTE, 1995), o gênero sempre teve grande aceitação popular ao investir nos sentidos dos seus espectadores (OROZ, 1999).

Merísio (2006) aponta em elementos da pantomima, da *commedia dell'arte* e do *Boulevard du Crime* células de modos de produção cultural, organização artística e técnicas de interpretação e composição dramatúrgica que, de certa forma, estão agrupadas no melodrama dos *circos-teatros* através de um processo de apropriações criativas de heranças estéticas permanecidas no século XX mesmo com o processo de modernização do teatro. O autor também sugere cautela quanto a análise da bibliografia sobre o melodrama que comumente o analisa a partir de padrões literários, desconsiderando sua complexidade integradora de vários elementos artísticos, imprimindo-lhe pejorativamente o rótulo de *popular* e abdicando o estudo aprofundado dos seus autores. O autor aponta as obras de Jean-Marie Thomasseau e Julia Przybos, produzidos nas décadas de 1970 e 1980 respectivamente, como fundamentais para a nova compreensão do papel deste gênero na história do teatro ocidental.

A configuração do melodrama na França da virada do século XVIII para o XIX como um espetáculo de máxima valorização dos sentidos e exploração de efeitos visuais, sonoros e coreográficos resulta num registro cênico repleto de emoções extremas corroboradas pelas várias peripécias presentes no texto que traduzia os últimos anos movimentados e sangrentos do contexto revolucionário (THOMASSEAU, 2005). Neste ponto o gênero encontra similaridade com o espetáculo circense por este representar, igualmente, no sentido metafórico, uma experiência artística aglutinadora de sentidos simbólicos de superação dos limites do corpo como dado de uma assimilação cultural da nova ordem sociopolítica do país. Merísio (2006, p. 51) parece corroborar com nossas ideias ao sintetizar que, no caso do espetáculo melodramático, "A ação passa a rivalizar com a palavra.", o que – segundo Duarte (1995) – o torna muito próximo do circo.

Quando Martin-Barbero (2003) decodifica os gêneros associados ao melodrama, relaciona a figura do bobo, recorrente entre os personagens do estilo, ao palhaço de circo, indicando que ambos são responsáveis pelo momento de relaxamento nesses dois espetáculos que submetem o espectador a momentos de extrema tensão[77]. Embora não seja este o objetivo do autor, ele acaba indicando a profunda relação existente entre o circo e o melodrama, o que nos faz crer que sua junção e sucesso não foi obra do acaso, mas talvez pelas suas afinidades estruturais. Um dado que não pode deixar de ser considerado é que ambos, circo e

[77] Ambos também satirizam situações sublimes ou comoventes.

melodrama, são espetáculos híbridos. Podemos citar brevemente na genealogia do circo tanto a equitação, a *ménagerie* e a arte dos saltimbancos, quanto o folhetim a pantomima, e a *commedia dell'arte* na raiz do melodrama.

Mas é na definição de COSTA (1999) sobre o circo que nós encontramos sua maior similaridade com o melodrama. A autora aponta que o espetáculo circense moderno, apresenta entradas cômicas entre os números de risco a fim de equilibrar os momentos de tensão e relaxamento. No melodrama, o cuidado com o espectador é o mesmo. Geralmente os entremezes, cômicos ou cantados, além oferecerem tempo para as trocas de cenários e figurinos, cumpriam a função de relaxar o público das tensões criadas pelos enredos mirabolantes. Além desta similaridade na forma, os dois também estão ligados pelo apelo comercial, construídos estrategicamente para atrair seu público. Bolognesi (2003, p. 44) também pode ser acionado para a compreensão desta perspectiva quando afirma que "O circo também manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico". É bem verdade que em seu contexto francês do final do século XVIII à primeira parte do século XIX, as características do melodrama respondiam em alguma medida às *leis* artísticas e sociais do seu tempo, mas sua encenação passou a oferecer certo grau de risco em contextos posteriores, como no caso brasileiro da primeira parte do século XX, tornando-se anacrônico quando representado nos antigos moldes e sobre os antigos textos.

1.7.2. Nos passos dos Franconi e seus parceiros

No século XIX o teatro estava no coração da vida pública parisiense e foi neste contexto que o mesmo assumiu um sentido extremamente amplo, abarcando desde os gêneros considerados mais nobres como a tragédia, a comédia e a ópera até os mais desprezados como o *vaudeville* e o melodrama, a opereta e a mágica, ainda que se distinguisse das formas espetaculares mais marginais como o circo que, entre outras, existia e pulsava ao seu lado (YON, 2012, p. 8). Apesar disso, a presença do *Cirque Olympique* na obra de Yon, que analisa o teatro parisiense na relação com o Estado francês, é bastante frequente ao lado das principais casas de espetáculo da cidade, o que demonstra sua importância e como o mesmo era levado em conta nas decisões do Estado

sobre o mundo dos espetáculos. Em 1834, por exemplo, ele estava entre os 13 teatros autorizados para funcionamento em Paris (YON, 2012, p. 72)[78].

Um decreto da Assembleia Nacional de 13 de janeiro de 1791, sancionado pelo Rei Luís XVI seis dias depois, autorizava todo cidadão a abrir um teatro e nele representar qualquer gênero. Em 19 de julho a mesma assembleia estabeleceu os direitos autorais e fixou o prazo de cinco anos para gozo dos benefícios dos mesmos pelos herdeiros dos autores após sua morte. Esta lei foi sancionada em 06 de agosto, mas seria alterada no ano seguinte, estendendo de cinco para dez anos o prazo para as obras entrarem no domínio público (ALMANACH..., 1826, p.437-438). Com a lei de 1791 que considerava a abertura de teatros um direito que não deveria ser restringido, diversas salas de espetáculos foram abertas em Paris[79]. Neste contexto, Yon (2012, p. 28) pontua que "*Les cirques ne sont pas non plus à négliger, en particulier le Cirque Olympique de la famille Franconi, qui change plusieurs fois d'implantation*"[80].

Mais de três décadas depois, uma comissão que discutia propriedade literária enviou um relatório ao Rei Carlos X sugerindo que os herdeiros dos autores dramáticos tivessem direito sobre a impressão de suas obras durante 50 anos, a menos que não as usassem nos 20 anos seguintes da morte dos mesmos (ALMANACH..., 1827, p. 4).

Em 1796 as casas de espetáculos foram orientadas a fazer, uma vez por mês, uma representação gratuita para os pobres, ao passo que as obras antirrepublicanas foram proibidas de serem montadas, podendo ocasionar o fechamento dos teatros que as fizessem. Em 1797 foi criado um imposto de 10% sobre os ingressos das casas de espetáculos em favor da população menos favorecida economicamente (ALMANACH..., 1826, p.439-440).

---

[78] Em 1º de agosto de 1823 foi publicado um ato administrativo que fixou o gênero do *Cirque Olympique*, a ser cumprido a partir de 1º de janeiro no ano seguinte (ALMANACH..., 1826, p. 445). Mas desde 1815 que "[...] les frères Franconi obtinrent le privilège exclusif d'un *thèâtre equestre* [...]" (ALMANACH..., 1822, p. 54).

[79] Em 1835 o *Almanach des Spectacles* publicou os diversos valores pagos aos autores dramáticos nos diferentes teatros de Paris, assim podemos observar distintos modos na atribuição dos valores que variavam entre preços fixos e porcentagens aplicadas sobre diferentes critérios. Para citar alguns exemplos podemos apontar a *l'Opéra*, que para as obras de três a cinco atos pagava 500 francos para as quarenta primeiras representações e 200 francos para as que se sucedessem a estas; já o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* pagava 10% sobre a receita bruta do espetáculo; o *Théâtre de la Gaité*, por sua vez, pagava 8% sobre a receita líquida depois da dedução do imposto dos pobres; o théâtre de *l'Ambigu-Comique* pagava pelos melodramas que tivessem entre três e cinco atos 36 francos para as primeiras 25 representações e 24 francos para as apresentações que se sucedessem a estas, os *Vaudevilles* eram mais em conta, aqueles de um e dois atos rendiam aos seus autores 15 francos para as primeiras 25 apresentações e 12 para as próximas; e o *Cirque Olympique* remunerava com 30 francos os autores das peças grandes (ALMANACH..., 1835, p. 127). Considerando que o circo tinha uma das maiores receitas entre os teatros o valor pago aos autores é baixo em relação ao *l'Ambigu-Comique*, por exemplo, cuja diferença chega a 20%. Talvez essa *desvantagem* fosse superada pelo número de apresentações de cada espetáculo, que em alguns casos passava de uma centena.

[80] "Os circos não devem ser negligenciados, especialmente o *Cirque Olympique* da família Franconi, que muda várias vezes de lugar".

As definições políticas não paravam de influenciar os teatros franceses. Um decreto imperial de 08 de junho de 1806 definiu que nenhuma casa de espetáculo poderia ser aberta em Paris sem a autorização de Napoleão ao mesmo tempo em que autorizou o Ministro do Interior a definir os gêneros de cada teatro, o que foi feito num ato administrativo de 25 de abril de 1807 (ALMANACH..., 1826, p.442-443).

O decreto de 1806[81] privava os espetáculos chamados *de curiosidades* de usarem a nomenclatura *teatro* para designar suas apresentações, sendo inúmeros os que cabiam nesta designação: os jardins públicos onde se apresentavam concertos, as apresentações de acrobatas, funâmbulos, ilusionistas, marionetes, teatro de sombras, exibição e combates de animais, cafés-cantantes, fogos de artifício, exercícios equestres sem construção fixa para exibição, figuras de cera, anões, invenções mecânicas, bailes, etc. Os limites eram imprecisos, pois em alguma medida os artistas se misturavam (Yon, 2012, p. 326). Segundo os editores do *Almanach des Spectacles* publicado em 1822, chamavam-se assim todos os espetáculos que não eram pautados na literatura ou que a tinham como acessório, a exemplo dos teatros de melodramas (ALMANACH..., 1822). Com esta observação podemos notar que desde suas primeiras configurações, circo e melodrama estavam ligados em sua essência, sendo espetáculos que privilegiavam a visualidade, nos quais o texto, embora existente, não se impunha como elemento principal da cena, mas antes sucumbia à grandiloquência desta. A compreensão desta particularidade do circo foi veiculada pelas publicações especializadas:

> Les concerts d'été s'adressent aux oreilles. – Le *Cirque d'été* s'adresse aux yeux; chaque jour aux Champs-Élysées, dans un vaste et bel amphithéâtre, quarante chevaux et cinquante écuyers exécutent des prodiges qui depuis si longtemps n'ont jamais cessé d'attirer la foule au théâtre fondé par Franconi[82]. (LE MONDE..., 1835a, p. 101)

Mas foi graças ao *Cirque Olympique* que o circo deixou de ser mais um espetáculo de curiosidade do século XIX e passou a ser um teatro secundário que tinha privilégio na área de exercícios equestres como forma de espetáculo, conseguindo na década de 1830 uma proibição para que escolas de equitação de Paris não apresentassem números equestres misturados a pantomimas, comédias e dramas (Yon, 2012, p. 333). Há um fato curioso observado num processo movido contra os Franconi em Lyon que, pela interpretação legal,

---

[81] Um resumo de todas as leis e regulamentações relativas ao teatro francês entre 1790 e 1825 encontra-se nas páginas 437-445 do *Almanach des Spectacles* de 1826, que constam no Anexo 02 deste trabalho.

[82] Os concertos de verão se destinam aos ouvidos. – *O Cirque d'Été* se destina aos olhos; cada dia no *Champs-Élysées*, em um vasto e belo anfiteatro, quarenta cavalos e cinquenta cavaleiros executam prodígios que mesmo depois de tanto tempo nunca deixaram de atrair as multidões ao teatro fundado por Franconi.

relativizou o privilégio dos proprietários do *Cirque Olympique*. Em 1826 o diretor dos Teatros de Lyon, Alexis Singier, que pela legislação francesa tinha o direito de, depois de subtraído o valor destinado aos pobres, receber a porcentagem de 50% do valor bruto proveniente das apresentações dos pequenos espetáculos de curiosidades em Lyon e no seu entorno – legislação criada para ajudar os teatros do interior do país – entrou com um processo contra os irmãos Franconi e Arban, o proprietário do estabelecimento onde se apresentaram, por terem acordado o valor de 50% da receita bruta para cada um deles, desconsiderando a legislação em vigor. O conselho da prefeitura do departamento de Rhône concluiu que o privilégio dos Franconi estava restrito à exploração dos espetáculos apresentados no *Cirque Olympique*, em Paris, e que em viagem pelo interior a trupe dos Franconi se caracterizava como espetáculo de curiosidades, obrigando-os a pagar o valor devido a Alexis Singier (ALMANACH..., 1827, p. 17-20). O mesmo aconteceu em junho de 1828, quando os irmãos Franconi se apresentaram em Reims. Apesar dos argumentos de serem um Teatro Secundário e já contribuírem com 20% da sua receita em Paris, eles foram levados aos tribunais por Salomé, diretor do teatro da cidade e obrigados a pagar os 50% previstos para os Espetáculos de Curiosidades (ALMANACH..., 1829, p. 22). No mesmo ano o tribunal de comércio condenou o cavaleiro Bastien Gillet e o acrobata Guertener, além da atriz Marie-Louise Renard, conhecida como Vilmond, a pagarem respectivamente 15.000 e 3.000 francos ao *Olympique* por terem quebrado seus contratos com o circo (ALMANACH..., 1829, p. 25). Os dois primeiros deixaram a trupe quando fariam uma temporada em Rouen e seguiram para a Bélgica (ALMANACH..., 1829, p. 10). Hillemacher (1875, p. 6), que dedicou uma obra aos Franconi em 1875, pouco mais de uma década depois do fechamento do circo, considera que oferecer os detalhes da história desta família e seu circo daria uma grande epopeia (e ele estava certo). Nesta tarefa oferece dados minuciosos da história familiar dos Franconi que não constam na maioria das obras francesas que, dedicando-se a aspectos gerais da história do circo, omitem dados importantes sobre a dinastia que erigiu o *Cirque Olympique*.

Antonio Franconi nasceu na comuna italiana Udine, na região de Vêneto, no nordeste da Itália, em 05 de agosto de 1737. Quando tinha 23 anos matou um jovem da sua cidade num duelo e fugiu para a França, passando a viver em Lyon, onde se empregou numa *ménagerie* ambulante e passou a domar animais. Depois de um desentendimento com um colega de trabalho, já com algum dinheiro, o jovem italiano comprou pássaros para adestrar e percorreu a França e a Espanha com seu novo trabalho, quando aprendeu a habilidade dos toureiros. Em 1773 preparou um combate de touros em Rouen, na região da Normandie, França. Casou-se, em 1775, com a italiana Elisabeth Massucati, com quem teve dois filhos, Laurent e Henri, que

nasceu em Lyon no ano de 1779. De Rouen seguiram para Lyon e de lá para a capital francesa, onde conheceriam o inglês Philip Astley (THÉTARD, 1978, p. 59-61). Algum tempo depois Franconi passou a ser o administrador do Anfiteatro de Astley, que em 1795 recebeu seu nome. Além dos números equestres, o italiano acrescentou cenas burlescas ao seu espetáculo, no qual toda a família entrava em cena (SERGE, 1947, p. 48). Seus filhos passaram a interpretar pantomimas e os espetáculos foram se modificando, ganhando mais público (SILVA, 2002). Segundo Thétard (1978, p. 70) os irmãos Franconi também representavam papéis cômicos, mas cada um tinha sua predileção: Laurent era um ótimo cavaleiro e grande treinador de cavalos, Henri, que embora também fosse cavaleiro, não tinha as mesmas habilidades do irmão, especializou-se na criação das pantomimas e de outras cenas equestres, sendo seguido pelo seu filho Adolphe (THÉTARD, 1978, p. 70). Mauclair (2003, p. 42) confirma que Henri Franconi, conhecido como Minette, foi especialista nas pantomimas e, nesta seara, formou seu filho Adolphe que usou como inspiração desde obras primas do universo literário, como *Don Quixotte*, até inspirações em fatos históricos, como a queda da Bastilha, além de temas da atualidade.

Adolphe Franconi (1801-1855) passou a administrar o empreendimento após sua ida para *Boulevard du Temple*, em 1827; assim como no anterior também havia um palco neste estabelecimento, ocasião em que as peças militares deram fortuna ao *Olympique* (SERGE, 1947, 51). Inicialmente formado para ser cavaleiro, abandonou a função para dedicar-se à administração do circo, embora também tenha escrito peças representadas no *Olympique* (HILLEMACHER, 1875, p. 30) [83]. Suas filhas Elisa e Laurence e seus genros Paul Laribeau e Bastien Gillet também se distinguiram na montaria a cavalo (THÉTARD, 1978, p. 70), chegando o último a escrever algumas peças. Em 1835, Bastien, Paul e uma trupe seguiram para Barcelona a fim de realizar espetáculos equestres; depois desta experiência Paul passou a residir na Espanha, onde dirigiu circos em diferentes cidades até falecer em Madri (HILLEMACHER, 1875, p. 31). Considerando-se a forte influência de artistas espanhóis em diversos países da América Latina, a experiência de Paul Laribeau junto aos Franconi pode ter feito o trabalho desta família ecoar em países como a Argentina e o Brasil, rotas importantes dos circos e artistas circenses europeus no curso do século XIX.

[83] Embora não tenhamos tido acesso a documentos referentes à programação do circo nos anos de 1915 e 1916, podemos conjecturar que foi neste período que Adolphe, filho de Henri Franconi, estreou como ator no *Olympique*, pois segundo a documentação disponível e listada nas referências deste trabalho, o ano de 1817 é a primeira vez que seu nome aparece citado entre os atores da companhia, permanecendo até 1823. Em 1817 e 1818 ele integra o elenco da companhia ao lado do tio Laurent e do pai Henri.

Laurent, por sua vez, foi muito admirado pela criatividade no treinamento de animais, tanto por introduzir a apresentação *livre* dos cavalos no picadeiro e por transformar o elefante Baba e o veado Coco em estrelas do circo (MAUCLAIR, 2003, p. 42). Nascido em Rouen em 1776 (THÉTARD, 1978, p. 61), aprendeu com o pai e desenvolveu a Alta Escola[84] de equitação, transformando-se num mestre de gerações. Sua esposa foi uma amazona de reconhecido mérito. Victor Franconi (1810-1897), filho de Laurent, assim como o pai era treinador, mas por alguma razão não recebeu da historiografia do circo a mesma atenção que seu primo Adolphe. Referindo-se a este neto do velho Antonio Franconi, Hillemacher (1875, p. 26) afirma que: "*Durant une longue suite d'années, le successeur des Franconi mena de front sur sa vaste scène du boulevard du Temple la pantomima, le mimodrame, le mélodrame, et même le vaudeville, sans préjudice des exercices de manège*"[85].

À guisa de conclusão podemos dizer que Laurent e Henri eram ótimos cavaleiros, mas o primeiro se destacava mais com os cavalos – assim como sua esposa Catherine Cousy – enquanto o segundo, tal qual sua esposa Emilie Lequiem, era um excelente mimo. A cena equestre *Les Forces d'Hercule*, executada por Laurent, sempre obteve sucesso: com dois cavalos a galope conduzidos por seus respectivos cavaleiros, ele mantinha um pé em cada um dos animais, distanciando-os ou aproximando-os, enquanto carregava sobre os ombros uma torre humana formada por três homens. Outro sucesso foi a pantomima equestre *Centaures, ou l'Education d'Achille*, representada em maio de 1808, cuja autoria era de Hapdé, mais conhecido como Augustin (HILLEMACHER, 1875, p. 14-15). Segundo Thomasseau (2005, p.58-60) Jean-Baptiste Hapdé (1774-1839) foi um dos mais importantes autores do melodrama clássico, escrevendo dezenas de peças que foram representadas no *Boulevard du Temple*, algumas delas representadas mais de 250 vezes. Mas depois de trabalhar num hospital militar e ter visto de perto os horrores resultantes das investidas militares de Napoleão, que até aqui admirava e vangloriava em suas peças, Hapdé virou adversário do

---

[84] Auguet (1974a, p 26) nos apresenta uma sequência do uso do cavalo no espetáculo circense que se inicia com os exercícios de equitação, mais masculinos, evolui para apresentação dos cavaleiros e amazonas acrobatas e chega à Alta Escola. Mais que um espetáculo, a arte equestre era um símbolo social e a Alta Escola, onde se explorava a elegância e a sintonia na montaria, não deixava de ser uma projeção visual do ideal aristocrático. A novidade foi introduzida por Franconi em sua companhia, cujo aprendizado transmitido ao primogênito Laurent vinha da Itália (THÉTARD, 1978, p. 61). Em tom bem humorado de entrevista concedida a Reis (2010b, p. 148) George Laysson fala de peculiaridades circenses e aponta "Especialmente domadores, que não são fáceis, têm uma cabeça meio doida: quando são de animais de jaula, geralmente são brigões; quando são de cavalos, são meio sofisticados, querem ser os tais – um problema". A declaração aparentemente banal revela a herança do *status* de *sofisticação* das habilidades desenvolvidas em torno do cavalo, elemento fundamental na consolidação do circo moderno.

[85] "Durante vários anos, o sucessor dos Franconi levou em frente, sobre seu enorme palco do *Boulevard du Temple* a pantomima, o mimodrama, o melodrama, e mesmo o *vaudeville*, sem prejuízo dos exercícios de equitação".

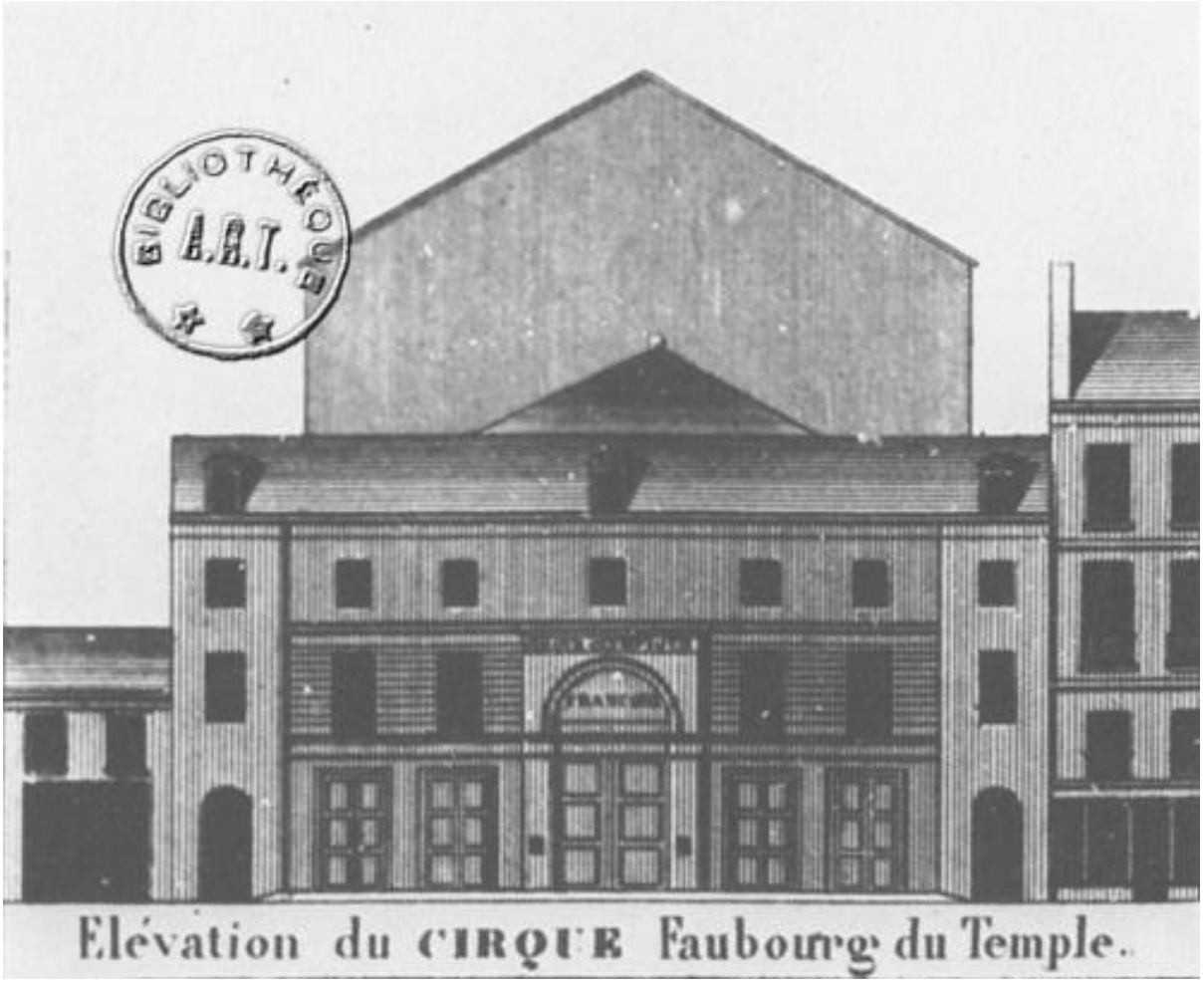
Imperador e do gênero melodramático, segundo ele, perigoso. Depois de um exílio na Inglaterra, no período conhecido como Os Cem Dias, voltou a escrever melodramas românticos em Paris, obtendo sucesso.

Mas voltemos a Philip Astley e sua contribuição ao circo francês. Em 1782 Astley construiu sua casa de espetáculos em Paris, ainda a céu aberto, o *l'Amphithéâtre Anglais* no *Faubourg du Temple* número 16. Depois de uma temporada em Londres, o cavaleiro inglês reabriu seu espaço em 1783, já coberto como o seu empreendimento inglês e com um novo nome, *Le nouvel Amphithéâtre* ou *L'Amphithéâtre des sieurs Astley père et fils, écuyers à Londres*, para a tristeza dos empresários dos pequenos espetáculos da capital francesa que sentiram o impacto do seu sucesso. O primeiro circo permanente francês estava longe dos centros de diversão de Paris, então localizados entre os *Boulevard du Temple* e de *Saint-Martin* (DUPAVILLON, 1982, p. 53-54). Em 1783 Franconi apresentou um número de canários amestrados no *Anfiteatro de Astley* (MAUCLAIR, 2003, p. 41) e depois se tornou seu sócio, substituindo-o sempre que ele viajava à Inglaterra. Segundo Hillemacher (1875, p. 8) Franconi percebeu que seu número com pássaros não agradou tanto aos parisienses quanto as exibições hípicas, o que, supomos, o fez tomar a decisão de mudar de estratégia. Em 1786 Antonio voltou para Lyon, onde comprou e treinou cavalos, e construiu no bairro *les Brotteaux* um circo de tábuas que logo depois foi erguido com pedras. Este empreendimento fez concorrência ao circo recentemente construído por um rival de Astley, o cavaleiro inglês chamado Blap. Tudo leva a crer que seu intercâmbio com Astley era frequente, como mostra um cartaz do *Anfiteatro Inglês* datado de 1788 onde os Franconi são citados como convidados (THÉTARD, 1978, p. 59-60) – ao que tudo indica, especiais. Hillemacher (1875, p. 10) aponta que em 1791 ele também trabalhou com seus cavalos no circo de Astley, cujos cartazes o indicavam como *cidadão de Lyon* e onde obteve grande sucesso, o que, entretanto, não o impediu de voltar ao interior do país. No fim de 1792 o contexto político obrigou-o a fechar seu circo, que seria destruído em 1793 num bombardeio, levando-o a retornar para Paris. Como Astley tinha acabado de voltar para Londres em função da guerra entre França e Inglaterra[86], Franconi reabriu o estabelecimento, transformando-o no *l'Amphithéâtre Franconi* ou *l'Amphithéâtre National* em 21 de março de 1793[87].

[86]Segundo Jando (1977, p. 20), ele decidiu acompanhar o filho John, pois havia uma ordem de Napoleão Bonaparte para que os ingleses entre 18 e 60 anos deixassem a França.

[87]O espetáculo tinha quatro preços distintos, a depender da localização do espectador e só não era apresentado na quarta e no sábado; mais tarde, o único dia de descanso seria a sexta-feira (HILLEMACHER, 1875, p. 10).

Figura 5 - Circo Franconi, onde havia funcionado o *Anfiteatro Inglês de Astley*, no *Faubourg du Temple*. Imagem sem identificação do autor, e provavelmente datada do fim do século XVIII.



Fonte: *A.R.T. – Association de la Régie Théâtrale*. (<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/histdestheatres/7-revolution.html>).

No ano seguinte Franconi teve que fechar o estabelecimento e deixar a cidade por conta de problemas com as autoridades parisienses, depois de ter abrigado em sua casa um apoiador do seu circo em Lyon. Somente em 25 de novembro de 1795 o *l'Amphithéâtre Franconi* foi reaberto (THÉTARD, 1978, p. 61), desta vez com o nome de *l'Amphithéâtre d'exercices d'équitation et de voltiges de Franconi*. Hillemacher (1875, p. 11) reconhece que as complicações do contexto revolucionário tiraram Franconi de Paris neste período, mas como bom circense ele seguiu apresentando-se no interior da França. Em meados da década de 1790 seus números equestres já eram entrecortados por cenas como *Mort du général Malborough*, *l'Arrivée de Nicodème dans la lune avec son cheval*, *l'Aventure de Don Quichotte*, *Fameux Timbalier*, *Claude le paysan* e, a mais famosa de todas, *Rognolet et Passe-Carreau*. Bassin, que havia casado com a cunhada de Antonio, depois de ter

brilhado como cavaleiro no circo, com a idade e o peso incompatíveis com a função, passou a dedicar-se exclusivamente à interpretação do personagem Rognolet. Assim como nos espetáculos de Astley as comédias equestres fizeram grande sucesso nos circos dos Franconi. *Rognolet et Passe-Carreau,* cuja inspiração fora a peça *Le Tailleur de Brentford* do repertório de Astley, foi apresentada pela primeira vez em 1795, no circo do *Faubourg du Temple* (THÉTARD, 1978, p. 70-71).

Segundo Dupavillon (1982, p. 56) foi neste período, depois do seu retorno a Paris, mas em data imprecisa, que Franconi acrescentou um palco neste estabelecimento, entre outras reformas. Vejamos que o período é bem próximo daquele no qual Astley, inspirado no *Royal Circus* de Hughes e Didbin, também incluiu um palco no seu circo londrino: o ano era 1794, um ano antes do fechamento do circo de Hughes. Depois de 1789 o contexto histórico francês levou o circo a criar os hipodramas[88] históricos, trazendo o tema das conquistas para o repertório do espetáculo, imprimindo-lhe teor político.

Em 1802, depois do tratado de paz entre França e Inglaterra, Astley retornou a Paris e retomou seu anfiteatro. Franconi deixou o espaço até no ano seguinte, em 1803, quando por força de um novo conflito entre os dois países, Astley precisou voltar mais uma vez à Inglaterra. Ele retornaria à Paris somente em 1814, mesmo ano no qual morreu, em 20 de outubro, aos 72 anos, sendo sepultado no cemitério *Père-Lachaise*[89], onde também seria sepultado seu filho John alguns anos depois, em 1821 (SILVA, 2002, p. 24).

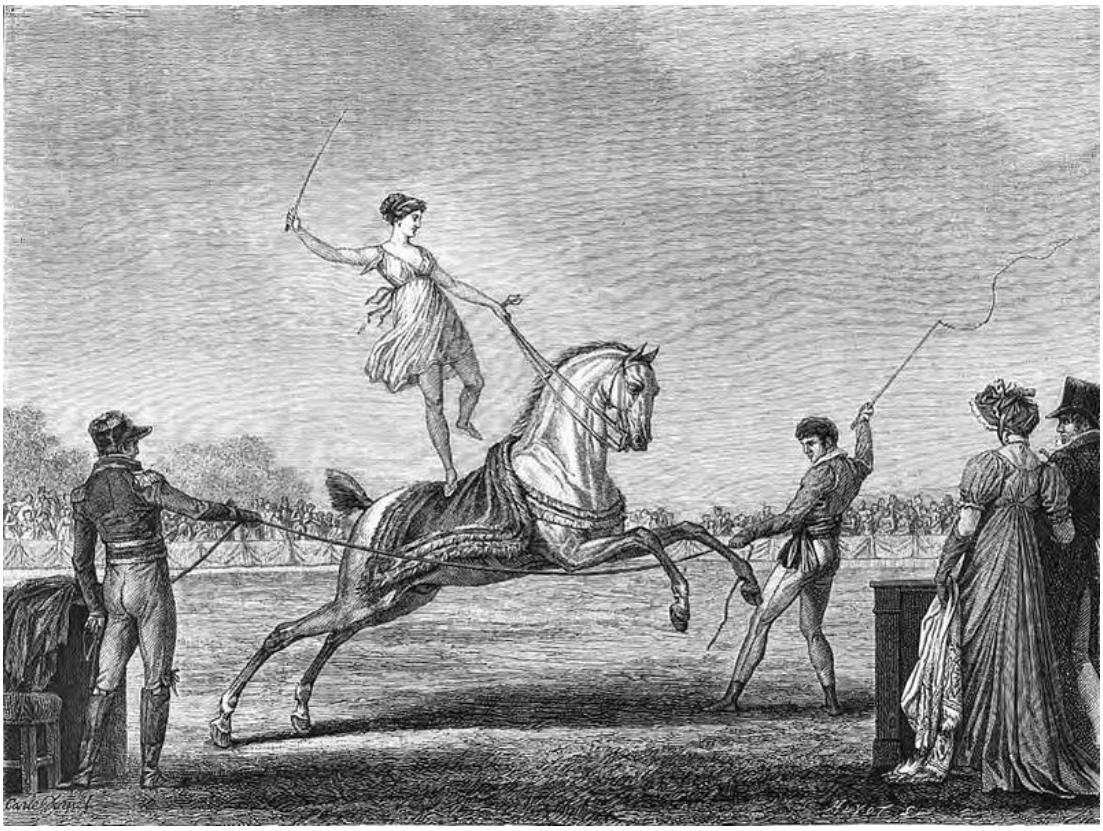
Em busca de renovação, em 1801, Franconi se instalou no jardim do terreno dos Capuchinos, onde ficava o antigo convento desativado em 1790, que a esta altura era um importante local de encontro, onde seu espetáculo constituído de pantomimas, animais amestrados e exercícios equestres era a grande atração. Os exercícios sobre o dorso dos cavalos eram apresentados por Laurent, sua esposa Catherine Cousy, conhecida como senhora Laurent, Henri e sua esposa Emilie Lequiem, conhecida como senhora Minette (THÉTARD, 1978, p. 61-62).

---

[88] Segundo Bolognesi (2006, p. 13) "[...] os hipodramas, ou pantomimas equestres, na França, por exemplo, eram grandes encenações com dramaturgia, direção, interpretação e etc., dos feitos militares, especialmente de Napoleão e de suas conquistas".

[89] Um dado curioso é que atualmente seu nome não figura entre as celebridades cujos nomes compõem o mapa do famoso cemitério, entregue aos visitantes do mundo inteiro em busca dos túmulos de ídolos como Edith Piaf, Oscar Wilde, Chopin, La Fontaine, Allan Kardec, Jim Morrison, entre outros.

Figura 6 - Exercício de uma amazona no circo Franconi na época do Consulado[90], gravura de Debucourt a partir de desenho de C. Vernet, século XIX.



Fonte: *Pougin* (1885, p. 323).

O estabelecimento também ganhou um grande palco onde foram apresentadas pantomimas que já haviam feito sucesso no *Théâtre de la Cité*, com os cavalos dos Franconi, como *La fille hussard*[91], *Le damoisel et la bergerette*[92] e *La mort du maréchal de Turenne*. A família Franconi permaneceu neste endereço até 1806, quando a abertura da *Rue Napoléon*, que depois virou *Rue de la Paix*, os fez mudar mais uma vez (THÉTARD, 1978, p. 63). É assim que, finalmente, em 1807, foi inaugurado o *Cirque Olympique*, desta vez entre as ruas do *Mont-Thabor* e *Saint-Honoré* (DUPAVILLON, 1982, p. 59) com projeto dos arquitetos Heurtaux e Gaignet, contando com palco e picadeiro, com material reaproveitado do estabelecimento anterior (HILLEMACHER, 1875, p. 14).

---

[90] Instituição do governo francês cuja existência vai de 1799-1804.

[91] *La fille hussard, ou le sergent suédois*, pantomima em três atos da autoria de Cuvelier, publicada em 1805 pela livraria Barba e disponível para leitura no endereço: <http://books.google.com.br/books?id=okON_4yrnE0C&pg=PA2&lpg=PA2&dq=La+Fille+Hussard&source=bl&ots=P_775PvNnp&sig=BoyQRhXIGfw5zyCmJnokzNkBAfo&hl=pt-BR&sa=X&ei=36mHUojrHMidkAezkIGoBg&ved=0CDgQ6AEwAg#v=onepage&q=La%20 Fille%20Hussard&f=false>.

[92] *Le damoisel et la bergerette, ou La femme vindicative*, pantomima em três atos da autoria de Cuvelier, publicada em 1802 pela livraria Barba e disponível para leitura no endereço: <http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10578112_00024.html>

A reestreia dos Franconi se deu com a pantomima *La Lanterne de Diogène*, em homenagem a Napoleão[93]. Depois da récita, seu autor, Cuvelier, foi aplaudido com entusiasmo (MÉMORIAL..., 1809, p. 235). As glórias napoleônicas faziam tanto sucesso na representação das pantomimas do *Cirque Olympique* quanto *A batalha de Waterloo*[94] fez sucesso nos circos ingleses e americanos[95]. A dimensão do sentido desses espetáculos pode ser mensurada a partir desta crítica da revista *Le monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes* publicada em 1835:

> C'est à nos chroniques militaires que le théâtre du *Cirque Olympique* a toujours dû ses plus beaux succès. *Napoléon*, drame qui, sous divers noms, a eu au Cirque près de 400 représentations, a résumé toute la gloire acquise sur terre; les écrivains ordinaires du Cirque ont poursuivi cette gloire jusque dans le ciel; *l'apothéose* leur a livré les héros français même au-delà de la vie. Ils ont mis des ailes à leurs chevaux, pour en faire des pégases et des Hippogriphes, au moyen desquels ils pussent traverser les espaces de l'air[96]. (LE MONDE..., 1835a, p. 15) (Grifos do autor)

Pela primeira vez o termo circo era usado na França para designar uma casa de espetáculos (DUPAVILLON, 1982, p. 61). Nesta época os espetáculos eram apresentados até o mês de abril, depois o elenco viajava para se apresentar no interior, de onde voltava apenas a partir de outubro (HILLEMACHER, 1875, p. 19). Em 1811, depois de um desentendimento familiar no fim do ano anterior[97], os filhos de Franconi retomaram o anfiteatro do *Faubourg*

---

[93] Bolognesi (2010, p. 14) acredita que "A fórmula de transformar o espetáculo de entretenimento em um ato de difusão de ideias colocou o circo como espetáculo de primeira grandeza. Com isso, o espetáculo ganhou sintonia com a história moderna, ou, em outro registro, ele alcançou o papel de difusor ideológico".

[94] A famosa batalha teve lugar em *Waterloo*, hoje Bélgica, e aconteceu em 1815, quando as forças militares francesas, sob o comando de Napoleão, foram derrotadas pelos exércitos britânicos, prussiano, e dos Países Baixos, marcando o fim do governo napoleônico dos Cem Dias.

[95] Feitos militares também foram representados em pantomimas brasileiras. Em 1905, o *Circo Americano* apresentou em São Paulo uma "Pantomima histórico-dramática-cômico-militar" intitulada *A tomada de Canudos, ou Um episódio da vida de Antônio Conselheiro* com 35 atores e atrizes, além de 12 músicos (SILVA, 2007, p. 317). E houve outras, como se verá adiante. Aqui ainda podemos citar a peça *A tomada da Bastilha*, que, com o título *Fidalgos e Operários, ou A Tomada da Bastilha* aparece na coleção Biblioteca Dramática Popular, publicada pela Livraria Teixeira de São Paulo, como um drama em cinco atos de José Vieira Pontes, seu proprietário. A peça aparece em 1927 em uma propaganda do *Grande Circo Novo Horizonte* como um drama francês, com o título invertido em relação à publicação da Livraria Teixeira, *A tomada da Bastilha ou Fidalgos e Operários*. O cartaz da peça trazia um texto sobre o episódio da Revolução Francesa seguido de uma saudação ao povo francês. O espetáculo ainda consta simplesmente como *A Tomada da Bastilha*, no repertório do *Circo Colombo*, também em São Paulo (MAGNANI, 2003, p. 66-67).

[96] "É às nossas crônicas militares que o teatro do *Cirque Olympique* sempre deveu seus melhores sucessos. *Napoleão*, drama que, sob diversos nomes, teve no Circo quase 400 representações, resumiu toda a glória adquirida sobre a terra; os escritores regulares do Circo perseguiram esta glória até o céu; a *apoteose* mostrou os heróis franceses mesmo além da vida. Eles colocaram asas em seus cavalos para fazer Pégasus e Hipogrifos, através dos quais eles podiam atravessar os espaços do ar".

[97] E talvez por isso, em 1810, tenham feito uma tentativa frustrada se apresentarem no *Jeux Gymniques*, recém aberto pelo dramaturgo Hapdé na sala onde funcionava o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, feito que só se realizaria em 09/02/1811 (HILLEMACHER, 1875, p. 19), como se verá adiante.

du Temple, para onde o velho Franconi viria apenas em 1816 quando foi obrigado a deixar o endereço anterior por conta da instalação do Tesouro Público. Neste mesmo ano os Franconi compraram o espaço que pertencia a Astley – sem atividade desde sua morte dois anos antes – e inauguraram o *Théâtre du Cirque Olympique* em 1817, onde permaneceram até 1826 (DUPAVILLON, 1982, p. 56). Nesta época o veado Coco e o elefante Baba, treinados por Laurent, fizeram sucesso entre os parisienses (SERGE, 1947, 48-49).

Thétard (1987, p. 64) informa que na noite do dia 15 de março de 1826 o anfiteatro do *Faubourg du Temple* sofreu um incêndio durante a representação da pantomima *L'Incendie de Salins*. O *Almanach des Spectacles* publicado no início do ano seguinte afirma que o circo *Olympique* foi "destruído" (ALMANACH..., 1827, p. 5). No registro deste melodrama na bibliografia francesa do circo elaborada por Delannoy (1944) há uma referência na qual se indica a montagem de 18 de outubro de 1825, certamente a primeira apresentação desta peça que em 1826 ainda era um sucesso. Entre os dados colhidos do texto há uma indicação de que a ação do incêndio seria feita por Laurent Franconi, demonstrando uma estratégia da publicidade do circo que, além de lançar mão de efeitos visuais, indicava os artistas que as fariam (muitos deles, como é o caso, já conhecidos e apreciados pelo público). Este incêndio impactou as políticas públicas francesas uma vez que, segundo Dupavillon (1982, p. 59), fez com que o Ministério do Interior tomasse medidas para evitá-los. Também em função do sinistro, os Franconi tiveram por parte das autoridades a liberação para a incorporação de acionistas e o privilégio prolongado até o ano de 1840 (HILLEMACHER, 1875, p. 20), ou seja, a dilatação do prazo da autorização para funcionamento do circo com exclusividade sobre as representações teatrais *misturadas* aos espetáculos equestres. Quanto aos efeitos com fogo, havia mais que um sentido espetacular, pois "*L'élément du théâtre Franconi a longtemps été le feu, le feu patriotique, le feu français*"[98] (LE MONDE..., 1835a, p. 231).

Nos primeiros dias seguintes à catástrofe grande parte dos teatros de Paris e das principais cidades da França fizeram espetáculos em benefício do circo que também teve a ajuda dos príncipes, princesas e ministros (ALMANACH..., 1827, p. 5-6). Além das economias da família e dos espetáculos feitos em benefício, os Franconi contaram com uma subscrição de Carlos X, rei da França entre 1824 e 1830 (THÉTARD, 1978, p. 65). O novo estabelecimento foi construído em pedra em 1827, no *Boulevard du Temple*[99], próximo à *Gaîté-Lyrique*, num terreno que

[98] "O elemento do teatro *Franconi* foi durante muito tempo o fogo, o fogo patriótico, o fogo francês".

[99] Nesta época o *Boulevard du Temple* era repleto de pequenas casas de espetáculos que proporcionavam divertimento de toda ordem, entre os quais estavam as *ménageries*, os malabaristas, os acrobatas, os ilusionistas, as arlequinadas, os dançarinos de corda, as estátuas de cera, as marionetes, os espetáculos de melodrama, montanhas russas de madeira, os músicos ambulantes, falsos monstros, cafés, etc. (SERGE, 1947, p. 49-50).

pertencia a Dejean, lá funcionando até 1862 (ver Figura 7), quando todos os teatros do local foram destruídos para atender ao novo projeto urbanístico de Paris.

Na França, como no Brasil, os espetáculos em benefício eram uma prática comum tanto no circo quanto no teatro e consistiam em destinar parte da renda de determinado dia do espetáculo para artistas e ou instituições. Nos documentos analisados acerca do circo e do teatro na França das três primeiras décadas do século XIX foram encontradas muitas referências a estes espetáculos com rendas destinadas prioritariamente aos artistas, mas também às instituições; no Brasil a presença de instituições como beneficiárias aparece de forma muito mais frequente. O cantor e ator Moreau, artista da *l'Opéra-Comique*, escreveu poucos dias antes da sua morte, em 19 de março de 1822, um bilhete no qual pedia que seus colegas fizessem um espetáculo em benefício da sua esposa imediatamente após seu falecimento (ALMANACH..., 1823, p. 357-360). Na França, os espetáculos em benefício foram organizados pelo decreto imperial de 08 de agosto de 1807 (ALMANACH..., 1926, p. 443).

Figura 7 - *Cirque Olympique do Boulevard du Temple*, onde a família Franconi se instalou em 1827. Imagem sem identificação do autor e provavelmente datada da primeira metade do século XIX.

Fonte: *A.R.T. – Association de la Régie Théâtrale*. (<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/histdestheatres/9-la-restauration-et-le-boulevard-du-crime.html>)

O novo prédio, cujo projeto era do arquiteto Bourla, contava 2.250 lugares, um grande palco como os teatros convencionais que ganhava comunicação com o picadeiro durante a representação das pantomimas através de duas rampas de madeira (THÉTARD, 1978, p. 66). Hillemacher (1875, p. 20) aponta que a ideia foi de Adolphe Franconi que desejava uma encenação onde atores e cavaleiros se misturassem entre palco e picadeiro neste novo espaço que possibilitou uma encenação particular. O público, mesmo nos mais elevados lugares das galerias, podia ter uma boa visão das cenas dessas pantomimas que chegavam a ter entre 500 e 600 atores e figurantes, gerando custos também elevados.

Os altos custos das pantomimas contribuíram para que, em 1835, sob a direção de Adolphe Franconi e seus associados[100], o circo fosse à falência e Dejean, dono do terreno onde o *Olympique* fora construído, passasse a ser seu diretor, herdando os privilégios concedidos anteriormente à família Franconi. Sob o comando dele o *Cirque Olympique* foi reinaugurado em 22 de dezembro de 1836[101] com a apresentação de *Jérusalem délivrée*[102]. A permanência de Adolphe e Ferdinand, entre outras razões, tinha como objetivo a continuação de grandes pantomimas que ainda renderam muito dinheiro ao novo proprietário. Adolphe Franconi trabalhou com Louis Dejean até sua morte (HILLEMACHER, 1875, p. 21).

Depois de ter passado o circo para Adolphe, Henri se aposentou e Laurent ainda fez *tournées* que chegaram a Londres, assistido pelo seu filho Victor, fundando em 1845 um hipódromo na barreira *de l'Etoile*, em Paris, onde os espetáculos superaram o *Olympique* em grandiosidade, mas o espaço teve que ser destruído em função de um decreto de 1855. Laurent morreu em 1849, vítima de cólera, a mesma doença que mataria seu irmão mais novo, Henri Franconi, dois meses depois (THÉTARD, 1978, p. 66). Hillemacher (1875, p. 30) afirma que foi a concorrência imposta pelo hipódromo que fez o circo explorar toda sorte de excentricidades, incluindo os fenômenos, pois até então as grandes atrações do circo eram os cavalos – em liberdade, em cenas equestres ou em espetáculos teatrais propriamente ditos – e as ruidosas peças.

---

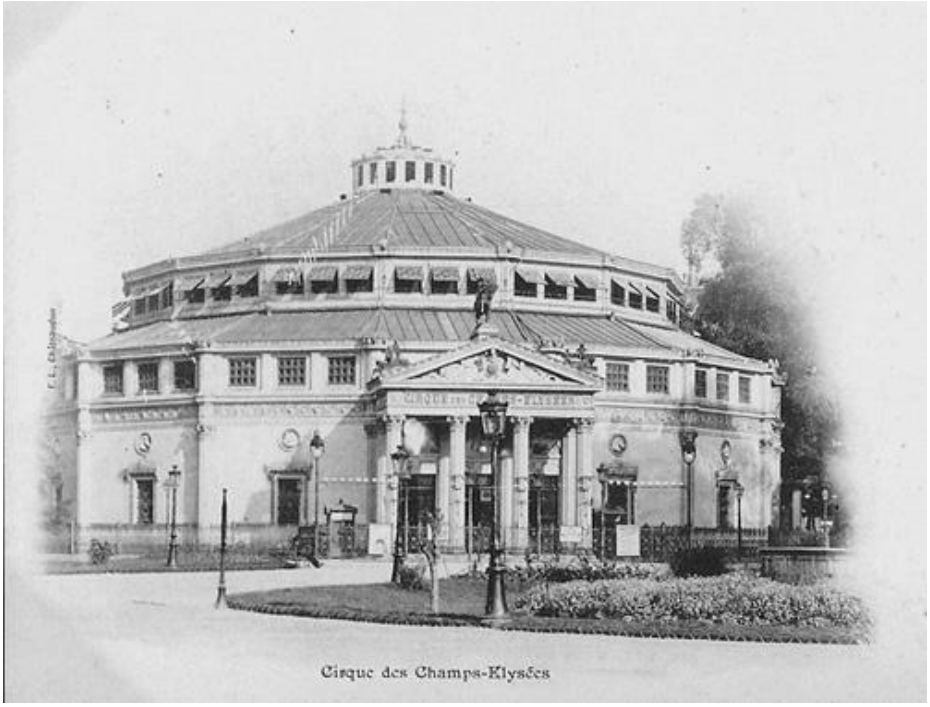
[100] Seu pai Laurent e seu tio Henri haviam transmitido para ele, ainda em 1827, sob condições precisas de pagamento e garantia de exclusividade, os direitos de exploração do privilégio que detinham sobre este tipo de espetáculo, ocasião na qual Adolphe se associou a dois homens das letras, Ferdinand Laloue e Vilain de Saint-Hilaire. Na condição de diretor do teatro do circo, Ferdinand montou vários melodramas napoleônicos, ou seja, aqueles que tinham inspiração em seus feitos militares (HILLEMACHER, 1875, p. 22-23).

[101] Antonio Franconi, considerado o fundador do circo francês, havia morrido dias antes, em 06 de dezembro, apenas oito meses antes do seu centenário.

[102] Peça em quatro atos e dez quadros, de Francis Cornu e Auguste Anicet-Bourgeois, inspirada no poema épico homônimo escrito pelo poeta italiano Torquato Tasso em 1581 e apresentada pela primeira vez no *Cirque Olympique* em 10 de março de 1836. Sobre *mise en scène*, o cenário e a música deste espetáculo foi dito que "*Jamais peut-être ces trois choses n'ont paru plus brillantes au Cirque Olympique*" (LE MONDE..., 1835b, p. 283). *Jérusalem délivrée* está disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=3IM_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true>.

Mas voltemos a Louis Dejean, um rico açougueiro de grande habilidade política nascido em 1792 que, com a falência da família Franconi, tornou-se diretor de circo. Construiu uma filial do *Olympique*, o *Cirque d'Été* (1841-1900), que passou a ser *Cirque de l'Impératrice* (1853-1870) e depois *Cirque national des Champs-Élysées* (ver Figura 8), sendo também o idealizador do *Cirque d'Hiver*[103] (ver Figura 9), inaugurado em 1852 por Napoleão III com o nome de *Cirque Napoléon*, existente até hoje. Embora tenha deixado o *Olympique* do *Boulevard du Temple*, que já não atendia às novas formas dos espetáculos circenses, Dejean continuou produzindo pantomimas sobre as conquistas do Segundo Império, passando depois às pantomimas animais, onde estes eram o centro do espetáculo, e nas quais contava com os domadores de feiras (MAUCLAIR, 2003, p. 42). O *Cirque national des Champs-Élysées* foi demolido no adormecimento do século XIX, exatamente no ano de 1900.

Figura 8 - Circo do *Champs-Élysées*, que na sua origem era filial do *Cirque Olympique* do *Boulevard du Temple*. Imagem sem identificação do autor e provavelmente datada das últimas décadas de século XIX.



Fonte: *A.R.T. – Association de la Régie Théâtrale*. (<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/histdestheatres/10-secondempire.html>).

[103] Com o nome de *Cirque d'Hiver Bouglione* este estabelecimento existe até hoje no número 110 da Rua *Amelot*, no 11º arrondissement de Paris, onde oferece espetáculos anuais no período do inverno. Mais informações sobre a história e programação atual deste importante circo parisiense podem ser encontradas no site da instituição (<http://www.cirquedhiver.com>). Para conhecimento da tradicional família circense que vem administrando este circo desde 1934 – e exibindo um espetáculo anual entre os meses de novembro e abril – recomendamos a leitura do recente livro de Rosa Bouglione, feito com a colaboração de Patrick Hourdequin e José Lenzini, intitulado *Un mariage dans la cage aux lions: la grande saga du Cirque Bouglione*, publicado em 2011 pelas edições Michel Lafon.

Na verdade, a data de 1841 diz respeito à edificação mais elaborada deste circo, assinada pelo arquiteto Jacques Hittorff, pois desde 1835 ele vinha funcionando com uma estrutura feita de placas de madeira e lona. No local do novo empreendimento já acontecia uma grande movimentação *foraine* entre os meses de março e outubro, aonde, por concessão ministerial, os números equestres do *Olympique* vinham sendo apresentados, sendo neste circo que o primeiro grande *clown* francês, Auriol, brilhou durante quase 20 anos. Em 1847 Dejean vendeu o *Cirque Olympique* que virou a *Opéra National* e depois o *Théâtre Imperial*; o prédio que havia sido construído em 1827 foi demolido em 1862, juntamente com o *Boulevard du Crime* (THÉTARD, 1978, p. 72-73). Yon (2012, p. 16) também nos apresenta o *Théâtre du Châtelet* como o *sucessor* do *Cirque Olympique* da família Franconi; Dupavillon (1892, p. 65) confirma essa informação:

> L'urbanisation a raison du dernier *Cirque Olympique*. Les sept théâtres du boulevard du Temple donnent une dernière représentation le 15 juillet 1862, quelques jours avant que ne débutent les démolitions. Pour compenser cette destruction, l'administration édifie, place du Châtelet, le *Nouveau Cirque Olympique* qui se fait appeler *Théâtre impérial du Châtelet*. Il est inauguré le 20 août 1862[104].

Depois da aposentadoria de Dejean, em 1870, Victor Franconi, filho de Laurent, que havia se casado com Virginie Kenebel, filha de um artista ambulante alemão, dirigiu seus dois circos, o *Cirque de l'Impératrice* e o *Cirque d'Hiver*, morrendo em 1897, aos 86 anos. Seu filho Charles Franconi deixou o *Cirque des Champs-Élysées* e dirigiu o *Cirque d'Hiver* de 1898 até 1907, quando a concorrência com o *music-hall* se tornou impossível de vencer. Charles era da quarta geração desta família e foi, ao lado da sua irmã Meurgé, o último dos Franconi (THÉTARD, 1978, p. 66). Rosolen (1985, p. 37) chega a afirmar que a partir de 1910, com a queda do público dos circos, muitos saltimbancos se *reconverteram* à sua origem, passando a investir e trabalhar nas *fêtes foraines*.

O *Cirque d'Hiver*, inaugurado por Napoleão III em 1852 como *Cirque Napoléon* sob a direção artística dos Franconi, foi também projetado por Jacques Hittorf o mesmo arquiteto do *Cirque d'Été* que faria em 1861 a *Gare du Nord*. Foi no ano de 1873 que ele recebeu o nome de *Cirque d'Hiver*. Hoje, este é o único circo fixo de Paris e ainda permanece em atividade[105]. Thétard (1978, p. 85) aponta que

---

[104] A urbanização é a razão do último *Cirque Olympique*. Os sete teatros do *Boulevard du Temple* fazem uma última apresentação no dia 15 de julho de 1862, alguns dias antes do início das demolições. Para compensar esta destruição, a administração constrói a *Place du Châtelet*, o *Novo Cirque Olympique* que se autodenomina *Théâtre impérial du Châtelet*. Ele é inaugurado no dia 20 de agosto de 1862.

[105] Mas ainda é possível visitar circos fixos construídos em Reims, Châlons-en-Champagne, Troyes, Douai, Amiens e Elbeuf, interior da França (MAUCLAIR, 2003, p. 44).

> A la fin du siècle dernier (XIX) , trois cirques stables demeuraient à Paris : le Cirque d'Hiver, dirigé par Charles Franconi, le Cirque Fernando qui, en 1898, devint le Cirque Medrano[106], enfin, le Nouveau Cirque, créé en 1886 par Joseph Oller, Rue Saint-Honoré, à peu près à l'emplacement où les Franconi avaient inauguré le Cirque Olympique en 1807[107].

Para Dupavillon (1982, p. 42) apesar das dezenas de circos fixos que a Europa teve – 18 só em Paris, onde resta apenas um – a pobreza iconográfica é explicada, em parte, pela falta de interesse dos arquitetos na elaboração desses projetos que, por serem de iniciativa privada, com a maioria dos investidores de poucos recursos, não despertavam o mesmo interesse do que a elaboração de projetos de palácios e câmaras municipais. Entre aqueles que foram erguidos, a ausência de documentação visual da construção, e até suas demolições reforçam a tese da pouca importância dada à arquitetura do circo.

Figura 9 - *Cirque d'Hiver Bouglione*, inaugurado por Napoleão III em 1852 como *Cirque Napoléon*.

Fonte: *Structurae - Base de données internationale du patrimoine du génie civil*. (<http://fr.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0012821>).

---

[106] Segundo Mauclair (2003, p. 44) este circo era frequentado por artistas como Degas, Picasso, Léger, Jean Cocteau, Radiguet, Gémier, Dullin, entre outros.

[107] No final do século passado (XIX), três circos estáveis permaneceram em Paris: o *Cirque d'Hiver*, dirigido por Charles Franconi, o *Cirque Fernando* que em 1898 torna-se o *Cirque Medrano*, e enfim, o *Nouveau Cirque*, criado em 1886 por Joseph Oller, Rua *Saint-Honoré*, aproximadamente no local onde os Franconi tinham inaugurado o *Cirque Olympique* em 1807.

Entre as mais de 400 obras presentes na *Bibliographie française du cirque* publicada em Paris em 1944[108], encontram-se 39 obras cuja autoria é atribuída à família Franconi, sendo quatro delas manuais de cavalaria (DELANNOY, 1944). Julgamos importante listá-las aqui para termos uma noção da produção, especialmente teatral, dos membros desta família. A definição do gênero é aqui descrita conforme a informação fornecida por esta bibliografia. As datas abaixo dizem respeito à primeira apresentação, uma vez que os textos publicados para serem comercializados faziam referência ao local e data da estreia. Na peça *Le chien du régiment, ou l'exécution militaire*, por exemplo, a capa do texto traz a seguinte inscrição: *"Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre du cirque olympique, le 9 février 1825"*[109] (SAINT-LÉON, 1825, p. 1). Eles foram publicados principalmente por J. -N. Barba e pela livraria Pollet, mas nos textos também aparecem créditos editoriais ao *Théâtre du Cirque*, Martinet, Duvernois, J.-P. Hardy, irmãos Michel Lévy, C. Lévy, Fages e Bezons. Pollet, por exemplo, era uma livraria localizada na *Rue du Temple*, n 36, que editava peças de teatro. A Livraria Barba ficava localizada no bairro do *Palais-Royal*, atrás do *Théâtre Français*. A partir de 1818 aparecem registros de distribuição também nas livrarias Delaunay e Ladvocat e em 1919, acrescenta-se a estas a livraria Corréard, todas no mesmo bairro. Desde o fim do século XVIII a livraria Barba era a mais importante de Paris no gênero dramático, pois publicava praticamente todas as peças representadas nos teatros da cidade, além de ter uma imensa coleção de autores dramáticos dos mais famosos aos menos conhecidos (ALMANACH..., 1822, p. 302).

Com autoria de Adolphe Franconi aparecem as peças *Le chien du régiment, ou l'exécution militaire* (1825), melodrama em um ato que teria sido escrita em parceria com o autor dramático Saint-Léon, pseudônimo de Octave Cavalhero, e Henri Franconi, bem como *Le Drapeau* (1828), melodrama militar em dois atos de Louis Portelette Ponet e Anicet-Bourgeois, cuja direção é de Adolphe Franconi, mas não o texto (DELANNOY, 1944).

---

[108] Em 2009 também foi publicada em Paris a *Bibliographie européenne des arts du cirque & des arts de la rue*, organizada pelo pesquisador Phillipe Goudard e Magali Libong, da organização *Heur les murs*. Este minucioso trabalho classifica obras publicadas relativas ao circo como: Generalidades (história, estética, ciências humanas e sociais); Circo tradicional (artistas e outras referências existentes antes de 1971); Livros de arte (circo tradicional); Circo contemporâneo (artistas e outras referências existentes depois de 1971); Livros de arte (circo contemporâneo); Disciplinas e *savoir-faire* das artes do circo; Circo e outras artes (artes plásticas, cinema, teatro e arquitetura); Circo e literatura (romance, poesia, teatro e roteiros); Pesquisa (teses de doutorado); Formação (pedagogia, educação artística e cultural); Circo e medicina (saúde e terapias); Revistas (circo tradicional/circo contemporâneo) (GOUDARD; LIBONG, 2009). O documento também se encontra disponível para leitura em: <http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Ressources/biblio-cirque-rue.pdf>. Acreditamos que estes dados podem ajudar outros pesquisadores brasileiros interessados no circo europeu sob diferentes perspectivas.

[109] "Representado pela primeira vez em Paris, no teatro do *Cirque Olympique*, em 9 de fevereiro de 1825".

Segundo Thétard (1978, p. 72) a partir de 1827 Adolphe se encarregou da criação das pantomimas e seu parceiro literário na produção das *glórias militares* era Ferdinand Laloue, dando continuidade a um tipo de pantomima escrita por Henri e Cuvelier desde 1820.

Da autoria de Victor Franconi aparecem as obras *Le cavalier* (1855), curso prático de equitação, com segunda edição lançada em 1861; *L'Écuyer* (1860), outro curso prático de equitação e *Le Cavalier et l'Écuyer* (1891) que pela época da publicação, título e número de páginas, 321 contra 188 da primeira e 244 da segunda, parece ser a junção e adaptação das duas obras anteriores (DELANNOY, 1944).

Com exceção de *Le Drapeau*, todas as peças listadas na *Bibliographie française du cirque* com autoria atribuída aos Franconi, tem Henri como autor ou coautor, são elas*: Arsène, ou le Gênie Maure* (1813) ; *Cain, ou le premier crime* (1817); *Cavalo-Dios, ou le Cheval, génie bienfaisant (1808)* ; *Le Cuirassier, ou la Bravoure récompensée* (1820); *La Dame du Lac, ou l'Inconnu* (1813); *Diane et les satyres, ou une vengeance de l'amour* (1815); *Fra Diavolo, ou le Frère Diable, chef de bandits dans les Alpes* (1808); *Don Quichotte et son écuyer Sancho Pança* (1810); *Don Quichotte et Sancho Pança* (1811) ; *Les Ermites blancs, ou l'Île de Caprée* (1811); *La Famille d'Armincourt, ou les Voleurs* (1812); *Fayel et Gabrielle de Vergy* (1820) ; *La Ferme des carrières* (1818); *Gérard de Nevers et la belle Euriant* (1810)[110]; *L'Hospitalité, ou la Chaumière hongroise* (1820); *L'Incendie de Salins* (1825); *Le Jugement suprême, ou l'Innocence sauvée* (1811) ; *Le Maréchal de Villard, ou la Bataille de Denain* (1814); *La Mine Beaujonc, ou le dévouement sublime* (1812) ; *La mort du Capitaine Cook, ou les insulaire d'O-Why-E* (1814)[111] ; *Le passage du pont de Lodi* (1810); *Le Pâtre* (1823); *Poniatowski, ou le Passage de l'Elster* (1819); *Le pont de Logrono, ou le Petit tambour* seguido de *La prise du Trocadéro* (1824); *Les Recruteur, ou la Fille du fermier* (1825) ; *Robert-le-Diable, ou le Criminel repentant* (1815); *Sancho dans l'Île de Barataria* (1816); *Le Soldat laboureur* (1819) ; *Le Soldat fermier, ou le Bonseigneur* (1821); *Le vieillard ou la révélation* (1825); *Le 27 septembre 1824* (1824); *Youli, ou les Souliotes* (1830) (DELANNOY, 1944).

O principal coautor indicado nessas peças é Cuvelier, mas também aparece de forma expressiva a figura de Louis Portelette Ponet. As coautorias também são atribuídas a Saint-

---

[110] Republicada em 1820 com 22 páginas, em versão maior que a anterior, de 1810, que continha somente 16 páginas.

[111] No registro do local de apresentação desta pantomima, a referência *Cirque* precedida de *Olympique*, usada em todos os outros textos que constam a bibliografia dos Franconi, é substituída pelo termo *Théâtre*, constando então como *Théâtre Olympique* (DELANNOY, 1944, p. 27). Segundo Yon (2012, p. 52) o repertório patriótico beneficiou o *Cirque Olympique* fazendo-o passar de simples *espetáculo de curiosidades* a um *teatro secundário* pelo decreto de 13 de agosto de 1811.

Léon, P. Villiers, Brazier, Revalard, Carnel, Félix, Saint-Hilaire e Saint-Georges. Geralmente escrita por homens, a peça *Arsène, ou le Gênie Maure*, uma pantomima em três atos, é a única peça da bibliografia dos Franconi, que tem coautoria atribuída a uma mulher, senhorita Bellement (DELANNOY, 1944).

Depois de apresentar as convenções técnicas e a temática do melodrama clássico, Thomasseau (2005) caracteriza seus personagens, ou o que eles personificam, citando o vilão, a inocência perseguida (geralmente mulheres e crianças), o personagem cômico, o pai nobre, o personagem misterioso e os animais. O autor aponta que "[...] o melodrama, na tradição direta de *Nicolet* e do *Cirque Olympique*, coloca em cena numerosos animais [...]" (THOMASSEAU, 2005, p. 46), reconhecendo o *Olympique* como *palco* de representação de melodramas. Entre os autores do melodrama clássico enumerados por ele, encontra-se Jean Cuvelier de Trye (1766-1824), reconhecido pela originalidade e enriquecimento das técnicas da pantomima dialogada:

> Depois do sucesso de *La fille hussard* (1798) (*A filha do hussard*) [sic], pantomima em três atos encenada mais de 250 vezes no *Cirque Franconi*, Cuvelier continuou a apresentar ao público pantomimas dialogadas bastante movimentadas como *Hilberge l'amazone*, ou *Les Monténégrins* (1810); criou, além disso, numerosas cenas equestres representadas no *Cirque Olympique* e para a glória de Napoleão [...]. Ele aproximou-se também, com alguma felicidade, do melodrama-pantomima-mágica, como por exemplo, em *Le nain jaune, ou La fée du désert* (1804) (O anão amarelo, ou a fada do deserto). Os melodramas que escreveu deixam transparecer um gosto marcado pelo movimento e pela ação militar, com cenários fortemente influenciados por cores locais. (THOMASSEAU, 2005, p. 53) (Grifos do autor)

Embora o melodrama militar já tivesse obtido sucesso no *Cirque Olympique* durante o Primeiro Império, compreendido entre 1804 e 1815, ele foi favorecido com a volta das ações em torno da expansão colonial francesa[112] bem como as guerras forjadas no bojo do Segundo Império, estabelecido no período de 1852 a 1870. Em consequência disto, em meados do século XIX, "Uma série de melodramas, frequentemente encenados no *Théâtre Imperial du Cirque*, sustentarão e celebrarão a política militar de Napoleão III" (THOMASSEAU, 2005, p. 99). Esses melodramas foram categorizados por Jean-Marie Thomasseau no conjunto de obras que caracterizam o melodrama militar, patriótico e histórico. Mas, como podemos notar, esta

[112] A primeira etapa da expansão colonial do Império Francês teve como marco inicial a chegada de Jacques Cartier ao Canadá, na atual província do Québec, ainda no século XVI; seu marco final foi a venda da Louisiana no início do século XIX. A segunda etapa começou com a invasão da Argélia em 1830. Ambas resultaram na conquista de territórios de diversos continentes onde até hoje permanece a herança cultural francesa.

classificação não é rígida, uma vez que o *Cirque Olympique* já encenava os melodramas militares durante as duas primeiras décadas do século XIX, período de maior expressão do melodrama clássico, que também esteve presente no circo com a obra de Cuvelier, já citado acima. Thétard (1978, p. 72) confirma que um dos Franconi, o *"Henri, dit Minette, s'était adjoint un collaborateur pour ce genre de travail: un ancien officier de cavalarie nommé Jean-Guillaume Cuvélier de Trye."* Para Hillemacher (1875, p. 14) ele foi um dos autores mais ativos no fornecimento de textos tanto para o circo quanto para os teatros do *Boulevard du Temple*.

Voltando às peças que constam na bibliografia supracitada, podemos afirmar que a maioria das composições musicais para os espetáculos é atribuída a M. Sergent – segundo Dupavillon (1982, p. 57) chefe de orquestra do circo – mas aparece também a figura de Alexandre Piccini, em três espetáculos; Lintra em dois; e Glezer, Dreuilh, Gautrot, Navoigille, Foignet pai, Félix e d'Haussy em um (DELANNOY, 1944, p. 23-28).

Com inspirações diversas, as peças podiam ser baseadas em outras obras literárias, como é o caso de *Cain, ou le premier crime*, inspirada no poema de Gessner, ou nas artes plásticas, como é o caso da pantomima *La Famille d'Armincourt, ou les Voleurs*, inspirada num quadro do artista plástico Louis Léopold Boilly, cuja obra buscou inspiração na Revolução Francesa (1789) e no Primeiro Império (1804-1814) francês.

As peças encenadas no *Cirque Olympique* eram divulgados principalmente como pantomimas, mimodramas[113] ou melodramas – às vezes misturados com *féerie*, como é o caso de *Cavalo-Dios, ou le Cheval, génie bienfaisant* ou precedidos por *vaudeville*s, como na estreia de *Le Jugement suprême, ou l'Innocence sauvée* – parecem ainda expressões curiosas como *"pantomime em trois actes à grand spectacle et à marchines"*[114], *"scènes pantomimes équestres et chevaleresque"*, *"anecdote militaire"*, *"folie"*, *"action historique et militaire"*, *"fait historique"*, *"action mémorable"* e *"pantomime buffonne"* (DELANNOY, 1944, p. 23-28). É importante observar ainda que o adjetivo *militar* para qualificar as diversas denominações dos espetáculos fazia referência, em alguns casos, à herança militar na cena, através dos cavalos, indumentária e música, ou às representações de fatos históricos franceses de caráter militar, como indicam muitos dos títulos listados.

---

[113] Segundo Costa (1999, p. 32) o mimodrama data da Idade Antiga e era a forma literária do mimo, este por sua vez, de raízes gregas populares, chega a Roma antes da era cristã. O mimodrama deu origem à pantomima, da qual desapareceu a palavra e permaneceu o gesto. Para Bolognesi (2003) o *Cirque Olympique* trouxe o melodrama disfarçado de mimodrama, mas não acreditamos que se tratasse de disfarce, mas adaptação do formato a partir do contexto político dos privilégios para representação dos gêneros bem como das condições criativas do circo a partir de todo seu aparato material e humano. Silva (2007, p. 41) compreende que se tratava de um "Variante também do melodrama, tomava emprestado seu nome pelo fato de que a ação falada às vezes era interrompida e suprimida [...]".

[114] Provavelmente para designar a grandiosidade da montagem e o uso de aparato tecnológico.

Todas essas peças citadas acima foram apresentadas no *Cirque Olympique*, com exceção de *Le Jugement suprême, ou l'Innocence sauvée* – de Cuvelier e Henri Franconi, com prólogo de Brazier – e *Les Ermite blancs, ou l'Île de Caprée*, pantomima de Henri e Revalard, ambas de 1811, encenadas no *Jeux Gymniques*[115]. A interação entre circo e teatro, tão observada pelos estudiosos do circo europeu das últimas décadas do século XVIII e primeiras do XIX, pode ser percebida na referência que se fez a esta peça feita em parceria com Cuvelier e Brazier, pois a mesma foi precedida por um pequeno *vaudeville* com números de ginástica. Finalmente, podemos afirmar que o *Cirque Olympique* era um *circo-teatro*. Se, por um lado, inicialmente o circo não usasse a palavra por proibição governamental, por outro, era porque ele foi construído na seara das ações acrobáticas, atmosfera criativa de muitos artistas especializados num teatro onde a palavra não era o principal elemento do espetáculo.

Bolognesi (2003, p. 188) lembra que no momento de configuração do espetáculo circense a palavra falada era privilégio de alguns teatros tanto na Inglaterra quanto na França, cabendo aos circos a exploração de espetáculos onde, além do cavalo, a música e a expressão corporal predominassem. No formato inaugurado por Astley, a primeira parte do espetáculo era dedicada ao hipodrama e a segunda a um ato de variedades (teatro, habilidades circenses, *clowns* e apresentações equestres). Este modelo era copiado pelos teatros como, por exemplo, o *Drury Lone* de Londres, onde em 1831 cavalos e animais selvagens foram preparados pelo domador Henri Martin para atuação em peças de Shakespeare. Esta estrutura do espetáculo de teatro na primeira parte do programa circense também foi localizada no caso brasileiro, que geralmente inclui a peça na segunda parte do espetáculo. Magnani (2003, p. 40) refere-se a alguns circos de São Paulo afirmando que:

> O espetáculo divide-se normalmente em duas partes. Na primeira, leva-se a representação anunciada, drama, comédia, trama de terror, etc. A segunda parte é construída por um *show* com músicos, cantores e bailarinos da casa. No "Circo do Carlito", entre o teatro e o show, há uma parte de "variedades" com malabares, acrobacia, números com palhaço, sobre um picadeiro móvel.

---

[115] Como já dissemos anteriormente neste período Laurent e Henri tiveram um desentendimento com o velho Franconi. O *Jeux Gymniques* funcionou, entre 1810 e 1812, na sala onde funcionava o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, o antigo teatro havia sido fechado depois do decreto dos privilégios de 1807. Mas o sucesso dos exercícios de força e das evoluções militares da nova sala também fizeram com que a *l'Opéra* pressionasse as autoridades para o fechamento do espaço (YON, 2012, p. 52). No ano de 1812 esta sala apresentou espetáculos até o mês de junho, mas a administração era criticada (MÉMORIAL..., 1813, p. 190). Thomasseau (2005, p. 59) afirma que o dramaturgo Hapdé – que em 1808 já havia escrito para o *Cirque Olympique* (HILLEMACHER, 1875, p. 15) – "Em 1810, obtém um 'privilégio de espetáculo' para abrir o *Jeux Gymniques*, teatro no qual, no mesmo ano, compõe quadros históricos para a Glória de Napoleão, como *Les Pyramides d'Égypte*, *Le Pont d'Arcole*, *Le passage du Mont Saint-Bernard*, e o mais célebre *L'Homme du Destin*. Malgrado esses louvores aos feitos napoleônicos, o privilégio lhe é retirado em 1812". O que podemos dizer é que depois de se apresentarem em fevereiro de 1811 neste *teatro*, que assim não podia ser chamado, os Franconi reabriram o anfiteatro do *Faubourg du Temple*, segundo Hillemacher (1875, p. 19), em fevereiro de 1812.

1.7.3. Programação teatral do *Olympique*

A partir de agora nos concentraremos mais especificamente no período compreendido entre 1807 e 1836, para falarmos sobre diversas peças montadas no *Cirque Olympique*. O primeiro número do *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral*[116], publicado no início de 1807 fazendo referência ao ano anterior, não deu notícias sobre o circo da família Franconi (MÉMORIAL..., 1807) que em 1806 ainda funcionava no primeiro local no qual haviam se instalado no jardim do terreno dos Capuchinos, onde estavam desde 1801. O nome do *Cirque Olympique* também não aparece no *Mémorial* do ano seguinte, 1808, época na qual o circo já estava funcionando em outro endereço, embora próximo ao anterior, como já exposto. Neste mesmo ano o *Mémorial* começou a publicar os decretos imperiais relativos ao mundo dos espetáculos e o artigo terceiro das disposições gerais do decreto de 1807 deixava claro que nenhuma nova sala de espetáculos poderia ser aberta ou mudar de endereço sem a devida autorização de Napoleão a partir de relatório do Ministro do Interior, o que nos faz concluir que a família Franconi recebeu autorização do Imperador para a nova casa de espetáculos, que seria uma referência durante praticamente toda extensão da primeira metade do século XIX. O decreto também definia no artigo quatro que o número máximo de teatros que poderiam existir em Paris seria oito (MÉMORIAL..., 1808). Além dos quatro grandes teatros da capital *l'Opéra* (*Académie Royale de Musique*), *Comédie-Française* (*Théâtre Français*), *l'Opéra-Comique* e o *Théâtre Louvois* (ALMANACH..., 1822, p. 37), ficariam abertos o *Théâtre de la Gaîté* e o *l'Ambigu-Comique*, que concorreriam entre si representando o mesmo gênero, bem como o *Théâtre des Variétés* e o *Théâtre du Vaudeville*, também concorrentes entre si. Todos os outros teatros seriam fechados (MÉMORIAL..., 1808)[117]. Este dado é apresentado aqui para refletirmos sobre a realidade na qual o termo *circo* foi implantado na França, uma vez que ele fora usado no país pela primeira vez através dos Franconi com a criação do *Cirque Olympique*, justamente em 1807, o que nos faz conjecturar que sem a proibição imperial o

[116] Este documento contava com a seguinte apresentação "*Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral* pour l'an 1807; Contenant l'analyse raisonnée et critique de toutes les pièces jouées aux différens théâtres de la capitale, en l'an 1806, les noms de leurs auteurs et la date des représentations; le précis historique des spectacles ; les noms des acteurs et actrices attachés auxdits thèâtres ; et un calendrier pour la présente année"(MÉMORIAL..., 1807, p. 3). No decorrer dos anos ele foi acrescentado de outras informações como decretos imperiais relativos ao mundo dos espetáculos, receitas dos espetáculos, iniciação e falecimento de artistas, entre outros.

[117] Poucos anos depois, pelo decreto imperial de 1811, os teatros secundários, os pequenos teatros, as cabines de curiosidades, os jardins públicos e o *Cirque Olympique*, "comme théâtre où l'on joue la pantomime", foram obrigados a pagarem taxas à *l'Opéra* (ALMANACH..., 1826, p. 443-444). Há uma notícia no *Almanach des Spectacles* de 1829 na qual se informa que segundo um decreto de 13 de abril de 1817, este valor era de 20% sobre a receita bruta dos teatros (ALMANACH..., 1829, p. 19-20).

nome utilizado talvez poderia ter sido *teatro*, uma vez que eles vinham usando até esta época uma das suas derivações, o termo *anfiteatro*. O ano de 1809 é o primeiro ano no qual o *Olympique* passa a ser citado pelo *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral*. Nele os editores elogiam os irmãos Franconi pela junção do talento dos cavaleiros com o dos mimos e acrescentam que "[...] *indépendamment du manège, il offre encore un vaste théâtre pour l'exécution des scènes équestres et des actions dramatiques*"[118] (MÉMORIAL..., 1809, p. 235-236). Para entendermos melhor este contexto, é importante lembrarmos que, como repercussão do decreto de 1791, entre 1794 e 1795 já havia 51 casas de espetáculos em Paris, entre as quais estava o anfiteatro de Astley (ALMANACH..., 1835, p. 178-180). Mas no fim de 1800 a cidade contava com aproximadamente 18 teatros regulares[119], drasticamente reduzidos com o decreto de 1807 (ALMANACH..., 1822, p. 7-8).

Voltando à programação do *Olympique*, podemos dizer que em 1808 foram apresentados as pantomimas *Bizaldini, ou Le Fugitif*[120], *Le calife généreux, ou La fête du sérail*[121], *Les français em Pologne*[122], *Les centaures, ou La jeunesse d'Achille*[123], *L'Equitomanie*[124]; as cenas equestres *Fra Diavolo chef de bandis dans les Alpes*[125], *Cavalo-Dios, ou Le cheval génie bienfaisant*, *Barberousse le balafré, ou Les Valaques*, sendo as três últimas escritas em parceria entre Cuvelier e Henri Franconi e apresentadas, respectivamente, nos meses de agosto, novembro e dezembro; e, por fim, uma *ação militar* intitulada *La bataille d'Aboukir*, de Cuvelier e Augustin, apresentada em 07 de setembro (MÉMORIAL..., 1809, p. 236-239).

Nos comentários a respeito dos espetáculos de 1808, os editores do *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral* dão-nos algumas pistas sobre características dessas representações que nos parecem fundamentais para sua compreensão. Sobre *Les français em*

---

[118] "[...] independentemente do picadeiro, ele oferece ainda um vasto teatro para a execução das cenas equestres e das ações dramáticas".

[119] Há aqui um dado curioso, pois a *Foire de Saint-Germain*, interrompida em 1789, aparece no inventário como sendo um deles. Outro ponto importante a considerar é que neste período Astley estava na Inglaterra, mas o estabelecimento dos Franconi não constava na lista. Justamente neste período, os estudos franceses sobre circo tomados como referência para este trabalho não conseguem indicar se os Franconi estavam em Paris ou no interior da França.

[120] Da autoria de Henri Franconi e Désorme, apresentada em 07 de janeiro. Esta e todas as datas citadas abaixo se referem ao primeiro dia de apresentação; geralmente a peça ficava em cartaz até a estreia do espetáculo seguinte. Este dado confere com as datas apresentadas na capa das peças impressas para serem comercializadas. Por volta de 1810 esses *programas* eram vendidos na livraria Barba durante o dia e, à noite, no circo (MÉMORIAL..., 1810, p. 198). Aqui, julgamos oportuno esclarecer que anúncio de *estreia*, que aparece com frequência neste trabalho, poderia significar novo arranjo de um antigo espetáculo.

[121] Apresentada em 18 de janeiro.

[122] Escrita por Cuvelier e apresentada em 09 de março.

[123] Da autoria de Augustin e apresentada em 26 de maio.

[124] Escrita em parceria entre Moussard e Henri Franconi e apresentada em 25 de junho.

[125] Há registro da apresentação de uma pantomima intitulada *Fra Diavolo, ou Os salteadores da Calábria* sendo apresentada no Rio de Janeiro em 1875 pelo *Circo Casali* (SILVA, 2007, p. 301) e quase duas décadas depois, em Porto Alegre, no ano de 1894, o *Pavilhão Fernandes* tinha no repertório a pantomima *Fra Diavolo* (SILVA, 2007, p. 308).

Pologne, por exemplo, afirmam que pela necessidade de uma intriga Cuvelier criou uma ação dramática no meio de combates e ataques que, sem a intervenção dramatúrgica, seria um quadro militar colocado em ação (MÉMORIAL..., 1809, p. 237). Vemos aqui uma indicação da importância da dramaturgia para a transformação em teatro do que poderia ser *simplesmente* uma movimentada exibição equestre. As diversas apropriações ou cópias, tão comuns no repertório teatral dos circos brasileiros, também já aconteciam no *Olympique*, como podemos supor a partir de um comentário sobre *Fra Diavolo chef de bandits dans les Alpes* que, segundo os editores, era praticamente idêntica à pantomima *La caverne, ou Les miquelets* (MÉMORIAL..., 1809, p. 238). Outro aspecto curioso diz respeito à importância do treinamento minucioso para a atuação dos cavalos nos espetáculos, que a descrição de *Cavalo-Dios, ou Le cheval génie bienfaisant*, de Cuvelier e Henri Franconi, parece retratar bem. Neste espetáculo, o cavalo treinado por Laurent Franconi tinha que romper os laços que aprisionava um cavaleiro, fazer barulho como que para avisar algo, entregar uma carta e entrar em silêncio na casa de um mágico para pegar um talismã (MÉMORIAL..., 1809, p. 239). Uma estampa feita a partir da peça *Le cheval du diable* (ver Figura 10)[126] montada em 1846 no *Olympique* e cuja autoria é atribuída a Saint-Hilaire nos ajuda a ter uma ideia do papel do cavalo na ação de algumas peças do circo.

Figura 10 - Teatro do *Cirque Olympique* - Cenas diversas do *Cheval du Diable*, estampa, 1846.

Fonte: *gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France*. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436954d.r=Cheval+du+Diable+.langPT>).

[126] Disponível para leitura em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6523991t.r=Cheval+du+Diable+.langPT>.

Tomando como exemplo essas duas peças podemos compreender melhor o trabalho coletivo realizado entre treinadores de cavalos, cavaleiros e atores no conjunto da obra apresentada no circo. Sem as habilidades de um exímio treinador, o animal jamais poderia colaborar para o desenvolvimento das ações do espetáculo. Mas esses eventos não deixavam de ter inconvenientes, como uma ocasião na qual um dos cavaleiros e seu cavalo caíram sobre a orquestra, o que não impedia as interações entre os teatros convencionais e o circo, como mostra a participação dos cavalos dos Franconi num espetáculo na *Opéra* em 15 de agosto de 1793 (HILLEMACHER, 1875, p. 12-13). O mais importante é que este episódio nos ajuda a perceber a interação existente entre os artistas de circo e de outras áreas do campo das artes cênicas, uma vez que este teatro, além de ser oficial e, portanto, portador de outro *status*, dedicava-se principalmente à ópera e ao *ballet*.

No primeiro semestre de 1809, a administração do circo já era atribuída aos irmãos Franconi e as peças encenadas foram as *cenas equestres La belle espagnole, ou l'entrée des français à Madrid*, de Cuvelier[127], *La prise de la Corogne*, de Herni Franconi[128] e *Le damoisel et la bergerette*, também de Cuvelier, apresentada no circo em 03 de junho, embora já tivesse sido apresentada com sucesso no *Théâtre de la Cité*.

O circo fez um encerramento em 16 de julho para realizar reparos na estrutura e uma temporada de três meses no interior da França, reabrindo em 06 de novembro. As modificações na estrutura foram projetadas pelo jovem arquiteto Dubois e algumas dessas mudanças pretendiam melhorar a visibilidade da plateia sobre o espetáculo. Na reestreia foi apresentado o espetáculo *Le maréchal de Turenne, ou Le combat de Saspach*, cenas equestres em três partes da autoria de Cuvelier. Neste ano ganhou destaque a estreia do veado Coco, sob o título de *Début du Cerf* , apresentado em 04 de abril. O animal, que contava com três anos de idade e seu treinador Laurent, foram enfaticamente elogiados no *Mémorial* pelo entusiasmo e curiosidade que causaram nos espectadores (MÉMORIAL..., 1810, 197-204). Os editores sempre faziam menção aos meios usados por Cuvelier para construir suas peças e elogiavam sua imaginação. O comentário sobre *Le maréchal de Turenne, ou Le combat de Saspach* mais uma vez revela como muitas das peças do circo eram construídas, demonstrando sua grande proximidade com as que eram representadas nos teatros, como podemos observar na explanação abaixo:

---

[127] Apresentada em 16 de janeiro.
[128] Apresentada em 15 de março.

> L'auteur de cette pantomime, a arrangé, pour le cirque, son ancien ouvrage qui avait aussi pour titre : *La mort de Turenne*, et qui fut joué avec tant de succès sur les théâtres de la Cité et de l'Ambigu-Comique ; il a ajouté des scènes équestres, des combats et des détails agréables qui rendent l'ouvrage absolument neuf et fait pour le Cirque[129]. (MÉMORIAL..., 1810, p. 203)

Os espetáculos de 1810 não foram anunciados no *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral*, segundo os editores por conta de uma viagem dos Franconi ao exterior. Ao lado de uma pequena nota sobre o *Olympique* aparece a programação do *Jeux Gymniques*, aberto em 1º de janeiro para dedicar-se à pantomima, mas no qual também teriam sido apresentados pequenos prólogos com dois atores dialogando. Os espetáculos apresentados de janeiro a novembro, cujas autorias eram de muitos dos autores que escreviam para o *Cirque Olympique*, não obtiveram sucesso em sua maioria; ao contrário, foram criticados pela má execução, com raras exceções (MÉMORIAL..., 1811, p. 216-220).

Já dissemos anteriormente que em 1811 os irmãos Franconi deixaram o *Olympique* e passaram a apresentar espetáculos no antigo estabelecimento de Astley por conta de divergências com o pai. Neste ano, os espetáculos do *Cirque Olympique* também foram bastante criticados pela forma como foram executadas as pantomimas, mas principalmente pela falta de qualidade das exibições equestres. Não esqueçamos que o grande mestre da equitação era Laurent. O *Jeux Gymniques* deu mais um ano de espetáculos, sendo um deles, *Le Jugement suprême, ou l'Innocence sauvée*, de Cuvelier, apresentado em 07 de fevereiro, marcante pela presença dos irmãos Franconi e sua trupe nesta casa de espetáculos. Segundo os editores, este ''quadro heroico em três ações" nada mais era do que a peça *Gérard de Nevers*, já apresentado com sucesso no *Olympique* (MÉMORIAL, 1812, p. 214-219).

Em 08 de fevereiro de 1812 os irmãos Franconi retornaram à administração do *Cirque Olympique* com a reapresentação de *Don Quichotte* depois de passarem vários meses fora de Paris. Entre os espetáculos apresentados neste ano estava *Le pont infernal, ou Le cerf intrépide*, pantomima em dois atos de Henri Franconi apresentada em 25 de fevereiro. Assim como em *Cavalo-Dios*, onde o cavalo era o personagem central da trama, aqui acontece o mesmo como o veado Coco, que ganha mais notoriedade junto à plateia. Com as denominações de "pantomima mágica", "feito histórico", mas principalemte "pantomima"

---

[129] O autor desta pantomima adaptou, para o circo, seu antigo trabalho que também tinha por título: *La mort de Turenne*, e que foi encenado com muito sucesso nos teatros *Cité* e *Ambigu-Comique*; ele acrescentou cenas equestres, de combates e de detalhes agradáveis que tornaram a obra absolutamente nova e feita para o Circo.

foram apresentados os espetáculos *Le volcan, ou l'Anachorète du val des laves*[130], *La mine Beaujonc, ou Le dévouement sublime*[131], *La femme magnanime, ou Le siège de la Rochelle*[132], *Frédégonde et Brunehaut*[133], *Les trois aigles, ou les mariages lithuaniens*[134], *Maira, ou le mauvais fils*[135], *Richard Coeur-de-Lion, ou Le troubadour français*[136], e *Le renégat, ou La belle Géorgienne*, pantomima cavalheiresca em três atos de Cuvelier apresentada em 25 de novembro. Esta peça foi inspirada nas obras *Mathilde de Cottin* e *Les martyrs* de François-René Chateaubriand (1768-1848) e conta a história de Géorgienne que, lançada aos animais ferozes, converte-se ao cristianismo pelo batismo e se livra de seu martírio pelas mãos de soldados cristãos. A personagem Géorgienne foi interpretada pela sempre elogiada atriz Emilie Lequiem Franconi[137], que também obteve muito sucesso fazendo o papel principal na pantomima *Geneviève, ou la confiance trahie*, apresentada em 1º de junho e cujo texto era do seu esposo, Henri Franconi (MÉMORIAL..., 1813, p. 182-189).

No ano de 1815 o *Almanach des Spectacles de Paris* informou a programação ocorrida em 1814 no circo com o título de *Théâtre du Cirque Olympique* e, assim como o *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral*, creditou a Cuvelier a maior parte das pantomimas encenadas no circo, elogiando sua criatividade. A esta altura, os irmãos Franconi, além das atividades em volta dos espetáculos, treinavam e vendiam cavalos e davam aulas de equitação

---

[130] A pantomima mágica de Cuvelier, representada em 11 de março, assim como tantas outras deste autor, tem muitas características do melodrama clássico, como se poderá observar nas páginas 183 e 184 do *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral* publicado em 1813 com referência aos espetáculos de 1812 e presente no Anexo 02 deste trabalho.

[131] Autoria de Henri Franconi, apresentada em 28 de março e disponível para leitura em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61547489>.

[132] Pantomima em três atos de Cuvelier apresentada em 02 de maio e disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=PTo6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

[133] Pantomima em três atos de Henri Franconi e Denohé apresentada em 09 de julho.

[134] Pantomima histórica e militar em dois atos da autoria de Cuvelier e Henri Franconi, apresentada em 08 de agosto.

[135] Pantomima em três atos de Henri Franconi apresentada em 05 de setembro.

[136] Pantomima em três atos da autoria de Cuvelier apresentada em 30 de setembro e que, sem sucesso junto ao público, teve poucas apresentações.

[137] Emilie Lequiem Franconi aparece de forma ininterrupta como uma das atrizes do *Olympique*, entre os anos de 1808 e 1822, mas seu inicio de atuação no circo certamente é anterior a este. Além de Emilie, outras atrizes, sempre em número menor que os atores, trabalharam no *Olympique*: Montcassin (1808); Gougibus, Tigé e Julie (1809); Bellement, Letellier, Séraphine, Tigé e Adèle (1812); Tigré e Adèle (1814); Dumouchel, Tigé e Lamarre (1817); Rosine, Fanny, Tigée, Baron e Caroline (1821); Tiger, Sergent, Baron, Caroline, Fanny e Delarue (1822); Dejardin, Marigny, Tigée, Baron e Caroline (1823); Dejardins, Croisette, Tigée, Caroline e Baron (1824); Dejardins, Croisette, Tigée, Elise Dubournier, Caroline e Baron (1825); Millot, D'Hautel, Sorant, Dubois, Latour, Tigée e Caroline (1826) ; Millot, D'Hautel, Sorant, Caroline Delarue, Dubois, Vilmond-Renard, Octavie Maréchal, Gratiene, Latour e Tigée (1827) ; Millot, D'Hautel, Caroline Delarue, Genetti, Nouveau, Gratienne e Tigée (1828) ; Millot, D'Hautel, Stéphanie, Caroline Delarue, Amélie, Gratienne, Tigée e Sophie Tigée (1829) ; Millot, Valmont, Bussy, Mathieu, Lenoir, Veiss, Adèle, Stéphanie e Gratienne (1830-1833) ; Dumont, Charles C., Laurence, Léonide, Virginie, Maillet, Pauline Jolibois e Adèle Wirth (1834). Todos os nomes foram citados conforme as fontes já citadas na introdução da tese.

e acrobacia para homens e mulheres. Neste ano os espetáculos foram *St. Hubert, ou Le cerf miraculeux*[138], *La bataille de Denain, ou Le maréchal de Villars*[139]; *Fanfan et Lolotte, ou les Flibustiers*, pantomima em três atos de Ferdinand apresentada em 19 de março (ALMANACH..., 1815, p. 318). Esta pantomima, que parece ser a estreia de Ferdinand no *Olympique*, foi elogiada de forma especial:

> Pour cette fois-ci, le grand patriarche du *Cirque Olympique*, M. Cuvelier, s'est reposé. Cependant, cette pantomime a plu et le succès a été complet. Peu de pièce en ce genre offrent autant d'intérêt, à peine a-t-on le temps de respirer, les événemens s'y succèdent avec une rapidité incroyable ; rien ne manque pour en rendre la représentation agréable, spectacle, décors, combats, jeu des acteurs, on ne sait où donne la tête. C'est une bien belle chose qu'une pantomime![140] (ALMANACH..., 1815. p. 318-319).

No mesmo ano ainda foram apresentadas *L'entrée de Henri-Quatre à Paris*[141], *La mort du capitaine Cook*[142], e *Les Martyrs*, pantomima em 03 atos de Cuvelier inspirado no romance homônimo de Chateaubriand (ALMANACH..., 1815. p. 319), retomando o tema do cristianismo perseguido como fizera em 1812 com *Le renégat, ou La belle Géorgienne*, provavelmente a mesma peça.

Sobre o "*Théâtre du Cirque*" os editores do *Almanach des Spectacles de Paris* entendiam que "[...] *ses acteurs bipèdes et quadrupèdes, ne débitent pas tant de fadaises que ceux de la Gaîté e de l'Ambigu. Ils sont muets*."[143] (ALMANACH..., 1815, p. 314)[144],

---

[138] Pantomima em três atos da autoria de Cuvelier apresentada em 04 de janeiro.

[139] *Ação militar* da autoria de Henri Franconi, apresentada em 03 de fevereiro. Com o nome invertido, *Le maréchal de Villars, ou La bataille de Denain*, esta peça apareceria mais tarde indicada como um melodrama histórico de autoria atribuída a Frédéric Dupetit-Mere e J. -J. -M. Duperche. Na capa do texto há a indicação de que ela teria sido representada pela primeira vez em Paris no *Théâtre de la Porte de Saitn-Martin* em 27 de novembro de 1817 (DUPETIT-MERE; DUPERCHE, 1817, p. 1) . O fato de uma pantomima de título idêntico ter sido montada pelo *Olympique* três anos antes reforça a tese de que, em alguns momentos, na França, assim como no Brasil, os repertórios dos teatros e do circo se cruzavam.

[140] "Nesta ocasião, o grande patriarca do *Cirque Olympique*, Cuvelier, descansava. No entanto, esta pantomima agradou e o sucesso foi completo. Poucas peças neste gênero oferecem tanto interesse, se tem tempo apenas de respirar, os eventos se sucedem com uma rapidez incrível; nada falta para tornar a apresentação agradável: espetáculo, cenário, lutas, atuação dos atores, não se sabe para onde virar a cabeça. É uma bela coisa, mais que uma pantomima!"

[141] Pantomima em três atos de Cuvelier apresentada em 30 de abril. No dia da estreia o público foi tão grande que se fez necessário pegar bancos e cadeiras normalmente usados para os exercícios de equitação para que todos pudessem sentar (ALMANACH..., 1815, p. 319).

[142] Pantomima em dois atos de Henri Franconi apresentada em 13 de outubro.

[143] "[...] seus atores bípedes e quadrúpedes não cometem tantos absurdos quanto os da *Gaîté* e do *Ambigu*. Eles são mudos".

[144] Bolognesi (2010, p. 10) diz que "[...] é preciso lembrar que o uso da palavra em espetáculos era proibido em Paris, exceto na *Comédie-Française*, no *Opéra* e na *Comédie Italienne*, regra esta que só foi abolida definitivamente em 1864 [...]". A própria comicidade clownesca ganhou destaque e solidificação no circo

revelando todo o preconceito contra os gêneros populares e a particular forma de interpretação do melodrama, gênero representado com frequência nos teatros *Gaîté* e *l'Ambigu-Comique*. Sobre a ausência da palavra nos espetáculos teatrais do circo também há uma controvérsia, uma vez que, logo abaixo ao comentário supracitado, os editores apontam que os espetáculos do *Olympique* contam com "[...] *une pantomime souvent dialoguée à grand spectacle, mêlée de combats, jeux et divertissemens*" (ALMANACH..., 1815, p. 314). Na definição do verbete *Mimo*, o *Dicionário de Teatro* o diferencia da *Pantomima* nos seguintes termos:

> [...] o *mimo* é apreciado como criador original e inspirado, ao passo que a *pantomima* é uma imitação de uma história verbal que ela conta com 'gestos para explicar'. O mimo tenderia para a dança, logo, a expressão corporal liberta de qualquer conteúdo figurativo; a pantomima buscaria comparar por imitações de tipos ou de situações sociais. [...] O mimo tende para a poesia, amplia seus meios de expressão, propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. A pantomima apresenta uma série de gestos, muitas vezes destinados a divertir e substituir uma série de frases; denota fielmente o sentido da história mostrada. (PAVIS, 1999, p. 244)

Ao tratar das pantomimas apresentadas nos circos de Astley e Franconi, Thétard (1978, p. 71) esclarece que "*Il est entendu, une fois pour toutes, que le terme de pantomime consacré au cirque par l'usage ne s'applique nullement à une pièce exclusivement mimée*"[145]. Auguet (1974a, p 95) acrescenta a palavra está presente na pantomima de circo embora desempenhe um papel mais ou menos importante. Mesmo com a autorização do uso do diálogo durante o século XIX, o circo já havia desenvolvido um modo próprio de usar a palavra nos espetáculos nos quais as evoluções acrobáticas tinham lugar de destaque. Tratava-se de uma necessidade imposta pelo Antigo Regime através da concessão do monopólio no uso de diálogos pela *Comédie-Française*. A repercussão da interdição nos circos e especialmente nos teatros de feira fez os artistas buscarem alternativas para burlar a determinação.

No início de 1817 os Franconi mudaram o circo para o *Faubourg du Temple*, depois de comprarem o espaço que antes pertencia a Astley e onde já haviam trabalhado com seu próprio negócio. Segundo os editores do *Mémorial* a inauguração do novo espaço do *Olympique* aconteceu em 08 de fevereiro com casa cheia, pois o público não via seus artistas "há muito tempo". O evento contou com o *vaudeville* de um ato *Le Boulevard du Temple*, de Brazier e Cuvelier, seguido de apresentações equestres com as três gerações da família

francês quando as companhias circenses começaram a usar a palavra falada que antes só podiam ser pronunciadas nos teatros oficiais (BOLOGNESI, 2003. p. 13).

[145] "Entende-se, uma vez por todas, que o termo pantomima consagrado ao circo pelo uso que faz dela, de forma alguma se aplica a uma peça exclusivamente feita por mímicas".

Franconi. Entre os espetáculos apresentados neste ano estavam *Mascaradomanie*[146], *Macbeth, ou les sorcières de la forêt de Birnam*[147], *Barbe-Bleue, ou les enchantemens d'Alcine*[148], *Annette et Lubin*[149], *Cain, ou Le premier crime*[150]. A última chamou a atenção do público especialmente pelo segundo ato, no qual havia duas ações paralelas que mostravam, de um lado, Cain dormindo e, do outro, seu sonho, onde ele via cenas do seu futuro. Este episódio demonstra inovações na cena circense, operada pelos seus autores e diretores, que abusavam de recursos visuais para garantir a potencialização da cena e surpreender seu público ávido por novidades. Neste ano ainda foram apresentados *Est-ce une fille? Est-ce un garçon?*[151] (MÉMORIAL..., 1818, p. 331-337) e *L'enfant du malheur*, pantomima-mágica em três atos de Cuvelier apresentada em dois de agosto e que trazia Laurent e Emilie Lequiem Franconi, sua cunhada, nos dois personagens principais, encenada com sucesso havia duas décadas no *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, onde teve mais de cem reapresentações, mas não obteve o mesmo sucesso no *Olympique*. A peça contava a história "*Une mère innocente, muette, malheureuse et persécutée, un époux volage, courageux et repentant; une rivale jalouse, barbare, et qui devient la victime de ses propres artifices, voilà de la morale à la portée de tout le monde!*"[152] (MÉMORIAL..., 1818, p. 337). Esta moral, tão em voga nos teatros populares de Paris depois da Revolução, também encontrou lugar no circo. Mas como a demanda era grande, a programação era vasta e o ano seguiu com as apresentações de *La fête du Réarnais*[153], *Atala et Chactas*[154], reapresentação de *Robert-le-Diable*[155], *Deux heures de*

---

[146] "Cena episódica" apresentada em 11 de março, sem reapresentação, pois foi recebida com indiferença pelo público.

[147] Pantomima em três atos de Cuvelier, apresentada em 20 de março e claramente inspirada na peça de Shakespeare. Disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=FYhRAAAAcAAJ&pg=PA35&lpg=PA35&dq=Macbeth,+ou+les+sorci%C3%A8res+de+la+f%C3%B4ret+de+Birnam&source=bl&ots=2ocpt1r1IC&sig=Gqzee4SHuGGV_aXrzEjlDV6u05s&hl=pt-BR&sa=X&ei=KAmNUtezHbLJsQSu7YLYDw&ved=0CFgQ6AEwBQ#v=onepage&q=Macbeth%2C%20ou%20les%20sorci%C3%A8res%20de%20la%20f%C3%B4ret%20de%20Birnam&f=false>.

[148] Pantomima em três atos de Alexandre e Hapdé apresentada em 27 de maio. A peça que já havia sido representada com sucesso no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* no ano de 1811, foi escolhida para a estreia da reconhecida atriz de pantomima Dumouchel no *Olympique*, ocasião na qual contracenou com Laurent Franconi no papel de Barba-Azul (MÉMORIAL..., 1818, p. 334). O curioso é que, segundo a documentação analisada, Alexandre Friedelle, uma das autoras da obra, parece ser a primeira mulher a assinar o texto de uma peça do circo.

[149] Pantomima em um ato de Jacquinet apresentada em 15 de junho.

[150] Pantomima em três atos de Henri Franconi apresentada em 28 de junho.

[151] *Vaudeville* em um ato de Emile e Martin apresentada em 13 de julho.

[152] "Uma mãe inocente, muda, infeliz e perseguida, um esposo inconstante, corajoso e arrependido; uma rival ciumenta, bárbara e que se torna a vítima de seus próprios artifícios, eis a moral ao alcance de todos!"

[153] *Vaudeville* em um ato de Emile e Hubert apresentado em 25 de agosto.

[154] Pantomima em três atos de Hapdé, inspirada no romance *Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert* (1801), de Chateaubriand, foi apresentada em 17 de setembro com Emilie Lequiem Franconi no papel título.

[155] Pantomima em três atos de Henri Franconi, cuja estreia ocorreu em 1815, desta vez foi apresentada em 17 de outubro.

caserne[156] e *Roland le furieux*, indicada como uma pantomima em quatro atos de Cuvelier e Léopold, inspirada no poema do poeta italiano Arioste (1474-1533) e apresentada em 24 de novembro. A descrição da peça, presente nas páginas 341 e 342 do *Mémorial Dramatique, ou Almanach Théatral* de 1818 (ANEXO 02), revela que a mesma tem inúmeras características do gênero mágica ou *féerie* (MÉMORIAL..., 1818, p. 337-342).

Sabemos que em 1818 o *Cirque Olympique* apresentou, entre outras, as pantomimas intituladas *Othello* e *La ferme des carrières* (MÉMORIAL..., 1819, p. 213). O artista Benjamim de Oliveira, de quem se falará adiante como um importante marco na história do circo brasileiro, também atuou no papel principal da peça *Otelo*, de Shakespeare, recebendo uma crônica elogiosa de Artur Azevedo (COSTA, 1999, p. 69). Como o conceituado dramaturgo aportou no circo francês e brasileiro, com o inglês não poderia ser diferente: em 1835, *Le monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes* (1835, p. 265), anunciou que "[...] *le cirque a vu jouer un grand drame équestre, tiré de l'histoire d'Angleterre, car Astley est aussi national à Londres que Franconi à Paris. Les Deux Roses sont un extrait du Richard III, de Shakespeare, mis à la portée des chevaux*"[157]. Além da informação sobre o espetáculo, os editores transmitem uma ironia, acentuando a diferença entre a dramaturgia shakespeariana, de reconhecida importância, e aquela encenada no *Olympique*, considerada sem valor, tudo como resultado de uma postura elitista contra o teatro feito no circo e seus artistas.

Em 1821 o *Almanach des Spectacles* oferece dados que nos permitem fazer uma comparação de preços entre o *Olympique* e outras casas de espetáculos. Neste ano eram três os preços cobrados no circo, sendo o mais caro 4,00 francos, o intermediário 3,00 francos e o mais barato 2,50 francos, os mesmos cobrados pelo *Théâtre de la Porte de Saint-Martin.* Na ocasião os espetáculos mais caros de Paris aconteciam na *Académie Royale de Musique*, com ingressos que variavam entre 10,00 e 3,60 francos, seguido pelo *Théâtre Français* com preços entre 6,60 e 1,80 francos. Os espetáculos mais baratos, por sua vez, eram os dos teatros *Gaîté* e *l'Ambigu-Comique*, cujos ingressos custavam entre 3,60 e 1,80 francos. Entre esses dados dois chamam especial atenção, o primeiro deles é o fato do circo *Olympique* ser considerado no conjunto de teatros, listados sob o título *Prix de place aux différents théâtres* (ALMANACH..., 1822, p. 3-6), o que se justifica pelo privilégio de teatro secundário

---

[156] "Cenas militares" misturadas com dísticos – estrofes compostas por dois versos – cuja autoria era de Jules Vernet e Ferdinand, apresentada em 03 de novembro.

[157] "[...] o circo viu encenar um grande drama equestre, tirado da história da Inglaterra porque Astley é tão patriótico à Londres quanto Franconi à Paris. As *Deux Roses* são um extrato do Richard III, de Shakespeare, colocado ao alcance dos cavalos".

adquirido em 1811 para representação de pantomimas; e a segunda é a existência de lugares com o preço de 1,80 francos no *Théâtre Français*, ou *Comédie-Française*, similares aos preços mais baixos dos teatros mais populares, o *Gaîté* e o *l'Ambigu-Comique*, nos quais os melodramas, os *vaudevilles* e as pequenas comédias reinavam soberanos. A concorrência e o gosto popular não passavam ilesos aos olhos dos críticos: "[...] *voyez la comédie-française abandonnée, et le mélodrame faisant effort pour supplanter Racine et Molière* [...]"[158] (ALMANACH..., 1822, p. 9). Talvez por representar este *perigo* o melodrama também tenha sido chamado de gênero monstruoso (ALMANACH..., 1822, p. 64). Em 1824 o *Olympique* já possuía sete preços distintos que iam de 4,00 francos, mantendo o preço mais caro dos anos anteriores, até 0,75 francos. No *Gaîté*, *l'Ambigu-Comique* e *Porte de Saint-Martin* os lugares mais baratos chegam a 0,60 francos, enquanto os lugares nos grandes teatros e nos teatros secundários passaram a custar entre 10,00 e 1,25 francos (ALMANACH..., 1825, p. 5-9). Um dos espetáculos mais baratos do período era dado no *Spectacle de Funambules*, cujos preços variavam entre 0,75 e 0,20 francos (ALMANACH..., 1826, p. 11) o que nos dá uma noção do público que frequentava cada tipo de espetáculo. Embora não seja possível afirmar quem mantinha a melhor receita entre as casas de espetáculos de Paris, em setembro de 1827 o *Cirque Olympique* superou todas elas com uma receita de 85.205 francos contra 45.915 da *l'Opéra*, 55.482 francos do *Théâtre Français*, 61.059 francos da *l'Opéra-Comique*, 13.058 francos da *l'Opéra Italien*, 37.612 francos do *l'Odéon*, 37.884 francos do *Théâtre de S.A.R Madame*, antigo *Gymnase Dramatique*, 47.417 francos do *Vaudeville*, 28.759 francos do *Nouveautés*, 32.858 francos do *Variétés*, 37.870 francos do *Gaîté* e 57.129 francos do *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* (ALMANACH...,1828, p. 17). Neste ano praticamente todos os teatros da cidade já tinham novos preços, sendo que os ingressos do circo custavam entre 5,00 francos e 0,60 francos (ALMANACH..., 1828, p. 17). Em novembro do mesmo ano a receita do *Olympique* teria sido de 51.632 francos, ficando atrás somente do *Théâtre de S.A.R Madame*, cuja renda foi de 58.834 francos (ALMANACH..., 1828, p. 371). Em 1829 a receita anual do *Théâtre de S.A.R Madame* foi de 688.058,50 francos e a do *Cirque Olympique* 600.815,50 francos, as duas maiores entre todos os teatros de Paris (ALMANACH..., 1829, p. 11).

Salvo raríssimas exceções, a família Franconi era fartamente elogiada em todos esses documentos, seja pelo cuidado com a casa de espetáculos, seja pela perfeição das exibições equestres ou pela parte teatral do circo, onde a interpretação e os cenários – sempre muito bem

[158] "[...] vejam a comédia francesa abandonada e o melodrama fazendo esforço para suplantar Racine e Molière [...]".

cuidados – ganhavam destaque. E, a cada reforma ou mudança de endereço, havia sempre uma observação a fazer sobre palco, tratado em pé de igualdade com o picadeiro. No entanto, a revisão feita pelo *Almanach des Spectacles* das duas primeiras décadas do século XIX, abrangendo os anos de 1801 a 1821, privilegia os quatro grandes teatros oficiais da capital, *l'Opéra*, *Comédie-Française*, *l'Opéra-Comique* e *l'Opéra-Buffa*. Somente a partir da retrospectiva de 1819 o *Olympique* passa a ser citado, mas de forma generalista (ALMANACH..., 1822, p. 64). A razão? O repertório, que agora aparece na forma de mimodrama.

> On commence à nous faire voir des *Mimo-Drames* aux Cirques de Messieurs Franconi. Quelques personnes diront peut-être que les pantomimes de l'Opéra, sont des mimo-drames, et qu'il n'était pas besoin d'associer La Harpe à une sottise ; ces personnes-là diront tout ce qu'il leur plaira, leur approbation est de fort peu d'importance dans tout ce qui concerne le mélodrame, le mimo-drame, la *pantomime-dialoguée* et les chevaux de Franconi : on ne les admettra à parler que quand le mimo-drame se montrera sur la scène française, ce qui n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on le pense[159]. (ALMANACH..., 1822, p. 70) Grifos do autor.

Fayel et Gabrielle de Vergy[160] é a primeira a peça do circo a receber a denominação de *mimodrama* nos documentos com data a partir do ano de 1807 analisados para a feitura deste trabalho. A partir de então, a nomenclatura aparecerá com frequência. Das 26 peças indicadas como integrantes do repertório do circo em 1821, seis aparecem sem identificação do gênero, duas como melodramas, seis como pantomimas e 12 como mimodramas (ALMANACH..., 1822, p. 226). O *Dicionário de Teatro* de Pavis (1999, p. 244) apresenta uma definição de mimodrama como um gênero que radicaliza quanto ao uso da palavra e que, do ponto de vista prático, também não se coaduna totalmente com o tipo de espetáculo do *Olympique*, pois se trata de uma "peça que só utiliza a linguagem corporal da mímica. Distingue-se do mimo: 'O ponto de partida deles foi o mesmo, mas por seu resultado: na pantomima, o corpo não bastava, ele apelava a outros elementos do espetáculo; no mimodrama, ele é tudo' [...]". Concluímos assim que tanto as definições de pantomima, discutidas anteriormente, quanto as de mimodrama, tinham relação direta com as exigências e determinações governamentais

---

[159] "Começam a nos fazer ver *Mimo-Dramas* nos Circos dos Senhores Franconi. Algumas pessoas dirão talvez que as pantomimas da *Ópera* são mimo-dramas e que não era preciso associar *A Harpa* à tamanha estupidez; estas pessoas dirão tudo o que lhes agrada, sua aprovação é de muito pouca importância em tudo o que diz respeito ao melodrama, ao mimodrama, à *pantomima-dialogada* e aos cavalos de Franconi: só se admitirá que eles falem quando o mimo-drama for mostrado na cena francesa, isso que talvez não esteja tão longe quanto se pensa".

[160] Mimodrama em três atos de Félix e Henri Franconi representado pela primeira vez no *Olympique* em 21 de outubro de 1820. O texto desta peça encontra-se disponível para leitura em: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/6762>.

relativas à organização dos espetáculos franceses, o que não garantia uma obediência rigorosa às proibições, nem a observância estrita das permissões.

Voltando ao *Almanach des Spectacles*, seu editores apontam que entre outras mudanças necessárias à reorganização do teatro em Paris "*Il faut reléguer le mélodrame au Cirque Olympique; les acteurs les plus habiles à jouer ce genre sont, sans contredit, ceux qui s'allieront le mieux avec les chevaux* [...]" (ALMANACH..., 1822, p. 72). Não obstante, oferecem uma pequena revisão da história do *Cirque Olympique*, seu elenco e repertório, no conjunto de resumos sobre os teatros de Paris. Neste contexto, além de algumas peças já citadas anteriormente o documento lista outros títulos que integravam o repertório do *Olympique*, como *Catherine de Steinberg*, *L'hospitalité, ou La chaumière hongroise*[161], *Chien de Terre-neuve*, *Le coffre de fer*, *Geneviève de Brabant*[162], *La mort de Kléber, ou Les français en Egypte*, *Le maréchal de Loewendal*, *La muette*, *L'ours et l'enfant*, *Le pic terrible, ou La pauvre mère*, *La pucelle*, *Poniatowski*, *Le soldat laboureur* e *Ugolin* (ALMANACH..., 1822, p. 226).

No ano de 1821 foram poucas as peças indicadas pelo *Almanach des Spectacles* que teriam sido representadas no *Olympique*: *Le soldat fermier* (17 de janeiro), mimodrama em um ato de Ponet e Henri Franconi; *L'attaque du convoi* (19 de fevereiro), mimodrama em dois atos; *Le berceau, ou Les trois âges* (30 de abril), mimodrama de Henri Franconi e Cuvelier apresentada na ocasião do batismo do Duque de Bordeaux; e *La bataille de Bouvines* (26 de outubro), mimodrama de Charles e Auguste, apresentado depois da trupe ter passado três meses no interior da França (ALMANACH..., 1822, p. 294). Na edição deste ano o documento cita um episódio que nos ajuda a conjecturar sobre os modos de resolução dos problemas impostos pelos privilégios. A proibição do uso da palavra em alguns estabelecimentos favorecia que as ações fossem amplamente exploradas, como podemos observar no *Spectacle Acrobate*, em 1821, quando na representação de uma "peça heroica" dois príncipes disputavam o amor de uma princesa com saltos acrobáticos e demonstração de exercícios de força. O vencedor, que não podia falar, celebrou a conquista com cambalhotas e uma volta completa no ar (ALMANACH..., 1822, p. 235).

---

[161] "Anedota militar" em um ato de Henri Franconi representada pela primeira vez no *Théâtre du Cirque Olympique* em 20 de novembro de 1820 e disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=GVn1_5WtihcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

[162] Este é o titulo de um dos livros mais famosos da *littérature de colportage* (cordel na França): a história de Genoveva de Brabant. Cf. SANTOS, I. M. -F. dos. L'innocence persécutée: Geneviève de Brabant, l'Impératrice Porcine et autres femmes innocentes. In : DELCOURT, T.; PARINET, E. (Org.). **La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage**. Paris: Ecole des Chartes/Troyes, La Maison du Boulanger, 2000. (Collection Etudes et Rencontres n. 7).

Em 1822 os teatros de Paris foram agrupados pelo *Almanach des Spectacles* em quatro denominações: os "Teatros Reais", que compreendiam a *l'Opéra* ou *Académie Royale de Musique*, a *Comédie-Française* ou *Théâtre Français*, *l'Opéra-Comique*, *l'Odéon* ou *Second Théâtre Français*[163], justamente por ser uma filial da *Comédie-Française* e *l'Opéra Italien*, cuja administração era a mesma da *Académie Royale de Musique*; os "Teatros Secundários", que agrupavam o *Théâtre du Vaudeville*, o *Gymnase Dramatique*[164] e o *Théâtre des Variétés*; os "Pequenos Espetáculos" que compreendiam o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, o *Théâtre de la Gaîté*, o *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, o *Théâtre du Cirque Olympique* e o *Théâtre du Panorama Dramatique*[165]; e, por fim, os "Espetáculos de Curiosidades" (ALMANACH..., 1823) já caracterizados anteriormente. Sobre os teatros reunidos pela nomenclatura "Pequenos Espetáculos", na qual se inseria o *Théâtre du Cirque Olympique*, os editores do *Almanach des Spectacles* diziam que:

> *Leurs représentations se composent principalement de mélodrame. On ne saurait les accuser de corrompre le goût, attendu qu'il ne s'agit point de goût pour leurs spectateurs habituels ; mais leurs trop grands théâtres, et c'est un mal dont on peut se plaindre.*
>
> [...]
>
> *Nous avons dit que les théâtres du Vaudeville, des Variétés, du Gimnase avaient au moins rendu le service d'épurer la haute comédie ; ceux-ci contribuent même de leur côté, à épurer (à sauver peut-être) la tragédie.*[166] (ALMANACH..., 1823, p. 190-191)

Nesta perspectiva, os teatros classificados como "Pequenos Espetáculos" não se diferenciavam dos "Espetáculos de Curiosidades"; ao contrário, por trabalharem com textos considerados menores e, portanto, não tendo a *boa* literatura dramática como base dos seus trabalhos, não podiam ser considerados sequer como teatros – palavra que, aliás, não aparece no termo sob o qual foram agrupados. Some-se a isto, a péssima reputação do melodrama

---

[163] Este teatro foi organizado a partir de ordem real em 1815 e em 1818 recebeu pelo mesmo meio o título de Segundo Teatro Francês (ALMANACH..., 1826, p. 444).

[164] Autorizado para funcionamento em 1820 (ALMANACH..., 1826, p. 445).

[165] Em 1823 a *l'Académie Royale de Musique* contava com 1937 lugares, a *Comédie-Française* com 1522, a *l'Opéra-Comique* com 1720, o *l'Odéon* com 1756, o *Théâtre du Vaudeville* 1257, o *Gymnase Dramatique* 1287, o *Théâtre des Variétés* 1245, o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* 1803, o *Théâtre de la Gaîté* 1254, o *Théâtre de l'Ambigu-Comique* 1230 e o *Théâtre du Cirque Olympique* 1219 (ALMANACH..., 1824, p. 329-330). Notemos, portanto, que apesar da diferença na capacidade de espectadores, a classificação nada tinha a ver com os tamanhos dos teatros. O *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, por exemplo, tinha 1803 lugares e foi classificado na categoria "Pequenos Espetáculos".

[166] "Suas representações consistem principalmente de melodrama. Não se poderia acusá-los de corromper o gosto, compreendendo que não se trate de gosto para seus espectadores habituais; mas seus grandes teatros são um mal do qual se pode reclamar. [...] Nós dissemos que os teatros *Vaudeville*, *Variétés* e *Gimnase* tinham ao menos feito o serviço de melhorar a alta comédia; estes contribuíram, pelo seu lado, para melhorar (salvar talvez) a tragédia".

junto à crítica (ao contrário da comédia e da tragédia) e, para finalizar, a suposta falta de gosto das multidões que integravam o público dessas casas de espetáculos. Vale ressaltar ainda que embora o melodrama fosse o gênero majoritário na maioria dos teatros categorizados como "Pequenos Espetáculos", pantomimas, comédias e *vaudevilles* também eram representados em número significativo. No que diz respeito ao *Cirque Olympique*, no mesmo documento há um comentário que parece ser uma contradição:

> Les directeurs de cet établissement font tout ce qui dépend d'eux pour justifier le titre qu'ils ont pris, et mériter la bienveillance que le public leurs témoigne chaque jour. Nous ne joindrons qu'un seul éloge à tous ceux que les journaux leur prodiguent chaque jour, il est relatif à la manière dont le moindre ouvrage est monté à ce théâtre. M. Franconi, le jeune, chargé de cette partie, emploie tout ce que l'imagination peut faire quand le goût la dirige ; il est plus que l'auteur des pièces qu'il fait jouer : aussi, nous ne doutons pas que s'il s'adonnait exclusivement à l'art *scénique*, il ne fût le premier dans un genre de spectacles qui, malgré certains rigoristes, plaira toujours aux spectateurs de toutes les classes de la société.
>
> Tout Paris a admiré les belles évolutions de *La mort de Kléber*, le grand désordre, sans confusion, de *l'Attaque du Convoi*, l'horrible catastrophe qui termine la pièce de *Poniatowski*, etc., etc.[167]. (ALMANACH..., 1823, p. 342-343) (Grifos do autor).

Neste trecho podemos perceber o reconhecimento das habilidades de Henri Franconi com a dramaturgia bem como uma tensão na avaliação da qualidade das peças apresentadas, se para alguns críticos este gênero de espetáculo era considerado menor, para outros era necessário reconhecer sua importância na cena parisiense. Na apresentação do repertório do circo aparecem, além das peças citadas até aqui, as pantomimas *Gulliver*, *Martial* e *Tombeau magique* e os mimodramas *Clarisse et Lovelace, ou Le suborneur*[168] e *Le cuirassier, ou la bravoure récompensée*, mimodrama em um ato de Ponet e Henri Franconi estreada em 17 de janeiro de 1820; *l'Entrée d'Henri IV à Paris*[169] e *Le soldat*

---

[167] "Os diretores deste estabelecimento fizeram tudo o que dependia deles para justificar o título que eles tomaram e merecer a benevolência que o público lhes confere a cada dia. Nós juntamos um único elogio à todos estes que os jornais lhe destinam a cada dia, é relativo à maneira como a mínima obra é montada neste teatro. Senhor Franconi, o jovem, encarregado dessa parte, emprega tudo o que a imaginação pode fazer quando o gosto a dirige; ele é mais do que o autor das peças que faz representar: também, nós não duvidamos que se ele se entregasse exclusivamente à arte *cênica*, ele seria o primeiro em um gênero de espetáculos que, apesar de certos puristas, agradará sempre aos espectadores de todas as classes da sociedade. Paris inteira admirava as belas evoluções de *La mort de Kléber*, a grande desordem, sem confusão, do *L'Attaque du Convoi*, a horrível catástrofe que termina a peça de *Poniatowski*, etc., etc."

[168] Pantomima dialogada em três atos da autoria de Henri (que não é o Franconi) a partir do romance de Richardson, encenada pela primeira vez por Henri Franconi no *Cirque Olympique* no dia 11 de março de 1815 e disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74966s.f1.langEN>.

[169] Talvez este espetáculo de dois atos e um prólogo da autoria de Cuvelier e encenação de Henri Franconi, apresentado em 30 de abril de 1814, tenha inspirado a pintura do quadro homônimo do artista François Gérard, datado de 1817, uma vez que o evento real havia acontecido no final do século XVI. Esta hipótese sustenta-se

fermier, ou Le bon seigneur, mimodrama em um ato de Ponet e Henri Franconi apresentado em 18 de janeiro de 1821 (ALMANACH..., 1823, p. 238-239). Havia certa flutuação na classificação das peças, que não sabemos se era feita pelos artistas do *Olympique* ou pelos editores dos almanaques de teatro, uma vez que o mesmo título de determinado espetáculo era apresentado num ano como pantomima, no outro como mimodrama e no seguinte como melodrama. Há ainda a provável hipótese da exploração do tema sob diversos gêneros.

Além das peças do repertório foram montadas em 1822: *Le transfuge*[170], *La prise de la flotte, ou La charge de cavalerie*[171]; *La diligence attaquée, ou L'auberge des Cévennes*[172]; *L'arabe hospitalier*[173] (ALMANACH..., 1823, p. 343-344) e *Le passage des Thermopyles*[174] (ALMANACH..., 1824, p. 24).

Em 1823 foram apresentadas *Le pâtre*[175], mimodrama em dois atos de Ponet e Henri Franconi apresentada em 16 de janeiro; *L'incendie, ou La maison du charbonnier*, mimodrama em um ato de Renaud e Ménissier apresentado em 14 de fevereiro; *Corali, ou Les français au Canadá* mimodrama em três atos de Cuvelier e Villiers apresentado em 26 de fevereiro; *Le dévouement filial, ou Marseille en 1720*, mimodrama em um ato Henri Simon e Ferdinand apresentado em 08 de março; *Le roulier, ou Le moulin de Massiac* mimodrama em três atos de Ferdinand, Ménissier e Saint-Hilaire apresentada em 21 de outubro; *La jeune aveugle*, mimodrama em um ato de Auguste e Gabriel apresentado em 25 de novembro. As peças deste ano são repletas de assassinatos, inocentes condenados e segredos revelados. As tramas vão desde o sofrimento de um jovem pastor que, para livrar sua mãe da morte assume um assassinato que apenas testemunhou, até a revelação do planejamento de um crime por uma jovem que todos acreditavam ser cega (ALMANACH..., 1824, p. 317-321). Entre os meses de abril a agosto os irmãos Franconi

---

no fato do circo ter inspirado dezenas de artistas de diferentes linguagens artísticas em suas criações. No caso da literatura cf.: BASCH, Sophie (Org.). **Romans de cirque**. Paris: Éditions Robert Laffont, 2002.

[170] Peça de Ponet e outro autor não identificado, apresentada em 22 de janeiro.

[171] Mimodrama em três atos de Cuvelier, encenada por Henri Franconi e apresentada em 12 de março de 1822. Disponível em para leitura em: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/25206>.

[172] Melodrama em três atos de Ferdinand, Ménissier e Ernest, apresentado pela primeira vez no *Théâtre du Cirque Olympique* em 15 de novembro de 1822. Disponível para leitura em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35084n>.

[173] Melodrama em um ato de Ferdinand apresentado pela primeira vez no *Théâtre du Cirque Olympique* em 03 de dezembro de 1822. Disponível para leitura em: <https://ia600407.us.archive.org/20/items/larabehospitalie00lalo/larabehospitalie00lalo.pdf>.

[174] Mimodrama em dois atos de Henri Franconi e Villiers apresentado em 26 de dezembro.

[175] Com o título de *Le pauvre berger*, D'Aubigny e Hyacinthe exploraram o mesmo tema criando um melodrama em três atos que foi apresentado em 17 de junho no *Théâtre Panorama Dramatique*.

fizeram uma *tournée* pelo interior da França reabrindo o circo em 1º de outubro com a reapresentação da peça *l'Attaque du convoi*.

Exclusivamente no ano de 1823 aparece na descrição do elenco do circo a figura de Julien como "ensaiador do melodrama" (ALMANACH..., 1824, p. 151). Até 1824 o número de cavaleiros/amazonas e atores/atrizes era praticamente o mesmo, embora alguns cavaleiros também atuassem como atores, mas o contrário nem sempre acontecia. No ano seguinte o número de atores e atrizes era o dobro do número de cavaleiros/amazonas (ALMANACH..., 1826, p. 178-280). O curioso é que em meados da década de 1810 os nomes dos atores e atrizes passaram a figurar na frente dos nomes dos cavaleiros na listagem do elenco. O teatro no circo havia ganhado outra importância. O *Olympique* passa de um elenco mais familiar formado por 7 a 13 atores e atrizes entre 1808 e 1817, dobrando o número para 20 ou mais entre 1821 e 1826 e chegando a 30 atores e atrizes em 1827, época em que passam a atuar no *Boulevard du Temple*, e mantendo a média desta marca até por volta de 1833. Integravam-se a estes os dançarinos, músicos integrantes da orquestra, cenógrafos, figurinistas, cenotécnicos, etc. Estas indicações, no entanto, não dão conta da totalidade do elenco do circo, seja pela possibilidade de citação de apenas alguns artistas segundo critérios dos editores, seja pela indisponibilidade nos arquivos de documentos sobre a programação do circo em determinados anos do período estudado. Serve, no entanto, como indicação e pode contribuir com futuros estudos sobre os artistas de teatro neste circo francês.

No primeiro semestre de 1824 foram apresentadas *Les Pyrénées, Cadix et la France*[176]; *Le pont de Logrono, ou Le Petit tambour*[177]; *Des ours*[178]; *Don Quichotte et Sancho-Pança*; *Melmoth, ou L'homme errant*[179]; e *La vivandière*[180]. No mimodrama em dois atos *Le plâtrier*, de Saint-Amand, Jules e Henry, apresentado em 11 de fevereiro, um jovem soldado mata um homem em legítima defesa e é acusado e perseguido pelo comparsa do mesmo, que coincidentemente é seu cunhado. Sua irmã, sabedora da verdade, fica dividida entre salvar o irmão e perder o marido, mas revela a inocência do jovem depois que o esposo, por remorso, se suicida (ALMANACH..., 1825, p. 343-346). Essa e

---

[176] A peça em três atos estreou em 12 de janeiro e foi apresentada 10 vezes somente para militares, sem permissão de entrada, inclusive para jornalistas, uma boa estratégia pra atiçar a curiosidade dos espectadores civis e precipitá-los para o próximo espetáculo.

[177] Mimodrama de Cuvelier e Francis apresentada no dia 07 de janeiro.

[178] Farsa em um ato apresentada em 23 de fevereiro.

[179] O mimodrama em dois atos de Ferdinand e Saint-Hilaire, inspirada no romance homônimo escrito em 1820 pelo irlandês Charles Robert Maturin, foi apresentado em 16 de março com grande sucesso.

[180] Mimodrama militar em um ato de Ludwic apresentado em 24 de março.

outras tramas presentes nas peças do circo não eram novidade em outros teatros secundários da cidade e se sustentavam porque atendiam ao gosto de um público que buscava por fortes emoções em intrigas repletas de crimes, mistério e condenações, ainda que fossem *divinas*. Durante muito tempo o circo explorou o tema da obra *Don Quijote de la Mancha* escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616). A reapresentação de *Don Quichotte et Sancho-Pança* realizada em 26 de fevereiro de 1824 seguia uma tradição do circo que a montava, com diferentes nomes, desde o fim do século XVIII. Peças com títulos onde aparece o nome do personagem Dom Quixote foram encontradas – além das referências bibliográficas estudadas, como na bibliografia organizada por Delannoy (1944) – nos documentos da programação teatral de Paris publicados nos anos de 1813, 1825 e 1830. Também há uma estampa datada de 1843 que aponta para a longevidade de montagens a partir desta história (ver Figura 11). Esta imagem também cumpre aqui outra função, a de nos mostrar o palco do circo. Compreendemos que a descrição "*Théâtre d'Hiver du Cirque Olympique*" (Teatro de inverno do *Cirque Olympique*), presente na estampa, faz referência ao circo do *Boulevard du Temple*, do qual já falamos repetidas vezes neste trabalho. Esta denominação surgiu desde que o *Cirque Olympique*, sob a propriedade de Dejean, mas assessorado por Adolphe Franconi, passou a ter como filial o *Cirque d'Été* (Circo de Verão) construído em 1841 na *Champs-Élysées*. A partir desta época o circo do *Boulevard du Temple* era destinado quase que exclusivamente às apresentações teatrais, enquanto o *Cirque d'Été*, mais moderno para os novos padrões do espetáculo circense, comportava toda variedade de números. Antes de continuarmos a descrever a programação de 1824, chamamos atenção para outro dado importante oferecido pela imagem que é a presença do que parece ser a caixa destinada ao ponto[181] no centro baixo da estampa, o que abre mais um argumento para a presença da palavra nas peças do *Cirque Olympique*, pois supomos que ele era mais necessário para a lembrança de réplicas do que de sequências de ações.

[181] O ponto era o profissional responsável pela orientação dos atores quanto ao texto da peça encenada. Segundo Pavis (1999, p.297): "A função do ponto, criada no século XVIII, está hoje em vias de desaparição: ela só existe de maneira institucional, na *Comédie-Française*, talvez por causa do abandono do sistema de alternância e dos palcos italianos. O ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o *capô*) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundi-los com lapsos de memória". Com o desenvolvimento tecnológico ele influenciou a criação do ponto eletrônico, indispensável em muitos dos programas de TV da atualidade.

Figura 11 - Cena do torneio de *Don Quichotte* no Teatro de inverno do *Cirque Olympique*, estampa, 1843.

Fonte: *gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.* (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437412n.r=Cirque+Olympique%2C+Don+Quichotte%2C+estampe.langPT>).

Depois de um encerramento em 03 de maio, o circo só reabriu em 02 de outubro, provavelmente para a *tournée* habitual. Este período é correspondente a uma parte da primavera e todo verão europeu, o que facilita viagens e apresentações em locais abertos. Em 26 de outubro estreou o mimodrama em três atos *Le porteur d'eau* da autoria de Ferdinand e Simonin, mas durante esta representação os espectadores do circo, acostumados com o maravilhoso das encenações, assoviaram para demonstrar que sentiam falta dos golpes de teatro, combates e evoluções tão comuns nos espetáculos do *Olympique*. Em 04 de novembro estreou o já citado *vaudeville* em um ato *27 de septembre 1824*[182] de Saint-Hilaire e Henri Franconi em homenagem à entrada de Carlos X em Paris. Muitas das peças que representavam fatos recentes da história da França conferiam ao circo um papel de cronista dos acontecimentos e esta pode ser uma das justificativas para o grande sucesso da maioria

[182] Disponível para leitura em: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/2706>.

dos seus espetáculos. Entre o palco e o picadeiro do *Olympique*, os feitos e as conquista dos franceses eram demonstrados de forma pulsante, o que fazia o público se ver projetado naqueles espetáculos tão grandiloquentes quanto seu Império. Neste período, ir ao circo significava encontrar a própria história francesa revisitada ou comentada em tempo real, pois o espetáculo circense se dispunha a elaborar um discurso sobre as questões contemporâneas daquele país. No dia 13 do mesmo mês foi reapresentado *Le roulier, ou Le moulin de Massiac* e no dia 15 *Melmoth, ou L'homme errant*. No dia 20 estreou o mimodrama em um ato *La prise de Tarifa* de Jules e Henri com encenação de Henri Franconi (ALMANACH..., 1825, p. 346-348). Neste ano o teatro já passava pelo crivo da censura e todas as peças apresentadas em Paris e no interior da França deveriam ser submetidas à comissão de censura dramática, composta por cinco membros, além dos espetáculos serem vistos por inspetores nos ensaios gerais (ALMANACH..., 1825, p. 300). Na verdade, desde o decreto de 08 de junho de 1806 nenhuma peça poderia ser apresentada sem a autorização do *Ministère de la Police Générale* (ALMANACH..., 1826, p.442-443).

Além de algumas peças estreadas nos anos anteriores, no primeiro semestre de 1825 foram apresentadas *Maréchal des logis*[183]; *Mazeppa, ou Le cheval tartare*[184]; *L'exécution militaire, ou Le chien du régiment*[185]; *Les frères féroces* e *Le pont de Logrono*[186]; *La redengote et la perruque, ou Le testament*[187]; *Recruteurs, ou La fille du laboureur*[188]; *Drapeaux, ou L'hôpital militaire*[189]. O circo fechou em meados de maio para a *tournée* anual e reabriu no fim de julho com um espetáculo de variedades em benefício da viúva de um diretor de teatro, mas somente em 08 de outubro a trupe dos Franconi retornou, estreando dez dias depois, *L'incendie de Salins*, mimodrama em um ato de Saint-Léon e Léon que no ano seguinte seria responsável pelo maior incêndio da história do *Olympique*. Mesmo correndo riscos o circo não abria mão do seu maior trunfo, a grande valorização da visualidade, garantia de manutenção da sua posição como um espetáculo grandiloquente capaz de atrair público para as dezenas de vezes que uma mesma montagem era encenada. Neste sentido, o

---

[183] Mimodrama em dois atos de Ponet e Leroi Bacre apresentado em 07 de setembro.

[184] Mimodrama em três atos de Cuvelier e Léopold e encenação de Henri Franconi, cuja estreia ocorreu em 11 de janeiro. Disponível para leitura em: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/21616>.

[185] Melodrama em um ato de Saint-Léon, Henri Franconi e Adolphe Franconi com estreia datada de 09 de fevereiro. Disponível para leitura em: <https://ia600501.us.archive.org/9/items/lechiendurgime00sain/lechiendurgime00sain.pdf>.

[186] Estas peças estão entre outras apresentadas na programação de um espetáculo em benefício realizado em10 de março.

[187] Mimodrama em três atos de Léopold e Antony estreado em 19 de março.

[188] Mimodrama em um ato de Saint-Géorges e Henri Franconi estreado em 13 de abril.

[189] Mimodrama em um ato Charles Hubert estreado em 30 de abril.

risco sempre presente da arte circense não ficava restrito apenas aos números acrobáticos, mas se estendia pelas ações pensadas para suas peças teatrais. A programação do segundo semestre seguiu com *Lanciers*[190]; *La chaise de poste*[191]; e o retorno a cartaz de *Mazeppa, ou Le cheval tartare*, em 27 de novembro (ALMANACH..., 1826, p. 283-288). Em 17 de dezembro estreou *Du vieillard bavarois, ou La révélation* mimodrama em dois atos de Ponet e Alexandre (ALMANACH..., 1827, p.251). As peças desses anos pautaram seus enredos em identidades familiares reveladas, recebimentos de heranças, vilões arrependidos pagando pelos seus crimes com a própria vida, inocentes condenados e libertados depois da morte dos seus oponentes etc. Muitos desses enredos foram construídos tendo como pano de fundo contextos militares que sublinhavam a importância de servir à França com lealdade bem como reforçavam a ideia da vitória do bem sobre o mal. A influência da atmosfera melodramática estava presente com suas diversas características: desde os enredos emaranhados de peripécias até a grandiosidade dos cenários e dos efeitos elaborados para impactar um público ávido pelo maravilhamento visual que o circo se dispunha a causar.

Das 182 peças de 140 autores representadas em Paris no ano de 1825, 03 foram montadas na *l'Académie Royale de Musique*, 03 no *Théâtre Royal Italien*, 16 na *Comédie-Française*, 11 na *l'Opéra-Comique*, 24 no *l'Odéon*, 22 no *Théâtre de S. A. R. Madame*, 22 no *Théâtre du Vaudeville*, 24 no *Théâtre des Variétés*, 13 no *Théâtre de la Gaîté*, 17 no *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, 18 no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* e 09 no *Cirque Olympique*. Entre esses espetáculos estavam um drama, cinco *ballets*-pantomimas, 11 tragédias, 20 comédias, 23 óperas, 27 melodramas e mimodramas e 95 *vaudevilles*. A obra *L'incendie de Salins* do *Olympique* figurou entre as 19 peças de maior sucesso no ano (ALMANACH..., 1826, p.425-426).

Em 1826 os editores do *Almanach des Spectacles* voltaram a um tema que já vinha sendo tratado em outros anos, a exploração de um mesmo tema, ou até das mesmas histórias, disfarçadas com outros títulos pelos autores dramáticos no decorrer das primeiras décadas do século XIX (ALMANACH..., 1827, p. 1-2). Vale ressaltar, entretanto, que nem sempre a exploração do mesmo tema significava repetição, pois esta às vezes assumia um lugar exatamente oposto, o da contestação, como se pode observar na postura do *Cirque Olympique* quanto ao tema do suicídio na montagem do *vaudeville*, montado em 1835, intitulado *La Suicidomanie*:

---

[190] *Vaudeville* de Saint-Hilaire apresentado gratuitamente em 1º de novembro.
[191] Mimodrama em dois atos de Saint-Amand e Luois Montigny estreado em 19 de novembro.

> Le *Cirque Olympique* a constaté le ridicule de l'épidémie qui règne en France depuis quelque temps ; il a fait contre le suicide, une amusante plaidoirie; ses argumens, ne fussent-ils pas trouvés bons, il demeure évident que la gaîté, qu'ils ont excitée, est un excellent antidote[192]. (LE MONDE..., 1835a, p. 118) (Grifos meus)

Em 1826 pelo menos dois mimodramas estrearam antes do incêndio do circo, *L'officier d'ordonnance* (07 de janeiro) da autoria de Villiers e Benjamin A. e *La mère du soldat* (14 de janeiro) de Ferdinand Laloue, Ménissier e Ernest. Entre 15 e 16 de março, como informado anteriormente, o circo pegou fogo em uma das reapresentações de *L'incendie de Salins*. Ainda assim, neste ano, 20 peças foram apresentadas entre as estreias e as do repertório (ALMANACH..., 1827, p. 251-253). No ano seguinte um incêndio provocado pelo teste de fogos de artifícios que seriam usados num melodrama também destruiria o *Théâtre de l'Ambigu-Comique* (ALMANACH..., 1828, p. 7).

Já no *Boulevard du Temple*, em 31 de março de 1827 o circo abriu com a estreia de um prólogo formado por três quadros intitulado *Le palais, la guinguette et le champ de bataille*[193] de Brazier[194], Carmouche e Depeuty e direção de Henri Franconi. O programa ainda contou com números equestres e a reapresentação do mimodrama *La mort de Kléber*. No dia 24 de abril foi reapresentada *La diligence attaquée*. Em 22 de maio estreou o mimodrama em três atos *Marché aux Chevaux* de Henri V. e Saint-Amand, no qual um vilão assassina o próprio filho pensando se tratar do sobrinho de seu sócio. Em junho, além da reapresentação de *Le roulier, ou Le moulin de Massiac*, estrearam o "quadro militar" *Cavaliers et les fantassins* de Montigny e o mimodrama *Le Garde et le bûcheron* de Henri V. e Saint-Amand, ambos dirigidos por Adolphe Franconi, nesta última um guarda chamado Raymond rouba e mata a jovem que se casaria com seu tio, de quem ele era o único herdeiro, mas o delito foi visto por um lenhador que revela toda a verdade sobre o crime. No mês seguinte o circo fez uma apresentação em benefício do *l'Ambigu-Comique* por conta do incêndio sofrido e apresentou *Le vétéran*, mimodrama militar em dois atos de Antoni B. e Léopold dirigido por Adolphe Franconi. Em setembro foram *reapresentadas La fausse aveugle*[195] e *Chaumière espagnole*. No mês seguinte foi a vez da apresentação do *vaudeville*

---

[192] "O *Cirque Olympique* constatou o ridículo da epidemia que reina na França há algum tempo; ele fez contra o suicídio uma divertida defesa; seus argumentos, mesmo que não sejam vistos como bons, tornam evidente que a alegria, que eles provocam, é um excelente antídoto".

[193] Disponível para leitura em: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/30591>.

[194] Entre os 133 autores que foram montados em 1827, Brazier figurou entre os três mais produtivos do ano, sendo autor de 14 das mais de 180 peças montadas em Paris (ALMANACH, 1828, p. 372).

[195] Drama em um ato de Cuvelier e Caron apresentado pela primeira vez em 25 de novembro de 1823 no *Cirque Olympique*. A peça está disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=ePJKAAAAcAAJ&

em um ato *Rêve d'un brave* de Depeuty, Villeneuve e Henri Villemot e da reapresentação do espetáculo *Duc d'Albe* (ALMANACH..., 1828, p. 255-257). Em dezembro foram apresentados o melodrama *Irène, ou La prise de Napoli* de Amable Villain de Saint-Hilaire e Antoine-Nicolas Béraud bem como a "cena equestre" *La poste Royal*, executada por Paul sobre seis cavalos (ALMANACH..., 1829, p. 254). Somando-se a todas as outras peças do repertório do circo, um total de 17 peças foi apresentado no *Olympique* em 1827 (ALMANACH..., 1828, p. 258), sem falarmos aqui na quantidade de vezes que cada uma delas foi apresentada nas suas respectivas temporadas. As casas de espetáculos eram orientadas a não abrirem apenas em determinadas datas, como nos dias de aniversário de morte de alguns reis da França e em datas religiosas como Semana Santa, Domingo de Páscoa, Pentecostes e Natal (ALMANACH..., 1826, p. 420).

No ano seguinte, 1828, além das reapresentações das peças do repertório foi a vez dos mimodramas *Fiacres*[196]; *Duel a cheval*[197], *Le Drapeau*[198] e *Bisson, ou Le marin français*[199]. O semestre contou ainda com dois espetáculos em benefício, o primeiro no dia 08 de abril com números teatrais e musicais em benefício dos indigentes do *6º arrondissement* e o segundo no dia 31, em benefício de um "homem de letras", com teatro, dança e música. Neste ano o circo encerrou as atividades em 13 de julho e reabriu em 26 de agosto, mas no dia 04 de agosto houve uma apresentação extraordinária em benefício dos artistas do próprio circo, o terceiro espetáculo desta natureza no ano[200]. Em setembro estreou *La course de chevaux*[201] e foram reapresentadas *Le vétéran*[202] e *Irène, ou La prise de Napoli*[203]. Nos meses seguintes ainda houve três estreias: *Des bouviers*[204], *Le siège de Saragosse*[205]; e *Saint-Charles au village, ou Le cheval et le paysan*[206] (ALMANACH..., 1829, p. 254-257). Os maiores sucessos do circo em 1828 foram *Irène, ou La prise de Napoli*, melodrama estreado no ano anterior; *Bisson, ou*

---

printsec=frontcover&dq=La+fausse+aveugle&hl=pt-BR&sa=X&ei=TtSUUs7XOMXbkQfdy4Ao&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q=La%20fausse%20aveugle&f=false>.

[196] Mimodrama em dois atos de Henri Villemot e Valory M. encenado a partir de 27 de fevereiro.

[197] Mimodrama em dois atos da autoria de Alphonse S. e cuja apresentação começou em 26 de março.

[198] Mimodrama em dois atos de Pont e Anicet-Bourgeois com início das apresentações no dia 18 de abril.

[199] Mimodrama em dois atos e cinco quadros de Benjamin A., Théodore N. e Henri Villemot, estreado no dia 13 de junho.

[200] Ocasiões em que o *Olympique* também recebia artistas convidados de outros teatros como aconteceu em 06 de abril de 1829 quando o circo realizou um espetáculo em benefício do qual participaram atores do *Théâtre du Vaudeville* e do *Théâtre des Variétés*, apresentando respectivamente *Maison du Faubourg* e *Je fais mes farces* (ALMANACH..., 1830, p. 235).

[201] Mimodrama em dois quadros de Jules D. e Valory estreado no dia 13.

[202] No dia 18.

[203] No dia 29.

[204] No dia 03 de outubro. Peça em um ato de Chavranges e Charles Hubert.

[205] No dia 16 de outubro. Mimodrama em dois atos de Antoine-Nicolas Béraud e direção de Adolphe Franconi.

[206] No dia 03 de novembro. *Vaudeville* de Benjamin A., Théodore N., Henri Villemot e Ménissier.

Le Marin français; e Le siége de Saragosse (ALMANACH..., 1829, p.3). Neste ano foram apresentadas 18 peças no circo (ALMANACH..., 1829, p. 258) desdobradas em dezenas de apresentações, a maioria delas centrada em episódios militares reais ou fictícios.

Em 29 de janeiro de 1829 foi reapresentado o espetáculo *Dom Quichotte*, mas outras peças continuavam estreando no novo endereço do *Olympique*, como *Forçat Libéré*[207]; *Têtes-Rouges, ou Les bandits du Holstein*[208]; *Sémestrier*[209]; *Latour-d'Auvergne, premier grenadier de France*[210]; *Le major et le menuisier*[211]; *Le Marchand forain, ou Le val des loups*[212]; *Coucou et le cabriolet*[213]; *La famille corse*[214] (ALMANACH..., 1830, p. 234-235). Vale lembrar que muitas dessas peças indicadas nos diferentes *Almanachs* como mimodramas, como é o caso de *Le Marchand forain, ou Le val des loups*, foram publicadas como melodramas, diga-se que, em muitos casos esta denominação constava nas capas das peças impressas para comercialização durante a época em que foram encenadas. O que nos faz concluir que eram melodramas *mascarados* de outras denominações por razões que conjecturamos ser desde a manutenção de rubricas específicas do circo até a fuga de um termo maculado pela crítica, mas esta hipótese é menos provável uma vez que a palavra melodrama aparece para designar outras peças do circo; some-se a isto o fato do público dos espetáculos considerados menores não serem guiados pela crítica teatral.

Em 4 de julho foi apresentado *l'Éléphant du roi de Siam*, mimodrama em nove quadros de Léopold Chandezon e Ferdinand Laloue e direção de Adolphe Franconi (ALMANACH..., 1830, p. 236). Assim como em outras peças apresentadas em anos anteriores, como *Cavalo-Dios* e todas onde figurava o veado Coco, um animal (neste caso o elefante) teve papel fundamental e o sucesso fez a peça ser reapresentada mais de 100 vezes (ALMANACH..., 1830, p. 32). Diversas vezes esses animais eram citados como atores e atrizes por alguns especialistas em teatro, sendo algumas vezes comparados a outros artistas da cena parisiense, tal as façanhas que, depois de muito treinamento, conseguiam realizar. Um comentário sobre um dos elefantes do circo no melodrama *Kiouny, ou l'Éléphant et la Page*

---

[207] Mimodrama em dois atos cuja primeira representação aconteceu no dia 10 de janeiro.

[208] Mimodrama em dois atos de Valory Mourier e Saint-Amand estreada em 10 de março, "[...] *une imitation libre des brigands de Schiller*" (ALMANACH..., 1830, p. 234).

[209] Quadro em um ato de Ponet estreado em 17 de março.

[210] Mimodrama em dois atos de Léopold Chandezon, encenado por Adolphe Franconi e estreado em 09 de abril. O texto encontra-se disponível para leitura em: <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/10348>.

[211] Mimodrama de Théodore N. e Henri Villemot estreado em 03 de maio.

[212] Mimodrama de Saint-Amand também estreado em 03 de maio e disponível para leitura em: <https://ia600401.us.archive.org/4/items/lemarchandforain00sain/lemarchandforain00sain.pdf>.

[213] Mimodrama em um ato e dois quadros de Anicet-Bourgeois, Ménissier e Arago estreado em 26 de maio.

[214] Mimodrama em um ato de Jules Dulong estreado em 16 de junho.

(1835) ajuda-nos a compreender melhor como se dava a participação de diferentes animais nas peças do circo:

> Kiouny est un éléphant ami de l'homme, s'il en fut jamais. Il sauve un jeune orphelin des pièges de toutes sortes que lui tendent des usurpateurs, et finit par le remettre sur le trône et le proclamer roi à son de trompe, si j'ose m'exprimer ainsi.
>
> [...]
>
> Il fait beau le voir jeter un pont sur un torrent, cueillir des fruits pour son protégé, mettre le feu à une forêt où grillent *l'usurpateur* et ses *infâmes satellites*.
>
> [...]
>
> Si Kiouny, jeune encore, est arrivé à ce degré surprenant d'intelligence et d'adresse, que ne devons-nous pas attendre d'un tel artiste. Certes, je ne serai pas étonné d'ici à une année de lui voir faire des vaudevilles [...].[215] (LE MONDE..., 1835a, p. 167) Grifos do autor

Três dias depois da última apresentação de *l'Éléphant du roi de Siam*, ocorrida em 16 de novembro, houve a estreia da peça *Le nain de Sunderwald* de Thomas James Thackeray e Léopold Chandezon, na qual o anão Leach, cujo nome não figura entre os atores do circo, representa um gênio que se transforma em macaco e salva o personagem principal, o conde de Sunderwald (ALMANACH..., 1830, p. 237). Neste ano 26 peças foram representadas no circo (ALMANACH..., 1830, p. 238).

No início da década de 1830 o termo melodrama foi assumido pelo *Almanach des Spectacles* para fazer referências às peças do *Cirque Olympique*, inclusive para definir *l'Éléphant du roi de Siam*, antes caracterizado como mimodrama. Além de *L'empereur* (1830) e *Le brigand de l'auberge des Abruzzes* (1831), cujos gêneros não foram indicados, foram mencionados os *vaudevilles La vie d'un cheval* (1831) e *Les coulisses du cirque* (1833) e os melodramas *Les lions de Mysore*[216], *Les séranos, ou Te Deum à Malaga*, e *Les polonais* (1831) ; *l'Éléphant du roi de Siam* e *La République, l'Empire et les Cent jours*[217] (1832), *La prise d'Anvers* e *l'Homme du siècle* (1833). Entre os autores deste período estão Prosper,

---

[215] "Kiouny é um elefante amigo do homem, se alguma vez houve. Ele salva um jovem órfão das armadilhas de todos os tipos que lhe tentam os usurpadores e termina por colocá-lo de volta sobre o trono e proclamá-lo rei ao som de trombeta, se assim posso dizer. [...] É bom vê-lo lançar uma ponte sobre um rio, colher frutos para seu protegido, colocar fogo em uma floresta onde queimam o *usurpador* e seus *infames dependentes*. [...] Se Kiouny, jovem ainda, chegou a este surpreendente grau de inteligência e habilidade, o que não devemos esperar de tal artista. Certamente daqui a um ano eu não ficarei surpreso de vê-lo fazer *vaudevilles* [...]".

[216] Esta peça de Henri Villemot dirigida por Adolphe Franconi estreou no *Cirque Olympique* em 21 de abril de 1831 e está disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=dTJMAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

[217] Disponível para leitura em: <https://ia600406.us.archive.org/23/items/larpubliquelem00lepo/larpubliquelem00lepo.pdf>.

Henri Villemot, Valory, Théodore N., Barthélemy, Maximilien e Desnoyer, sendo o primeiro o mais frequentemente montado (ALMANACH..., 1834, p. 112).

Em 1835, no contexto de 15 teatros, o *Cirque Olympique* esteve entre as seis casas que mais montaram espetáculos, somando 16 (ALMANACH..., 1835, p. 151). Segundo *Le monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes*, entre o segundo semestre de 1835 e o primeiro semestre de 1836, foram apresentadas no *Olympique* os melodramas *La traite des noirs* de Charles Desnoyer e Jules-Édouard Alboize de Pujol, *Les mineurs*[218] de Francis Cornu e *Le coupe-gorge* (LE MONDE..., 1835a, p. 427), entre outros. Isto aconteceu antes da falência dos Franconi e da passagem do circo para a administração de Dejean. Embora a década de 1830 estivesse consagrada aos melodramas românticos (THOMASSEAU, 2005), isto não impedia o retorno às velhas fórmulas e, apesar delas já causarem estranheza em nome da modernidade, seu potencial de sucesso junto ao público não era desprezado pela crítica:

> Le *Cirque Olympique* a donné un *mélodrame*, un vieux *mélodrame*, et on a été surpris d'y prendre autant d'intérêt; on a reconnu que ces anciens faiseurs connaissaient les ressorts qui font mouvoir l'esprit de leurs spectateurs; et qu'il savent encore charpenter une pièce avec plus d'entente de la scène, qu'aucun écrivain du théâtre moderne[219].(LE MONDE..., 1835a, p. 316) (Grifos do autor)

O *Olympique* sempre teve na música um dos seus pilares e constituiu-se como um espaço de atuação e formação de novos compositores, como podemos perceber na crítica feita pela revista *Le monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes* sobre a música do espetáculo *Jérusalem délivrée* (1836): "[...] *nous sommes encore heureux de voir les théâtres du drame ouverts aux jeunes compositeurs. Ils s'y font exécuter sans ressource, presque sans espoir et pourtant ils lancent dans le monde des refrains populaires*"[220] (LE MONDE..., 1835b, p. 284). Na análise dos documentos sobre a programação do *Olympique* entre 1807 e 1836, especialmente a partir de 1815, quando estes documentos começam a listar o nome dos integrantes da orquestra, verificamos que muitos eram os músicos que integravam o elenco do circo. Talvez por isso tenham sido realizados alguns bailes de máscaras no mês de

---

[218]Disponível para leitura em: <http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10056373_00003.html>.

[219] O *Cirque Olympique* representou um *melodrama*, um velho *melodrama*, e ficamos surpresos de ter tanto interesse; reconheceu-se que estes antigos fazedores conheciam as molas que fazem mover o espírito de seus espectadores; e que eles sabem ainda construir uma peça com mais compreensão da cena que nenhum outro escritor do teatro moderno.

[220] "[...] nós ainda somos felizes por ver os teatros do drama abertos aos jovens compositores. Eles executam sem recurso, quase sem esperança e, no entanto, eles se lançam no mundo dos refrãos populares".

fevereiro, época de carnaval, embora algumas vezes festas desta natureza também tenham acontecido em dezembro.

São muitas as peculiaridades do circo e do teatro francês nas primeiras décadas do século XIX estudadas para compreensão do contexto de configuração do espetáculo circense moderno. Recusas ou defesas de papéis, mudanças de companhias, falta de pagamento de valores acordados, cópias das ideias de outros autores, representação de gêneros não autorizados, autorização para exploração de teatros, desavenças entre funcionários, pagamentos de impostos e tantas outras razões foram causa de inúmeras denúncias, processos e condenações no universo teatral de Paris – onde o circo está incluído. Uma produção teatral intensa resultava em conflitos diversos entres administradores de casa de espetáculos, diretores, atores, atrizes, público, artistas e técnicos diversos deste universo particular e de grande repercussão na sociedade francesa.

Como se verá, o *Cirque Olympique*[221] serviu de inspiração para vários outros circos do período na Europa e fora dela. Na verdade, durante muito tempo, ele foi sinônimo de circo ou, porque não, de *circo-teatro*, pois embora não tenha usado esta nomenclatura, era exatamente o tipo de circo que depois se convencionaria chamar assim. Compreendemos entretanto, que esta nomenclatura não cabe ao *Olympique*, e aplicada resultaria em redundância, uma vez que ele fora constituído num período no qual o teatro era parte integrante do espetáculo circense.

O Anexo 01 deste trabalho apresenta uma lista de artistas, números e peças teatrais das diferentes fases do circo da família Franconi. Trata-se de um apêndice do livro *Le cirque Franconi: détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers* de Frédéric Hillemacher, cuja publicação de 1875, ainda no século da glória desta dinastia circense, contou com apenas 200 exemplares. Então, devido à sua importância reproduziremos neste Anexo as páginas 51 a 69 desta obra localizada e fotografada na *Bibliothèque d'Histoire du Théâtre* da *Société d'Histoire du Théâtre*. O apêndice apresentado no livro lista: a) 46 cenas representadas no picadeiro; b) 58 entreatos; c) 76 cenas equestres; d) 18 cavaleiros da Alta Escola, sendo 07 homens e 11 mulheres; e) 80 cavaleiros acrobatas; f) 51 amazonas acrobatas; g) 48 *clowns*; h) 30 ginastas e contorcionistas; i) 12 funâmbulos, sendo 08 homens e 04 mulheres; j) 04 *orichalciennes*; l) 07 treinadores de cães e macacos; m) 09 domadores, sendo 06 homens e 3 mulheres; n) 07 pessoas apresentadas como excentricidades; 37 peças escritas por Henri Franconi, especialmente para o circo, entre 1808 e 1830, algumas delas em colaboração com outros autores; e 19 peças escritas por Adolphe

[221] Em 1828 havia um "*Cirque Olympique*" em Amsterdã (ALMANACH..., 1829, p.11).

Franconi entre 1821 e 1833 nas mesmas condições. Embora traduzido do francês para o português, esta classificação procurou obedecer aos termos usados pelo autor do livro para definir os diferentes números, entradas, reprises e variados estilos de peças.

As queixas comuns no caso brasileiro quanto à descaracterização do circo pelo teatro não ocorreu no período de conformação do circo francês do fim do século XVIII e primeira parte do século XIX, porque o circo moderno, como espetáculo nascente, trouxe o teatro como um dos seus rebentos, quando o que lhe era inerente não poderia lhe parecer estranho. Essas constatações nos permitiriam afirmar, inclusive, que o circo nasceu como circo-teatro e só depois encontrou uma identidade mais acrobática, embora seu teatro já fosse o teatro do corpo. Neste caso, o *Cirque Olympique* seria, se não o primeiro, por conta das casas de espetáculos de Astley e Hughes, mas o mais importante circo-teatro europeu, nascido e desenvolvido próximo aos anos turbulentos da Revolução Francesa. Outra questão a ser observada é que os editores destes documentos produzidos nas primeiras décadas do século XIX repetidas vezes referem-se ao *Olympique* como um teatro, sem nenhum pudor, mas o mesmo não acontece com os autores da bibliografia francesa escolhida para este trabalho, o que nos parece justificável em parte pelo fato de, com exceção da obra de Hillemacher (1875), todas terem sido elaboradas no decorrer do século XX, quando circo e teatro já tinham objetivos e repertórios mais definidos, embora não excludentes, como se observa cada vez mais.

O circo francês entra em crise entre os anos 1950 e 1960 (MAUCLAIR, 2003, p. 46). A reação vem com o advento do *novo circo*[222], relacionado à criação das primeiras escolas de circo na França, no ano de 1974, quando artistas aposentados de tradicionais famílias circenses passaram a formar novas gerações, constituídas por indivíduos sem nenhuma ligação familiar com a arte do picadeiro. Por volta deste período as novas companhias passaram a incorporar os artistas oriundos das ruas, num movimento em alguma medida similar ao que havia acontecido nas últimas décadas do século XVIII. Essa movimentação impactou o âmbito das políticas públicas, com o Estado francês criando em *Châlons-en-Champagne* a *CNAC - Centre national des arts du cirque*, escola de nível superior, que ao lado das escolas de iniciativa privada integram a *FFEC - Fédération Française des Écoles de Cirque*[223] (MAUCLAIR, 2003, p. 49-50).

---

[222] No *novo* modelo de espetáculo quebra-se a sucessão de números circenses em prol de um sentido dado pela dramaturgia, que os articula num enredo dramático em detrimento da sequência épica tradicionalmente apresentada pelo mestre de pista, em francês, o *Monsieur Loyal*. O que – para Bolognesi (2003) – não configura uma novidade, mas o retorno à teatralidade presente no circo moderno desde seu surgimento no século XVIII.

[223] Ligada à *FEDEC - Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles*, fundada em 1998.

2. O TEATRO NO CIRCO NO BRASIL

O circo nunca esteve propriamente distante do teatro, nem o teatro distante do circo [...]
Camarotti (2004, p. 49)

Entre o fim do século XVIII e início do século XIX, saltimbancos europeus e famílias circenses começaram a viajar para a América Latina, circulando por vários países até concentrarem suas *tournées* em um deles. Este período coincide com a história do circo no Brasil, para onde se deslocaram primeiramente os saltimbancos e ciganos e só depois os grupos circenses propriamente ditos. Aqui é importante considerar que nas últimas décadas do século XVIII começaram a vir para o Brasil, a partir da Argentina, artistas já denominados circenses pelos historiadores argentinos. Embora houvesse outras, as cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires eram as preferidas por esses artistas[224]. Na maioria dos casos, entretanto, suas nacionalidades são difíceis de serem definidas com precisão, haja vista o modo de vida ambulante por todo o continente, característico de sua vida na Europa (SILVA, 2007, p. 53-54). Em artigo sobre a cena nacional argentina, Carreira (2006) aponta as aproximações entre circo e teatro naquele país, revelando que esta não é uma especificidade brasileira, como se anunciava até bem pouco tempo na bibliografia nacional. Referindo-se à década de 1840 ele observa que:

> Nessa mesma década, o Circo Olímpico começou a apresentar no final dos espetáculos cenas divertidas, sainetes e pantomimas. Assim, o espetáculo circense ficou dividido em duas partes: na primeira, se apresentavam as destrezas e provas; na segunda, o teatro, antecipando, assim, a forma de espetáculo que se tornou comum no circo *criollo*[225] no final daquele século. (CARREIRA, 2006, p. 30)

Na verdade a divisão do espetáculo circense em duas partes apresentados por essas companhias nada mais era do que o seguimento de uma tendência que começara nos circos de Hughes e Astley na Inglaterra e no circo francês dos Franconi ainda nas últimas décadas do século XVIII. No Brasil, até a tendência dos circos fixos tentou-se seguir. Ao referir-se ao Dom Pedro II,

---

[224] Carreira (2006, p. 28) fala, por exemplo, da companhia de Joaquín Oláez, artista que depois de apresentar números com bonecos em 1791 na praça de touradas do bairro Monserrat, em Buenos Aires, onde se apresentavam diversos saltimbancos, viajou para uma turnê ao Rio de Janeiro.

[225] Termo usado para definir o circo com artistas e características locais, uma vez que a palavra *criollo* é empregada para designar os indivíduos nascidos nas Américas, porém de pais europeus, especialmente espanhóis.

Silva (2006, p. 37) lembra que o mesmo "[...] havia sido construído, inicialmente, com a dupla finalidade de servir de teatro e de circo, e que, antes mesmo de ser o *Imperial Teatro D. Pedro II*, era popularmente conhecido como *Circo da Guarda Velha* [...]".

Tanto na Europa quanto nas Américas, artistas de circo e de teatro faziam intercâmbios e circulavam pelos dois espaços artísticos, como mostra o exemplo da companhia equestre do *clown* Frank Brown – *Empresa Emílio Fernandes & Co.* – no *Teatro São Pedro de Alcântara*[226], no Rio de Janeiro, nos anos de 1894, 1898 e 1907. Mas a crítica fazia uma diferenciação dos espetáculos e suas estrelas, como aparece na coluna de Artur Azevedo, no jornal *O Paiz*[227], sobre a companhia de Frank Brown, na qual o escritor menciona que o povo apreciava mais a atriz equestre argentina Rosita de La Plata[228] que a francesa Sarah Bernhardt[229] (SILVA, 2006, p 35). A interação entre artistas circenses e de teatro foi uma realidade de vários países como podemos notar na história do *volatineros*[230] na Argentina, pois mesmo com a presença dos circos na primeira parte do século XIX eles continuavam fazendo grande sucesso nas ruas e praças com suas pantomimas e habilidades circenses, além de alguns deles já trabalharem como atores no teatro *Coliseo Provisiona* em Buenos Aires, embora participassem de montagens de textos espanhóis nos quais faziam papéis menores (CARREIRA, 2006, p. 29).

---

[226] Antigo *Teatro de São João* e atual *João Caetano*. Por conta da arquitetura nem todos os teatros que recebiam *companhias equestres* realizavam o espetáculo em sua totalidade, optando-se, muitas vezes, por apresentar apenas partes do mesmo, com números possíveis de serem realizados segundo a configuração do espaço. Mas em outros o espetáculo era completo, "não custa lembrar as frequentes idas do imperador D. Pedro II ao circo, acompanhado da mulher, Tereza Cristina. Foi o que aconteceu em 1862, quando assistiram a dois espetáculos da companhia norte-americana do *Circo Grande Oceano*, e em 1876, quando o *Circo Chiarini* esteve em temporada no Rio e apresentou-se no *Imperial Teatro Pedro II* (na atual Praça Tiradentes). A própria arquitetura do teatro do imperador demonstra o fim para o qual ele foi concebido: tinha um palco móvel que se transformava em picadeiro e enormes entradas que permitiam a passagem de animais de grande porte, jaulas e carruagens" (SOUZA, 2009, p. 2).

[227] Edição de 28.04.1894.

[228] Rosita de La Plata foi uma das estrelas que ajudou a configurar o espetáculo teatral circense argentino (CARREIRA, 2006). Para Auguet (1974a, p. 25-27) o circo reinventou o corpo humano e reservou um lugar de destaque às mulheres, desde as acrobacias sobre o cavalo até a atuação nas pantomimas e nas variadas habilidades artísticas experimentadas entre o palco e o picadeiro.

[229] Um ano antes, em 1893, o *Circo Universal* de Albano Pereira esteve montado no Campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, no mesmo período em que Sarah Bernhardt se apresentaria no *Teatro Lírico* – antigo *Teatro Imperial D. Pedro II* que também já havia sido um circo fixo. Na ocasião, além dos números de habilidades circenses este circo apresentou várias pantomimas, entre elas *O remorso vivo*, com tradução de Furtado Coelho, apresentada em teatros do país desde o ano de 1866 e por outros circos, com livre interpretação, desde 1881. Sarah por sua vez, faria vários espetáculos em francês, entre eles *A Tosca*, drama em quatro atos, mas sua temporada não teve o mesmo sucesso de público que o circo, o que também despertou a crítica de Artur Azevedo (SILVA, 2006, p. 36-38).

[230] Segundo Silva (2007, p. 54) *volatineros* é a denominação dada aos saltimbancos e funâmbulos na língua castelhana. Ainda de acordo com Carreira (2006, p. 27-28) eles realizavam uma variedade de habilidades, entre elas acrobacias, danças, pantomimas, habilidades de Matemática e Física, mas especialmente equilíbrios e saltos sobre cordas ou arames.

As pantomimas já eram tradição na Argentina a partir da apropriação que o circo *criollo* fez do espetáculo circense que chegou à então colônia ainda no início do século XIX. Mas os argentinos irmãos Podestá inovaram a cena circense local ao introduzirem deliberadamente a fala na pantomima equestre *Juan Moreira*[231], em 1884, na qual José Podestá – o palhaço Pepino 88, já presente na primeira parte do espetáculo – interpretava o personagem bandoleiro que dava nome a este espetáculo realizado no *Circo Politeama*, onde palco e picadeiro foram utilizados. Identificado pela imprensa como o momento do nascimento do teatro nacional, este espetáculo fomentou o surgimento do que viria a ser chamado de drama gauchesco. Logo depois os Podestá fizeram uma turnê pelo Uruguai e pelo Brasil (CARREIRA, 2006, p. 32)[232], o que nos faz supor um contato do país com este tipo de espetáculo teatral circense, talvez mais *falado* que as pantomimas e mimodramas do *Cirque Olympique*. Segundo Silva (2006, p. 36), em meados de 1876 esta família argentina fez uma temporada no *Teatro Imperial D. Pedro II*, no Rio de Janeiro, junto ao *clown* Frank Brown, período no qual o drama deliberadamente falado ainda não era realizado por eles. Aqui, vale ressaltar que a imprensa carioca das décadas de 1930 e 1940 também atribuía ao artista negro Benjamim de Oliveira o feito de haver introduzindo o teatro popular no circo brasileiro (SILVA, 2007, p. 20), essas críticas, portanto, caracterizam uma compreensão dos jornalistas do período sobre seu papel sociocultural na configuração de um circo com identidade nacional.

2.1. Sobre a chegada do circo ao Brasil

Aqui cabe um parêntese quanto à diferença já apontada entre circo e artes circenses, uma vez que estas têm presença muito antiga no território brasileiro, remontando à pré-história. Neste trabalho tratamos do circo como espetáculo moderno, mas julgamos importante esta observação para reforçar a ideia defendida no início do capítulo anterior de

[231] O roteiro escrito por José Podestá foi inspirado na obra de Eduardo Gutiérrez. O contexto deste drama representado com bastante sucesso na Argentina traz alguma similaridade como o papel que o circo desenvolveu na França, em ambos os casos, esses espetáculos eram uma representação simbólica da ansiedade de um povo que queria alicerçar suas perspectivas ideológicas e projeto de nação a partir daquele momento histórico, fosse através das produções desses espetáculos ou da sua recepção, como se eles preenchessem uma lacuna aberta nas projeções que se faziam sobre o futuro de cada um desses países.

[232] Depois esses artistas criaram seu próprio circo, a *Compañia Podestá-Scotti*e, que viajou pelo interior do país antes de ir à Buenos Aires (CARREIRA, 2006, p. 32).

que o circo como forma de espetáculo é originado de uma série de manifestações artísticas, algumas delas tão antigas quanto o próprio ser humano.

O *Parque Nacional da Serra da Capivara*, localizado no estado do Piauí, já é reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade por ter a maior concentração de sítios arqueológicos das Américas. Ele contém acima de 25.000 imagens rupestres nos mais de 700 sítios arqueológicos que abriga. A região vem sendo estudada especialmente pela pesquisadora franco-brasileira Niède Guidon e sua equipe desde a década de 1970, o que gerou quebra de paradigmas quanto à compreensão sobre a história do povoamento da Terra. As pesquisas pautadas em rigorosos métodos científicos apontam para a ocupação permanente da região entre 100.000 e 6.000 anos atrás, quando antes dos resultados dessas pesquisas havia como verdade a afirmação de que grupos humanos haviam chegado à América do Sul somente há 12.000 anos. Além do Piauí, achados arqueológicos da Bahia, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Maranhão trazem pistas de uma ocupação por homens e mulheres da mesma tradição cultural. Embora a interpretação da arte rupestre demande cautela, pois traz uma simbologia cultural cuja compreensão depende do domínio de códigos produzidos num espaço e num tempo específicos e cuja aproximação interpretativa pode estar no entrecruzamento dos saberes da arqueologia e da antropologia, várias imagens de figuras humanas em aparente atividade acrobática (ver Figura 12) foram identificados em pinturas e gravuras do *Parque Nacional da Serra da Capivara*. Os arqueólogos que desenvolvem pesquisas na região já reconheceram e classificaram muitas imagens de sexo, luta e danças, o que nos leva a crer que o aprofundamento dessas pesquisas por especialistas podem nos confirmar no futuro se essas são as mais antigas imagens de acrobacia do planeta, uma vez que até hoje elas não ultrapassam a idade de 8.000 anos (CASTRO, 2009, 3-11). Os dados desta recente pesquisa de Castro (2009)[233] encontram abrigo na afirmação de Pimenta (2006, p. 21-22):

> As atividades circenses antecedem largamente a criação circo como instituição reconhecida. Acrobacias, equilibrismo, contorcionismo, funambulismo, malabarismo, pirofagia, prestidigitação, força capilar, doma de animais, entre tantas outras atividades, desde há muito tempo, sempre desafiaram artistas e aventureiros destemidos em várias partes do mundo.

[233] Em 2008, no edital da Bolsa Funarte de Incentivo à Pesquisa da Arte Circense/2008, entre as quatro bolsas concedidas para a região sudeste, havia uma que se propunha a fazer uma pesquisa desta natureza, sobre as artes circenses na pré-história brasileira. Na relação de bolsistas contemplados publicada no Diário Oficial da União nº. 139, seção 1, em 22 de julho de 2008 estava a proposta da pesquisadora Maria Alice Viveiros de Castro com a pesquisa intitulada *As artes circenses no Brasil pré-histórico – as pinturas da Serra da Capivara*. Na região Nordeste foram aprovados dois projetos para concessão de bolsa, sendo um da autoria de Cristina Alves de Macedo, de Salvador/BA, intitulado *A educação da criança e do adolescente no circo itinerante de pequeno porte do estado da Bahia* e outro de Claudio Henrique Tomaz Ivo, de Fortaleza/CE, cujo título era *E o palhaço o que é?*.

Figura 12 - Acrobatas do Boqueirão da Pedra Furada, Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil.

Fonte: Castro (2009, p. 6).

A partir do estudo desta e de outras imagens, Castro (2009, p. 4) coloca uma questão que resume nossa tentativa de chamar atenção para este campo aberto para pesquisas sobre as artes circenses na pré-história brasileira, pois "[...] se identificamos nos antigos a dança, o teatro, a música por que não poderemos reconhecer nas atividades de nossos antepassados as artes do circo?" [234]. Mas, por enquanto, fiquemos com o circo moderno e a contribuição dos saltimbancos e dos ciganos. Segundo Bolognesi (2006, p. 10):

> O espetáculo consolidado por Philip Astley em seu Anfiteatro londrino, em 1769, era composto, primordialmente, de números equestres, na modalidade volteio. Após a migração temporária de Astley para Paris, onde encontrou Antonio Franconi, outro empreendedor de espetáculos de variedades, o espetáculo com cavalos foi aos poucos recebendo a incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *commedia dell'arte*, de amestradores de animais ferozes e selvagens, etc. Isto é, o espetáculo de variedades e atrações manteve, desde seus primeiros tempos, um estreito relacionamento com o fazer teatral, especialmente aquele praticado nos tablados, nos teatros das feiras e dos bulevares.

[234] Entretanto, é preciso cautela neste quesito, uma vez que a arte rupestre deve ser interpretada a partir de códigos específicos do período, cuidadosamente estudados pela arqueologia.

Na província de Minas Gerais da primeira parte do século XIX os ciganos não gozavam das mesmas benesses concedidas a outros grupos nômades (como, por exemplo, os artistas ambulantes), sendo apontados ora como ladrões de cavalos ora como comerciantes desses equinos, ou as duas funções. Suas presenças eram proibidas em algumas vilas da região e mesmo quando permitidos despertavam medo, antipatia e boatos, sendo muitas vezes expulsos por forças policiais ou perseguidos por ações judiciais. Mesmo sua ligação com a música era interpretada não como trabalho, mas apenas para lazer próprio. O comércio de cavalos, sem a lógica da sistematização sedentária, também não era associada uma mentalidade produtiva (DUARTE, 1995, p. 77-80). A relação dos ciganos com o circo vem sendo apontada por outros pesquisadores brasileiros, como Pimenta (2006, p. 22), segundo ela "No Brasil, as primeiras referências às atividades circenses estão registradas em cartas de jesuítas queixando-se do tumulto criado por ciganos que atraíam a atenção das pessoas, nos horários das missas, com exibições de atrações hoje comuns nos circos". Duarte (1995, p. 81) oferece dados mais precisos:

> Os ciganos foram os primeiros artistas, de que se tem notícia, a se apresentarem em Minas Gerais. Em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro com Jurisdição em Minas, escreveu ao Santo Ofício pedindo orientações para agir contra os grandes males causados pelos ciganos que infestavam a capitania. Além de roubos e práticas heréticas, realizavam, com enorme aparato, comédias e óperas imorais e de conteúdo frontalmente ofensivo aos sagrados preceitos da Igreja. Há também notícias da existência de vários espetáculos picarescos de grupos ciganos.

Se os artistas não ciganos eram recebidos com festas nas cidades, apesar do medo misturado com fascínio que os colocavam no limite da marginalidade, os artistas ciganos eram deliberadamente estigmatizados, o que fez com que muitos deles escondessem suas identidades para evitarem perseguição; mas, apesar de tudo a existência de grupos de artistas ciganos no século XIX não pode ser desconsiderada (DUARTE, 1995, p. 81). Segundo Rosolen (1985, p. 25) foi durante o século XV em Paris, mais precisamente na *Foire du Lendit*, cuja origem data do século XII, que os primeiros ciganos se misturaram aos saltimbancos. A interação entre ciganos e circenses na Europa atravessou os séculos, como se pode observar na já citada entrevista concedida por George Laysson a Angela Reis (2010b), no final da década de 1980. Este instrutor da *Escola Nacional de Circo*[235] revela que seus pais eram provenientes de um circo, sendo seu pai alemão e sua mãe de origem cigana:

[235] Segundo Vargens (2010, p. 153) "*A Escola Nacional de Circo* (ENC) foi criada em 1982 pelo circense Luís Olimecha. Realiza cursos regulares de formação e reciclagem de artistas. Reúne em seu corpo docente

> A minha mãe fazia arame alto. Ela tinha uns sobrinhos que trabalhavam fazendo arame alto, uma família bem antiga chamada Vallenda. Eles formaram um grupo mais tarde chamado 'Os Flying Vallendas'. Antes da guerra, eles foram para os Estados Unidos, perto de Nova York, esticaram um cabo de aço por cima das Cataratas do Niágara, e andaram por cima do cabo de aço. (REIS, 2010b, p. 141)

Dentre os pontos comuns entre saltimbancos e ciganos estava o fato de serem estrangeiros e errantes; exploravam a mobilidade e velocidade do cavalo, transformando-o em *instrumento* de trabalho, embora na prática fizessem usos distintos do animal; e realizavam exibições de animais amestrados, como ursos, atreladas ao uso de instrumentos musicais. Apesar da similaridade também nos boatos em torno desses povos nômades sobre o roubo de crianças ou fugas destas com seus coletivos, ainda assim saltimbancos e ciganos receberam diferentes tratamentos por parte dos habitantes das cidades do interior de Minas, bem como das autoridades responsáveis pela segurança (DUARTE, 1995, p. 81-83). Muitas vezes a diferença estava na perenidade dessas atividades *circenses* realizadas pelos saltimbancos em detrimento das aparições mais circunstanciais dos ciganos nesta seara, quando não a tentativa de profissionalização dos primeiros na contramão da eventualidade dessas práticas, muitas vezes para autossatisfação, pelos segundos. Essas observações sobre os ciganos no interior de Minas Gerais não apenas servem como parâmetro para pensar sobre suas presenças em outras partes do interior do Brasil como não deixam dúvidas quanto à sua contribuição, ainda que pequena, ao circo que se tornaria brasileiro. Mas vale lembrar que se ser saltimbanco significava invariavelmente ser artista ou agente do mundo do entretenimento, o mesmo não se pode dizer dos ciganos. Até a prática de comercializar cavalos pode não ter tido grande interseção com o circo, pois os ciganos tinham fama de ladrões de cavalos e os circenses, que eram de alguma forma controlados pelas autoridades – através, por exemplo, das autorizações de permanência nas cidades por determinados períodos – talvez tivessem receio de se envolver com a comercialização de cavalos feitas por eles (Lembremo-nos que, por uma questão de estratégia, os circenses sempre cultivaram a *boa vizinhança*). A canção *Les tziganes* (FERRÉ, 2013) de Léo Ferré cita a vida errante do povo cigano, na qual o artista não se esquece de mencionar os cavalos:

---

profissionais com mais de 30 anos de carreira artística. A *Escola Nacional de Circo* está, atualmente, instalada no terreno da Estação de Trem Leopoldina, no Rio de Janeiro, perto da Praça XI, ponto tradicional de armação de circos no século XIX e no início do século XX. O terreno abriga uma lona moderna de quatro mastros, com capacidade para três mil espectadores. O espaço possui salas de aula, dança e musculação, fisioterapia, refeitório e oficinas para confecção e conserto de aparelhos".

Ils viennent du fond des temps
Allant et puis revenant
Les tzi, les tzi, les Tziganes
Les Tziganes
Ce sont nos parents anciens
Les Indo-Européens
Les tzi, les tzi, les Tziganes
Les Tziganes

Cheval maigre et chien perdu dans la nuit bleue
Quand je passe, je n´ai pas peur d´eux
Laï laï laï....
[...] [236]

Os artistas saltimbancos começaram a chegar ao país juntamente com companhias teatrais estrangeiras, notadamente aquelas vindas de Portugal, mas foi somente no século XIX que circos importantes estiveram na América do Sul, principalmente no Brasil e na Argentina (COSTA, 1999, 62-63). Nesta época artistas portugueses, franceses, ingleses, italianos, iugoslavos, japoneses, americanos, chilenos, peruanos, argentinos, foram se estabelecendo no país, constituindo novas famílias e atuando na conformação do circo brasileiro. Entre esses artistas vindos da França podem ser citados Julio Seyssel, cuja chegada ao país data de 1872 e Jean François, vindo no ano de 1881(RUIZ 1987, p. 21-22); mas certamente houve outros, como Alice Ribolá, mãe de Armandini, que no futuro se casaria com o descendente de italianos Nerino Avanzi e formaria um dos mais famosos circos brasileiros, o *Circo Nerino* (AVANZI; TAMAOKI, 2004). Torres (1998, p. 132) informa que "Jean François chegou ao Brasil, com sua esposa Ana Stevanowich e seu cunhado Estevão, por volta de 1860. Em 1881 montaram seu primeiro circo". Segundo Thétard (1978, p. 89) muitos dos circos ambulantes que circulavam na Europa na primeira metade do século XIX eram franceses. Um dos mais antigos desses artistas era Jacques Tourniare que, nascido em 1772 em Grenoble, aos 15 anos foi para Paris onde trabalhou com Astley e depois com os Franconi, tornando-se exímio cavaleiro. Em 1801 criou o próprio circo e viajou pela Europa, ficando um tempo circunscrito à Alemanha e depois à Rússia. Morreu em 1829 na Alemanha. Sua esposa Philippine Rediger nasceu em Nancy, em 1780, e também apresentava números com cavalos. Seus filhos Benoît e François retomaram o circo do pai por volta de 1840, passaram pela Inglaterra e seguiram para a América em 1846, onde terminaram seus dias. Embora os dois artistas nomeados como

[236] "Eles vêm do fundo dos tempos / Indo e depois voltando / Os tzi, os tzi, os Tziganes / Os Tziganes / São os nossos parentes antigos / Os Indo-europeus / Os tzi, os tzi, os Tziganes / Os Tziganes / Cavalo magro e cachorro perdido na noite azul / Quando eu passo, eu não tenho medo deles / Laï laï laï...[...]".

François não sejam a mesma pessoa, temos mais um registro de um artista francês que, seguindo a tradição familiar de viagem, passa a viver e trabalhar no continente americano.

Parece oportuno pontuar que no século XIX os grandes circos estrangeiros viriam ao Brasil de navio, especialmente nos ciclos econômicos do café e da borracha (TORRES, 1998, p. 19), pois eram os momentos de maior viabilidade econômica no país, aspecto ao qual o circo sempre esteve atento em função da sua apurada estratégia comercial. "Sabe-se também que no último quarto do século XVIII já existiam grupos circenses indo de cidade em cidade, em lombos de burros, fazendo de tudo um pouco em pequenos espetáculos em dia de festa" (TORRES, 1998, p. 19-20). Pimenta (2010, p. 30) – em artigo no qual discute a "conformação do circo-teatro brasileiro" – propõe uma visão crítica quanto às origens do circo no Brasil a fim de que não percamos de vista a complexidade da sua linhagem bem como a pluralidade artística desta forma de espetáculo:

> Para começar a refletir sobre as origens do circo no Brasil é preciso evitar a armadilha de dissociar as idades do Brasil e do circo, isto é, a ideia de início do circo em nosso país não pode vir alijada da noção de maturidade das artes circenses em culturas mais antigas, bem como de todos os desdobramentos das inter-relações entre as linguagens artísticas ali presentes [...]. (PIMENTA, 2010, p. 30)

A primeira denominação de uma companhia como *circo* na América Latina é encontrada na Argentina em 1820: trata-se do *Circo Bradley*, que levava o nome de seu proprietário, um cavaleiro inglês que um ano depois instalaria ali um *circo olímpico*, em parceria com outro inglês. No Brasil um evento assim só seria registrado 14 anos mais tarde, em 1834, com a chegada do circo de Giuseppe Chiarini (SILVA, 2007, p. 57-58). Para Pimenta (2010, p. 30) não há dúvida da presença de circenses no país em período anterior a este, mas a autora ratifica que "A estruturação coletiva se fez presente no Brasil apenas no século XIX, a partir de cerca de 1830, fruto da ousadia de artistas empreendedores que cruzaram o oceano em busca de um novo mercado". Silva (1996) reconhece a década de 1830 como emblemática, mas afirma que apenas no fim do século XIX as famílias circenses começaram a chegar ao Brasil em número significativo. Lembremos que este período coincide com a intensificação da onda migratória europeia para o país na qual certamente vierem, entre outros trabalhadores, artistas, entre eles os circenses[237]. Ao caracterizar o bairro do Brás como referência em teatro e circo na capital paulista na virada do século XIX, Pimenta (2010, p. 32) observa que:

[237] Mas no caso da Bahia, a imigração foi inexpressiva, pois entre 1916-1930, período no qual o país recebeu o maior número de imigrantes, apenas 2.172 deles entraram na Bahia, embora em 1930 o estado contasse com a presença de treze mil estrangeiros, a maioria de nacionalidade portuguesa (TAVARES, 2001, p. 359-361).

> [...] a *Hospedaria dos Imigrantes* tornara-se referência para os recém-chegados, com o estímulo à imigração após a abolição da escravatura em 1888; o bairro tornou-se reduto de imigrantes italianos, levando à fundação de associações culturais e ao desenvolvimento do teatro amador, com os filodramáticos; empresários do ramo do entretenimento instalaram ali seus estabelecimentos, transformando o Brás em um polo teatral e circense.

Podemos observar na trajetória da família Chiarini um exemplo de movimentação de grupos circenses, herdeiros da antiga arte dos saltimbancos, da Europa para o interior do Brasil. Esta família, de origem italiana, trabalhou na feira de *Saint-Laurent*, na França, no fim do século XVI e seus descendentes no *Théâtre des Funambules*, situado no *Boulevard du Temple*, em Paris no início do século XVIII (THÉTARD, 1978, p. 27). Segundo Silva (2007, p. 59) a partir de 1784 os Chiarini fizeram parte do elenco do circo de Astley e depois de 1789 da companhia de Franconi. Após uma *tournée* pela América do Norte e pelo Japão, eles chegaram à América Latina, apresentando-se em Buenos Aires em 1829, no *Teatro Coliseo*. Em 1830, na mesma cidade, a família inaugurou o picadeiro de um teatro-circo no Parque Argentino, um jardim público implantado em 1827. Em 1834, José Chiarini, filho de Giuseppe, oficializou um pedido em nome da sua família para se apresentar num teatro da então vila de São João del Rei, em Minas Gerais. Neste período a pantomima já estava no repertório da companhia, dado que não surpreende, uma vez que a família vinha de uma tradição das feiras italianas e francesas, além de ter convivido com Astley e Franconi. Ainda segundo Silva (2007, p. 75), os Chiarini foram fundamentais na configuração do circo brasileiro, incluindo nossos artistas em seus espetáculos, formando outros, interagindo de diversas maneiras com as cidades por onde passavam. Saltimbancos e circenses sempre buscaram assento nas festas populares brasileiras do século XIX, como é o caso da Festa do Divino, no Rio de Janeiro, onde já eram apresentados números equestres, acrobacia, estátuas vivas, magia, dança em corda, teatro, entre outros (ABREU, 1999).

Outra importante família europeia na configuração da teatralidade circense do país foi a família Casali que, entre outros números teatrais, apresentou diversas pantomimas movimentadas com atores, atrizes, marchas e cavalos. Uma delas, representada em um Sete de Setembro para comemorar a independência do Brasil, foi *O defensor da bandeira brasileira no alto Paraguai, ou Os dois irmãos feridos*[238]. Presentes na América Latina desde 1870, chegaram ao Brasil por Porto Alegre, em 1875. Parte dos Casali fixou-se no país e a outra na Argentina (SILVA, 2007, p. 75). A apresentação desta pantomima está em perfeita sintonia

[238] Em 1875 esta mesma pantomima foi apresentada pelo *Circo Casali* em Niterói, Rio de Janeiro, com o título *O defensor da bandeira paulista, ou Os dois irmãos feridos*, cuja descrição era "Combate de dois oficiais brasileiros numa emboscada paraguaia, tendo os ditos oficiais obtido o triunfo" (SILVA, 2007, p. 300).

com a tradição da teatralidade circense europeia, onde, tanto na Inglaterra quanto na França os circos encenaram importantes momentos da história militar daqueles países.

No século XIX, apesar dos números de ginástica, os espetáculos hípicos, com a alcunha de *circo de cavalinhos*[239], eram os responsáveis pelo sucesso dos circos em Minas Gerais, embora a utilização dos cavalos pelos circos estivesse em desacordo com o projeto de sedentarização e produtividade agrícola da província e certamente de outras regiões brasileiras, onde o cavalo era instrumento de trabalho para o desenvolvimento da terra. Uma tênue interseção entre os cavalos dos circenses e aqueles de propriedade de outras pessoas era a função que tinham como meio de transporte, embora diferentes em seus objetivos, pois os cavalos desses artistas tinham a errância como característica da locomoção. Nas três últimas décadas do século em pauta os cavalos das companhias circenses que passaram em Minas se apresentaram *em liberdade*, em números acrobáticos, nas exibições da Alta Escola, e em *cenas equestres* (entre as quais foi possível identificar *Os Beduínos* e *O índio norte-americano*). Também outros animais, como cães, cabritos, jumentos, porcos e gansos, aparecendo em cena, fora das funções comumente reservadas a eles na sociedade sedentária, provocavam maravilhamento no público. As feras, muitas delas nunca vistas pelos brasileiros, também foram apresentadas pelo circo, que cumpria uma função de zoológico (DUARTE, 1995, p. 185-187).

Na Europa o cavalo era símbolo de elevação social e dava ao público a sensação de apropriação de valores aristocráticos e militares, o que no Brasil não aconteceu, já que o militarismo circense traçado por Astley não chegou a nós em todo seu esplendor (exceto em elementos como a música marcial, as indumentárias e outras pequenas influências). A diferença da importância deste animal nos espetáculos circenses nos dois continentes se justifica pelo valor simbólico distinto atribuído ao cavalo em cada local. Diante deste quadro o que prevaleceu no espetáculo de circo no Brasil foi a diversidade artística dos saltimbancos

---

[239] Acrescenta-se que "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" (SILVA, 2007, p. 66). Não podemos esquecer que os soldados e seus cavalos desempregados com o fim das guerras napoleônicas juntaram-se aos artistas saltimbancos e formaram trupes equestres ambulantes, cujos espetáculos, além da equitação, contavam com a grande variedade da arte popular das feiras, incluindo o teatro. Foi o modelo de vida errante dos artistas ambulantes, imperativo de sobrevivência, que fez nascer o nomadismo circense, opondo-se ao sedentarismo da ordem militar, o outro polo da organização do circo (BOLOGNESI, 2003). Para fazer um paralelo com as implicações socioculturais do uso esportivo do cavalo no Rio de Janeiro em parte dos séculos XIX e XX, cf.: BLAY, J.-P. Spectacle sportif et fête mondaine: l'exemple des hippodromes cariocas (1868-1926). **Plural Pluriel:** Revue des cultures de langue portugaise, Nanterre, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=118:lala&catid=52:numero-02&Itemid=55>. Acesso em: 25 abr. 2014.

e talvez por isso os animais e feras amestradas só tenham ocupado lugar mais significativo no país no decorrer do século XX (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

Segundo as atuais fontes disponíveis, a nomenclatura circo-teatro, ao contrário do termo teatro-circo já existente na Argentina, é mencionada pela primeira vez no Brasil em 1875, quando o português Albano Pereira, diretor do *Circo Universal*, iniciou a construção de um pavilhão[240] para espetáculos em Porto Alegre. Ele e a companheira, a espanhola Juanita Pereira, já haviam excursionado pela Europa e Estados Unidos até aportarem em outros países da América do Sul (SILVA, 2007, p. 78-80), o que certamente lhes possibilitou o conhecimento de outras casas de espetáculo desta natureza, nas quais palco e picadeiro poderiam aparecer conjugados.

O primeiro registro oficial de um *circense* no Brasil é do fim da década de 1820, quando o acrobata equestre Manoel Antonio da Silva fez apresentações na residência de um capitão em Porto Alegre. A segunda refere-se às apresentações de números de artes circenses pelo casal Rhigas – ele dizia-se francês – no *Theatro Imperial de São Pedro D'Alcantara*, no Rio de Janeiro, em 1827, partindo depois para Buenos Aires. Mas somente em 1842, em São João del Rei, aparece o registro de um circo equestre no Brasil. Ele pertencia ao norte-americano Alexandre Lowande, casado com a brasileira de 17 anos e também cavaleira Guilhermina Barbosa, natural da Goiás. Em 1857 o circo desta família, chamado na ocasião como *O Grande Circo Olímpico*[241], fez apresentações equestres num espaço destinado para este fim que fora construído em Porto Alegre/RS. Foi com a filha deste casal que o famoso poeta Fagundes Varella, nascido no estado do Rio de Janeiro, se casou (SILVA, 2007, p. 54-58).

Segundo Silva (1996), entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX havia três características físicas principais dos circos no Brasil: antes de 1870 era comum o circo *tapa-beco*, onde um terreno baldio ladeado por duas casas recebia proteção de tecido na frente e no fundo e no centro do terreno era feito um círculo usando-se uma corda; A partir de 1870/80 e até o século XX os circenses passaram a construir o circo de *pau-a-pique*, para o qual usavam madeira fincada no chão, em círculo e envolta por um tecido de algodão, estrutura que permanecia quando os circenses seguiam viagem por conta das condições das estradas ou dos altos custos dos transportes. No mesmo período os circenses passaram a trabalhar também com o circo de *pau fincado*, sinal de boas condições econômicas dos proprietários, uma vez que o tecido era, muitas vezes, substituído por zinco ou alumínio.

---

[240] Com madeira, vidro e telhas de cerâmica.

[241] Embora não seja possível afirmar tratar-se da mesma companhia, em 1869, Salvador recebeu "[...] o célebre acrobata brasileiro Antônio Carlos do Carmo, na Companhia do '*Circo Olímpico*', de que era diretor" (BOCCANERA JÚNIOR, 2008, p. 176).

Outra característica deste tipo de circo é que passaram a ser construídas arquibancadas, pois nos outros modelos as pessoas levavam cadeiras de suas casas ou assistiam aos espetáculos em pé; mas a grande diferença do anterior está no fato de que todo o material necessário para levantar o circo passou a ser transportado de cidade em cidade, tornando-se permanente e configurando o circo volante. Isso não implica dizer que a presença de cada um deles excluiu os anteriores; ao contrário, houve uma convivência múltipla[242]. Aqui nos deparamos com uma questão que será tratada no próximo capítulo, no qual falaremos do desenvolvimento da linha férrea na Bahia como condição propulsora para a ampliação das possibilidades de circulação das companhias circenses. Podemos dizer, em linhas gerais, que a modernização dos meios de transporte favoreceu um dos aspectos mais importantes dos circos brasileiros, seu nomadismo. Lembramos que este nomadismo, centro da atividade circense no Brasil por busca de sobrevivência das companhias, sempre causou medo e fascínio no imaginário do povo brasileiro e durante o século XIX foi motivo de preocupação das instâncias oficias do país que, por força dos seus intuitos nacionalistas, viam na falta de enraizamento desses artistas uma ameaça à sedimentação de uma identidade regional ou nacional (BOLOGNESI, 2003, p. 48). Ainda podemos dizer que com o crescimento dos circos e a multiplicação das companhias no Brasil este empreendimento passou a ser um concorrente dos teatros tanto na conquista de público quanto na ocupação dos palcos convencionais, influenciou atores e dramaturgos nas suas formas de criação e configurou-se uma nova opção de trabalho para os artistas brasileiros de várias áreas (SILVA, 2007, p. 71).

A organização do modo de vida circense, bem como a produção do espetáculo de circo, configura-se a partir de três principais características: o nomadismo, a formação familiar e o diálogo com outras artes (SILVA, 2007, p. 24). Para Bolognesi (2003, p. 50), os pequenos circos espalhados pelo Brasil continuam com laços familiares fortes e nos grandes circos, apesar das transformações na estrutura do negócio circense, os artistas ainda não são tratados profissionalmente, havendo inclusive problemas como os baixos salários e ausência de direitos trabalhistas. Silva (1996) aponta que a organização do circo-família[243] era pautada num processo de formação/socialização/aprendizagem e, ao mesmo tempo, criadora,

---

[242] Até meados do século XIX os circos se apresentavam durante o dia, mas a partir daí, os espetáculos passaram a ser apresentados à noite, a princípio com formas rudimentares de iluminação até a invenção da luz elétrica (SILVA, 2007, p. 51).

[243] A base familiar do circo veio da Europa. George Laysson caracteriza o espetáculo do circo da sua família nos moldes que lembram a definição de Silva (1996) para circo família: "[...] o programa era feito pela família: geralmente primos, tias e tios meus. Contratados mesmo, de fora, três a cinco números todo ano [...]" (REIS, 2010b, p. 141).

administradora e realizadora do espetáculo em todos seus aspectos; guardiã do saber circense transmitido oralmente; e escola onde os mais jovens se iniciavam neste saber. Somente nas últimas décadas do século XX esta organização passou a dar lugar a uma lógica empresarial na qual passou a manifestar-se uma atuação mais pautada nas especializações artísticas, técnicas e nos variados serviços que vão desde a montagem de um circo na cidade à estreia do espetáculo e posterior abertura em outra praça.

O circo moderno que chegou ao Brasil é um espetáculo que se inscreve no quintal do mundo. Sua casa é a parte do planeta onde sua condição socioeconômica o permite chegar, ora circunscrito a uma cidade ou região, ora circulando em todo o país ou entre continentes. O seu quintal é formado por cada bairro dessas urbes por onde passa. E, finalmente, a lona das companhias circenses itinerantes é o lar móvel de diversos artistas, instalado, construído e reconstruído no quintal do mundo.

2.2. O teatro sempre esteve presente no circo brasileiro

Ao introduzir seus estudos sobre o espetáculo circense dentro de uma rede de lazer na cidade de São Paulo, Magnani (2003, p 20) traz uma boa síntese da questão do teatro no circo, ao afirmar que "[...] os elementos que compõem seu espetáculo vão desde a antiga arte circense (incluindo o teatro) até produtos da indústria cultural [...]". Além do chamado circo-teatro, o teatro de pavilhão ou simplesmente pavilhão teve muita força no Brasil. Na nossa compreensão trata-se de um teatro ambulante geralmente montado com estrutura de madeira e zinco que, embora ainda exista no Brasil, teve seu tempo áureo na primeira metade do século XX. Pimenta (2010, p. 31) sintetiza seu conceito identificando-o como circo:

> Os pavilhões eram circos estruturados em madeira e folhas de zinco, com distribuição espacial interna muito próxima à de um teatro convencional. O picadeiro foi suprimido nas companhias sem números com animais em seu repertório e um palco retangular passou a ser utilizado para todas as atividades, dos números circenses tradicionais aos musicais e teatrais.

Ainda sobre isto, na década de 1980, numa referência aos pavilhões de teatro que circulavam no país, o professor Nelson de Araújo (1982, p. 97), baluarte das pesquisas em teatro popular na Bahia, diz que além daqueles dedicados ao teatro, "existem pavilhões desse

tipo funcionando também como cinemas de estrada; um deles foi encontrado e fotografado, em 1979, em cidade do Espírito Santo, pelo estudioso baiano Gilberto Sena".

No entanto, esta estrutura caracterizada acima por Pimenta (2010) e comentada por Araújo (1982) é bem anterior à consolidação da hibridização entre circo e teatro na América Latina. Os teatros *forains* franceses tinham a mesma estrutura física, bem como a prática de se instalar por algum período na capital francesa ou de circular pelo interior do país; no repertório, além de teatro, cabiam muitas variedades, inclusive as artes circenses apresentadas pelos saltimbancos. Algumas vezes a mesma estrutura era usada exclusivamente para exibições cinematográficas.

Segundo a atual bibliografia brasileira de história do circo, o termo circo-teatro teria se popularizado no país somente no início do século XX. A denominação tornou-se bastante conhecida, pois "[...] a adoção do termo circo-teatro se difundiu rapidamente, promovendo uma espécie de democratização de um indicativo de qualidade, impossível até então [...]" (PIMENTA, 2010, p. 34). De fato, entre as 57 companhias de circo e variedades citadas na pesquisa de Duarte (1995, p. 251-254) sobre as "noites circenses" de Minas Gerais no século XIX, nenhuma tem a denominação circo-teatro. Costa (2010b, p. 111) aponta que depois da montagem da pantomima *D. Antônio e os guaranis*, datada de 1902 no *Circo Spinelli*,

> Em 14 de janeiro de 1905, já aparece um cartaz do Circo François, como Circo-Teatro François, anunciando a presença de Eduardo das Neves cantando suas modinhas no violão, assim como figurando nas pantomimas, entre as quais o drama *Os bandidos da Serra Morena*.

Pimenta (2010) afirma que em função das dificuldades de transporte, alimentação e questões climáticas, as companhias que se dispunham a ir para o interior do país abriam mão da presença de animais[244], em espetáculos que foram cada vez mais tomados pelos números de palhaços, música e pantomima em complementação aos números de habilidades circenses. No entanto, a autora aponta uma justificativa com apenas uma perspectiva para a presença da pantomima no circo brasileiro como herança do circo europeu:

[244] Neste ponto também discordamos da proposição de Magnani (2003, p. 95) quando sugere que a escolha pelo teatro pode ser vista como uma opção por um espetáculo menos dispendioso em detrimento dos altos custos de manutenção de artistas e animais, além do longo tempo de preparação de números. Consideramos sim que a questão econômica pode ter sido um dos fatores para a mudança de repertório, mas não o preponderante, uma vez que os circenses captaram o desejo de grande parte do público pelo teatro, sempre presente em maior ou menor medida no espetáculo e assim o capitalizaram, ampliando sua oferta, estratégia sempre presente no universo do circo.

> [...] é importante destacar que a pantomima já fazia parte do repertório circense internacional, pois, além da grande popularidade da pantomima e de sua presença em espetáculos de diversas origens, os artistas circenses europeus sempre conviveram com as mesmas questões referentes às necessidades de uma comunicação imediata em função do trânsito por países muito próximos, mas com idiomas completamente diferentes. (PIMENTA, 2010, p. 31)

Como visto na exposição dos estudos de diversos autores no capítulo 1, a presença da pantomima no circo se deve à normatização, pelas autoridades francesas, dos gêneros que podiam ser representados nas casas de espetáculos de Paris desde o início do século XIX. Mesmo assim a justificativa de Pimenta (2010) é pertinente em alguma medida, uma vez que a grande maioria dos artistas de circo que atuavam no Brasil era estrangeira e a pantomima – que, apesar de não prescindi-la, utilizava pouco a fala – reduzia o impacto da diferença linguística entre artistas e plateia e facilitava a circulação dos espetáculos. No entanto, esta afirmação, por si só, não revela o complexo quadro, repleto de fatores externos, sobre o qual se conformou o espetáculo circense moderno europeu. Poderia se afirmar talvez que aquilo que foi um impedimento do Império, a proibição do uso da palavra nas peças de teatro que seriam apresentadas no circo e em teatros não oficiais, veio a calhar com a itinerância do circo na Europa e no Brasil. O circo passou a fazer um tipo de teatro que era compatível com sua especificidade, o corpo. O teatro era mais um número onde o corpo era o grande trunfo da cena. Se no caso do circo francês a ausência de espetáculos totalmente falados se dava por conta da proibição do uso da fala, no Brasil o empecilho do seu uso era cultural, por conta da diferença das línguas faladas pelos artistas e seu público, mas no correr dos anos aconteceu o que seria natural: com a adaptação linguística e o aprendizado da língua portuguesa (com exceção para os circos de origem lusófona) o teatro feito no circo pôde se ampliar e fazer uso de outros gêneros, em sua maioria pautados na palavra. Neste ponto imaginamos que estamos diante de um terreno fértil para pesquisadores da área de línguas que podem investigar no teatro feito no circo o lugar de aprendizagem da língua portuguesa para muitos artistas estrangeiros. Silva (1966) confirma que muitos circenses que chegaram ao Brasil no século XIX só desenvolveram o conhecimento do português quando passaram a fazer teatro falado no espetáculo da sua companhia.

Entre as muitas mudanças que o teatro trouxe para o circo na realidade brasileira está o aumento nos índices de alfabetização que cresceram em função da presença do texto teatral nas companhias. Este processo de alfabetização se deu em duas frentes, a primeira no contato do circense adulto com o texto teatral a ser memorizado e o segundo na preparação das

crianças para os espetáculos, razão que desencadeou a alfabetização destas por um adulto do circo ou por um professor contratado especialmente para este fim (PIMENTA, 2010). O domador George Laysson revela que na época de sua infância na Alemanha, no primeiro quarto do século XX, o máximo que os circenses da sua família sabiam fazer era escrever e ler o próprio nome (REIS, 2010b, p 141), e sendo a realidade de muitos circenses de diversas nacionalidades que chegaram ao país entre os séculos XIX e XX. Noutra perspectiva, Sousa Júnior (2010, p. 80) lembra que "o recurso da fala estrangeira foi utilizado em diversas comédias de picadeiro, especialmente para efeito de comicidade e como elemento dramático, mas foi somente um entre tantos recursos empregados na elaboração do circo-teatro".

Vários memorialistas circenses afirmam que o teatro ganhou tanta importância no circo brasileiro que, quando as peças eram longas, a primeira parte, geralmente reservada aos números de habilidades, era suprimida em função do espetáculo teatral. Silva (2007) aponta outro dado igualmente importante para compreendermos a dinâmica nascida das interações entre circo e teatro: para a autora, na Europa "muitos teatros de cidades grandes eram alugados e passavam por reformas e adaptações para receber os circos" (SILVA, 2007, p. 50), o que também aconteceu no Brasil. Mesmo Paschoal Segreto (Itália, 1868 - Brasil 1920), um dos maiores empresários do ramo de espetáculos entre o Rio e São Paulo, investiu em um circo, o *Teatro Circo do Parque Fluminense*, no Rio de Janeiro. Para Pimenta (2010) este é um dado fundamental para pensarmos a importância do circo como empreendimento e lugar de entretenimento na virada do século XIX para o XX.

No Brasil, os circos de pequeno e médio porte levaram e continuam levando às pequenas cidades brasileiras ou à periferia das médias e grandes cidades atividades artísticas diversificadas, assumindo uma característica de centro cultural aonde as iniciativas públicas de cultura e lazer não existem (MAGNANI, 2003); neste sentido, sempre contribuíram com o que viria a ser um direito constitucional em 1988, com a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil: a garantia de acesso a fontes de cultura (BRASIL, 1888, p. 120). À medida que este espaço de entretenimento foi se configurando, uma teatralidade foi também ganhando espaço no circo com apresentações de esquetes, pantomimas, entradas cômicas, etc. Esta conformação levou ao auge do teatro no circo na primeira metade do século XX, quando este ganhou tanta força no espetáculo circense que, como afirma Araújo (1982), o espetáculo foi dividido em duas partes, sendo a primeira para as variedades circenses e a segunda para apresentações teatrais (quando não prescindiam absolutamente da primeira). Como vem sendo exposto, é principalmente essa presença do teatro no circo que interessa a

este trabalho. Segundo Pimenta (2010, p. 35) "[...] o circo-teatro se desenvolveu e se consolidou no que consideramos sua primeira fase, até o final da década de 1920.", mas:

> O circo brasileiro, nos moldes do circo europeu, já continha em seu espetáculo uma fortíssima teatralidade, fundamentada em seu referencial de origem por encenações mudas, como todo o teatro não oficial francês, nas feiras ou em recintos fechados. E, um aspecto tanto ou mais importante, a atuação dos palhaços já se fazia pelo uso da fala em entradas cômicas e comédias de picadeiro largamente difundidas pelo país. (PIMENTA, 2010, p. 35)

A configuração do circo na condição de espetáculo moderno teve o teatro como um dos seus elementos desde o primeiro momento. Tanto na Inglaterra quanto na França, mas especialmente na segunda, o teatro no circo não teve um papel secundário; assim como no Brasil, o teatro foi, por muito tempo, a espinha dorsal do circo, especialmente em tempos de crise, onde a (re)montagem de pantomimas ou melodramas de gosto popular rendiam boas somas aos donos de circo. Pimenta (2010) explica a razão da polarização circo x teatro, antes da configuração do chamado circo-teatro brasileiro, mesmo entre os artistas desta forma de espetáculo:

> O que fará diferença entre os circenses, na sua perspectiva do que seja considerado "teatro" e, portanto, passível de uma classificação diferenciadora, é a presença do texto teatral, de uma encenação concebida a partir da palavra escrita e não mais a partir de roteiros de ações, como os das pantomimas, ou de roteiros para improvisações, como as atuações dos palhaços. Essa relação de diferenciação de gêneros que vincula o teatro ao texto e o coloca como manifestação artística em um patamar dissociado do circo é reflexo da mentalidade imposta pela crítica e pela intelectualidade da época, que segregava os gêneros ligeiros do dito "teatro sério". (PIMENTA, 2010, p. 35)

A justificativa apresentada só nos ajuda a defender a ideia de que, mesmo antes do aparecimento da nomenclatura, o circo que chegou ao Brasil já era *circo-teatro*. A atual produção acadêmica brasileira – pautada na literatura francesa, inglesa, americana e argentina especializada na história do circo – vem mostrando que na prática esta polarização não encontra eco na história do circo europeu moderno, de onde vieram as primeiras companhias circenses para o Brasil no decorrer do século XIX. Silva (2007, p. 23) revela que embora reconheçam o *circo-teatro*, para alguns circenses e memorialistas brasileiros a presença do teatro no circo distorcia o que seria o espetáculo circense *puro*, mais pautado na acrobacia, nos animais e na arte dos palhaços – quando, na verdade, a pluralidade sempre foi a base da constituição do espetáculo circense.

Diante de todo avanço na compreensão do que seja teatro, em detrimento das antigas ideias puristas ou preconceituosas – embora muitas delas ainda persistam – não podemos tornar-nos reféns das classificações cunhadas, como Pimenta (2010, p. 35) aponta acima, "pela intelectualidade da época". De todo modo esta conformação do circo continua sendo apontada como nova por diversos pesquisadores, como é o caso de Sousa Júnior (2010, p. 75), estudioso do circo a partir do recorte das Ciências da Comunicação, que assim o caracteriza:

> Espetáculo cênico popular, o circo-teatro surge de uma reação no cenário carioca da década de 1910 ao teatro musicado, ao usar elementos da concepção teatral erudita e a temática popular [...] e, ao longo do período em que se estabeleceu como entretenimento popular, absorveu influências da cultura de massa, mais marcadamente, embora não somente, do cinema e do rádio.

Consideramos sim que a teatralidade circense mudou tanto na sua trajetória na Europa quanto depois de sua chegada ao Brasil, mas isso ocorre com todo o espetáculo vivo – como, por exemplo, o lugar destinado aos cavalos, às espécies animais adestradas e exibidas, a música, etc., transformações resultantes do tempo e dos contextos culturais em que tais variedades se inserem, atribuindo cores locais ao espetáculo circense. Trata-se, no entanto, de mudança de repertório, comum a qualquer veículo minimamente *conectado* ao seu tempo e cultura, o que não seria suficiente para apontarmos o surgimento de uma nova forma de fazer circo. Por isso entendemos que a mudança aconteceu no repertório teatral do circo brasileiro, o que fatalmente ocorreria em outros países também, assim como, por exemplo, o repertório teatral do circo soviético ganhou contornos revolucionários[245]. Além das formas de produção

[245] Ferreira (2010) e Bolognesi (2010) apontam que na virada do século XIX para o século XX vários artistas da vanguarda russa impulsionaram-se, a partir problemas seculares vividos no país, a usarem a tradição para propor uma ruptura com e pelo proletariado e o circo foi terreno fértil por abrigar variadas manifestações artísticas antigas, muitas delas onde o vigor físico era elemento primordial. Este corpo bem representava a superioridade do homem sobre a máquina e o aproximava dos ideais revolucionários. Deste modo a renovação da cena russa pós-revolução socialista tem relação direta com o circo. Os artistas de maior expressão deste contexto foram Maiakovski, Meyerhold e Eisenstein, este com expressiva produção cinematográfica. Eles estavam entre outros artistas do movimento de vanguarda que, para romper com o realismo, revisitaram várias formas de espetáculos, entre eles o circo, abandonadas como fontes de elaboração e formas de expressão com o advento do naturalismo (BOLOGNESI, 2010, p. 14). Ferreira (2010) também pontua que Maiakovski e Meyerhold trabalharam por um teatro antipsicológico em oposição ao realismo psicológico do ator "antirrevolucionário" do *Teatro de Arte de Moscou*; em complementaridade à sua pedagogia, Meyerold trazia para seus alunos assuntos referentes ao trabalho dos artistas circenses e repetidamente os convidava para ver os espetáculos de circo, arte que ele apreciava antes mesmo dos ares revolucionários que a consagraram. Bolognesi (2010, p. 14) diz ser justamente o circo que mais inspira a dramaturgia de Maiakovski, como se pode notar nas suas obras *Moscou em chamas*, *Campeonato Universal da Luta de Classes*, *Mistério bufo* e *O banho*. Meyerhold, por sua vez, além de encenar peças de Maiakovski, montou peças de dramaturgos fora do contexto revolucionário como Gogol e Ostrowski baseado em parâmetros do espetáculo de circo e/ou nas habilidades circenses. Ferreira (2010, p. 24) ainda afirma que "O ator, segundo Meyerhold, para uma maior desenvoltura física, deve apreender os princípios acrobáticos, assim como a cena teatral deve impregnar-se de

e veiculação do teatro feito no circo, não se pode deixar de considerar o preconceito enfrentado pela escolha desta inserção. Ao caracterizar o conceito de gênero ligeiro criado em meados do século XIX por jornalistas e críticos literários – a partir do texto, da representação e do público ao qual aparentemente se destinava – para designar o teatro considerado por eles fora dos padrões de elaboração artística culta, Silva (2010, p. 65) lembra que:

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

Bolognesi (2010) se dispõe a comentar uma classificação feita por Tristan Rémy em 1961 publicada posteriormente em obra intitulada *Petite histoire du cirque. Acrobaties spectaculaires et spectacles de curiosités* presente na obra *Thesaurus circensis* organizada por Giancarlo Pretini. Depois de enumerar algumas categorias e suas especificidades elaboradas pelo pesquisador europeu, o autor brasileiro elucida que elas integram o chamado "espetáculo de atrações", faltando algumas especificidades que compõem a pluralidade do espetáculo de circo e, tomando o caso brasileiro, comenta a gravidade de negligenciarmos a importância que "[...] os dramas, as comédias e as chanchadas tiveram – e ainda têm – na prática e no imaginário das mais vastas populações, que não têm acesso a outras modalidades de bens culturais [...]" (BOLOGNESI, 2010, p. 12). No caso francês ele aponta:

---

elementos circenses. Meyerhold reconhece a multiplicidade de habilidades dos artistas circenses – acrobatas, músicos, palhaços, atores, dançarinos, malabaristas, equilibristas – e experimenta em cena estes procedimentos". Para exemplificar a construção de uma teatralidade pautada nos elementos do circo, Ferreira (2010) também usa o exemplo da peça *Moscou e Chamas*, pantomima sobre a Revolução de 1905, cuja criação foi sugerida a Maiakovski em 1930 pela Direção Central dos Circos do Estado, "[...] Assim, acrobatas aéreos em trapézios voadores são policiais que perseguem um operário em panfletagem, logo, os saltos de um trapézio a outro representam a sua fuga" (FERREIRA, 2010, p. 21). As estratégias usadas para a montagem deste espetáculo tiveram repercussão no teatro brasileiro, como exemplo podemos citar a montagem de *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, do grupo Ornitorrinco sob a direção do paulistano Cacá Rosset. Nesta montagem de 1985, inspirada no personagem Ubu, de Alfred Jarry, "Rosset pretendia que o interesse do público fosse despertado intensamente a cada momento e para tanto partiu da concepção dos futuristas russos da montagem de atrações." (RAULINO, 2006, p. 87), inspirada no formato do espetáculo de circo e formulada por Eisenstein (BOLOGNESI, 2010, p. 14). Se o primeiro circo foi fundado na Rússia somente em 1868, quase 100 anos após sua configuração com espetáculo moderno na Inglaterra, foi Moscou que abrigou a primeira escola de circo do planeta, inaugurada em 1927 (FERREIRA, 2010). Costa (1999) confirma que o *Circo de Moscou* foi resultado de um esforço estatal como objetivo de formar artistas nacionais e plateia através de intercâmbio e aperfeiçoamento, contando inicialmente com artistas de várias nacionalidades.

> A classificação proposta por Rémy apresenta lacunas. Provavelmente, a principal delas diz respeito às cenas e encenações teatrais no interior do espaço circense, envolvendo picadeiro e palco, particularmente as burletas e o hipodrama. A inclusão do teatro pitoresco como um item na categoria dos aspectos do espetáculo que induzem à ilusão e que compõem os espetáculos de curiosidades não suporta as diversas manifestações teatrais que o circo abrigou, desde meados do século XIX. A principal delas – pois que se manifesta como conjugação das habilidades humanas na doma dos cavalos, agregada à valoração sígnica e cênica – é o hipodrama, modalidade cênica que prevaleceu especialmente nos circos francês e inglês, nos anos posteriores à Revolução Francesa. (BOLOGNESI, 2010, p. 13).

A insatisfação de Bolognesi (2010) é bastante pertinente, mas nós acrescentaríamos que o período invocado, "desde meados do século XIX", é incorreto, uma vez que tanto no caso de Astley quanto de Hughes, mas especialmente nos circos da família Franconi há presença em abundância do teatro no espetáculo circense de modo intenso desde o início deste mesmo século, mas já realizado nas últimas décadas do século XVIII, quando o espetáculo circense moderno começou a ser configurado.

O circo trouxe grandes contribuições ao teatro brasileiro[246], acompanhando seu desenvolvimento e gerando modificações em sua forma. Um dos exemplos que podemos apresentar aqui é a abolição do ponto[247]: segundo Pimenta (2010, p. 37), assim como o teatro de revista, "[...] o teatro circense abriu mão do ponto muito antes do teatro dito sério. Quando *O Chico e o Diabo* estreou, sem ponto, em 1906, Paschoal Carlos Magno, reconhecido pela abolição do ponto no teatro brasileiro, ainda não completara um (01) ano de idade". Isto é absolutamente compreensível uma vez que as longas temporadas das peças de teatro encenadas no circo, que decorriam da possibilidade de locomoção entre bairros de uma cidade ou entre diferentes cidades brasileiras, proporcionavam também uma prática de memorização dos textos: mesmo que a estreia fosse de percalços, o problema logo seria sanado, já que essas peças teatrais faziam longas temporadas. Pimenta (2006, p. 25) corrobora afirmando que o ponto era adotado pelas companhias de teatro e circo por distintas razões. As primeiras porque mudavam de peça com frequência, o que impossibilitava os atores de memorizar os textos por completo; as companhia de circo, ao contrário, sabiam de cor os textos que constituíam um vasto repertório, mas mantiveram o ponto a fim de evitar confusões diante do rodízio dos espetáculos a cada função circense.

---

[246] Lima Duarte, Dercy Gonçalves, Paulo Gracindo, Henriqueta Brieba, Bibi Ferreira, Costinha e muitos outros estão entre os artistas brasileiros de teatro, cinema, rádio e televisão que tiveram ligação artística com o circo. Entre aqueles contratados para se apresentarem em dias e programações especiais existem inúmeros, entre os quais podemos citar Os Trapalhões, Tonico e Tinoco (que também foram donos de circo), Agnaldo Timóteo, Sérgio Reis, Sidney Magal, etc. (MAGNANI, 2003).

[247] Comentado na nota 181.

Outro exemplo é a presença dos cavalos na cena teatral circense brasileira. Encontramos em Silva (2010, p. 68) a reprodução de uma publicidade do *Jornal do Commercio* (RJ), publicado em 22 de setembro de 1847, sobre um circo chamado *Circo Olímpico*, que estava em Niterói e anunciava um espetáculo de benefício no qual, além de uma pantomima, trazia três números envolvendo cavalos, com as seguintes chamadas: "O Sr. Romão fará sobre o seu cavalo a arriscada queda quitadora"; "O Sr. João Nobre, sobre o seu ligeiro cavalo, dará uma cena intitulado *O caipira perdido*"; e "Uma apreciável cena a cavalo pelo Sr. Archer e o beneficiado". As três referências aos números com cavalos, de alguma forma, o aproximam de seu homônimo francês.

Depois desta exposição, finalmente retomamos a questão da nomenclatura. Se o chamado *novo circo* não é novo (BOLOGNESI, 2006), o que haveria de novidade na presença do teatro no espetáculo circense para legitimar a nomenclatura circo-teatro como uma proposição artística inovadora capaz de diferenciá-lo das outras companhias? Mesmo Pimenta (2010, p. 35) que trata da conformação do que convencionamos chamar de *circo-teatro* reconhece que as pantomimas, as entradas cômicas e as comédias de picadeiro sempre integraram o repertório do circo brasileiro.

Embora o termo seja legítimo não o consideramos apropriado pelas razões que expusemos até aqui. O *circo-teatro* muitas vezes só conserva do tradicional espetáculo circense a forma física, o que seria pouco para chamá-lo de circo; em contraponto acreditamos que a terminação circo abarca toda pluralidade do espetáculo circense, onde o teatro sempre esteve presente, com maior ou menor intensidade. Consideramos a nomenclatura teatro ambulante a mais adequada, ou mesmo teatro de pavilhão, uma forma já corrente no Brasil e cuja estrutura arquitetônica e de repertório se mostra similar ao que os franceses chamam de *théâtre forain*.

2.3. Benjamim e Piolin

Para caracterizar o teatro feito no circo brasileiro evocaremos dois palhaços que tiveram um papel fundamental na cultura do país por sua produção, sendo casos emblemáticos de reconhecimento público: Benjamim de Oliveira (ver Figura 13) e Abelardo Pinto, o Piolin (ver Figura 15). É preciso começar dizendo que segundo Bolognesi (2003), o palhaço é figura central dos pequenos e médios circos brasileiros, ocupando lugar secundário apenas nos grandes circos.

Benjamim de Oliveira (1870-1954), Beijo, nasceu em 11 de junho de 1870, no interior de Minas Gerais, na região onde hoje fica a cidade Pará de Minas; era filho de escravos, mas nasceu alforriado. Benjamin conheceu o circo através das companhias itinerantes que se apresentavam no interior mineiro e acabou fugindo com uma delas, o *Circo Sotero*, onde se iniciou nas artes do circo, mas como apanhava do seu dono acabou fugindo com ciganos. Quando percebeu que seria vendido por estes, fugiu mais uma vez e passou por alguns circos. Depois de se iniciar como palhaço num deles, chegou ao Rio de Janeiro, capital da República, no fim do século XIX, já consagrado como palhaço e na companhia circense do Comendador Caçamba, onde conquistou como fã e admirador ninguém menos que o então Presidente da República, o Marechal Floriano Peixoto. (MARQUES DA SILVA, 2010). Sintetizando seu percurso, Silva (2007, p. 29) informa que Benjamim de Oliveira passou por "[...] Campinas, São Paulo e, principalmente, o Rio de Janeiro, onde permaneceu com o *Circo Spinelli* de 1905 até a década de 1910". Marques da Silva (2006, p. 57-58) afirma que:

> Empurrado pela ambição do Comendador Caçamba e encorajado pela admiração do presidente, Benjamim de Oliveira consegue, em 1893, que o circo se mude para a Praça da República, em frente à sede do governo, localizada no Palácio do Itamaraty, na atual Rua Marechal Floriano, sendo o transporte do material do circo feito por soldados do Exército.

Figura 13 - *Laços matrimoniais* de Márcia Leivas[248], acrílico sobre tela, 0,90cm x 0,80cm. A obra integra a série de pinturas intitulada *Exercícios circenses*, subsérie *Benjamim de Oliveira*.

Fonte: *Site da artista visual Márcia Leivas* (<http://www.marcialeivas.com.br>).

[248] Jornalista e artista visual carioca que reside em Salvador desde 1989. A partir de 2005, passou a integrar mostras coletivas com artistas das mais variadas tendências e em 2008 fez sua primeira exposição individual, com o tema sobre a vida do palhaço negro Benjamin de Oliveira (1870-1954). No mesmo ano aceitou o convite para participar da 23ª Expo Internacional da Filadélfia, Pensilvânia (EUA) e desde então vem realizando exposições individuais no Brasil e nos Estados Unidos, além de projetos de arte-educação. Esta e outras obras de Márcia Leivas sobre circo e palhaços podem ser vistas no site da artista, cujo endereço está citado acima.

O circo de Spinelli foi-lhe vendido pelo seu ex-patrão, o francês Jean Pierre, para quem ele havia trabalhado como palhaço (COSTA, 1999, p. 67). Logo esta empresa seria uma referência importante na cultura brasileira. Segundo Pimenta (2010, p. 36) ele e Benjamin tornaram-se sócios porque "o proprietário do circo, Affonso Spinelli, deu suporte financeiro e liberdade de ação para que Benjamim de Oliveira desenvolvesse seu trabalho como ensaiador e autor. O sucesso dos espetáculos e a popularidade de Benjamim justificavam o investimento [...]". Costa (2010b, p. 112) reconhece o trabalho da dupla na consolidação do *circo-teatro* no Brasil e sintetiza o segredo da parceria que entrou para os anais da história do circo: "Benjamim de Oliveira, além de palhaço, era também o *ensaiador* ou diretor de cena. Spinelli era um grande empresário e sabia divulgar seus espetáculos". No circo brasileiro o ensaiador teve papel bastante amplo que, além da preparação das montagens, passava por várias decisões dramatúrgicas e técnicas, sem falar em atribuições administrativas e financeiras. (PIMENTA, 2010, p. 38). Com inventividade, durante mais de meio século Benjamim experimentou e desenvolveu as mais diversas funções no circo brasileiro. Marques da Silva (2010, p. 136) afirma que depois de sair do *Circo Spinelli*, Benjamim ainda trabalhou nos circos *Democrata* e *Dorby* antes de ter seu próprio circo. O velho Beijo faleceu em 1954, aos 84 anos de idade[249].

Entre as peças escritas ou adaptadas por Benjamim de Oliveira estão a comédia mágica *O Chico e o Diabo*[250], *O negro do frade* (*O filho do padre*), *A filha do campo*, *O colar perdido*, *Tudo pega...*, *A viúva alegre*, de Franz Lehár, estreada por Benjamim em 1910, entre outras (PIMENTA, 2010, p. 37). Para Costa (2010b, p. 111) *O Chico e o Diabo* e *Os irmãos jogadores*, ambas da primeira década do século XX, são "[...] consideradas as primeiras peças escritas para o circo-teatro pelo referido autor".

Em 1910, entre outras peças, foram encenas no Circo Spinelli *Filho assassino*, *Irmãos jogadores*, *Negro do frade*, *Uma para três*, *Matutos na cidade*, *Collar perdido*, *Punhal de ouro*, *Filha do campo*, *Princesa Crystal*, farsas; *A noiva do sargento*, drama de Francisco Guimarães e *Scenas da Vida Artística, ou Emprezarios Aventureiros*, revista do mesmo autor. (COSTA, 2010b, p. 113). Acerca da diversidade dos espetáculos de teatro apresentados no circo brasileiro, Marques da Silva (2010, p. 135) faz uma importante ponderação:

---

[249] Para saber mais sobre Benjamim de Oliveira ler Marques da Silva (2004) e Silva (2007).

[250] A propósito do gênero mágica, a *féerie* francesa, vale lembrar que a peça *Les pilules au Diable* deslumbrou a plateia parisiense quando foi representada pela primeira vez no *Cirque Olympique* em 16 de fevereiro de 1839 e virou modelo do gênero. O texto de Ferdinand Laloue, Anicet-Bourgeois e Laurent – um mimo inglês residente na França, conhecido como homem-truque, que já havia trabalhado no *Théâtre des Funambules* (HILLEMACHER, 1875, p. 26) – encontra-se disponível para leitura em: <http://books.google.com.br/books?id=0HwUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Thomasseau (2005, p. 90) a caracterizou como um drama fantástico.

> Cabe aqui um comentário acerca da multiplicidade de subgêneros que passam a fazer parte do rol do circo-teatro. De maneira habitual costuma-se associar o circo-teatro somente com melodramas, sendo o termo melodrama circense (ou drama, como é chamado na região Nordeste) considerado quase um sinônimo deste gênero híbrido. Contudo, mesmo na produção de Benjamim de Oliveira encontram-se diversas outras categorias.

Por volta de 1908 o cenógrafo e caricaturista Chrispim do Amaral traduziu para Benjamim um conto francês que adaptado resultou na peça *A princesa de cristal* (PIMENTA, 2010, p. 37), fato que, analisado ao lado de outros, denota a presença da literatura francesa no circo brasileiro. O circo, por sua vez, já era um importante negócio na nascente indústria do entretenimento e já fazia investimentos razoáveis em suas produções, como podemos observar na fala de Pimenta (2010, p. 37) sobre a produção de *A princesa de cristal* que "[...] custou 12:000$000, mais do que uma casa no mesmo bairro em que o circo se apresentava". Independente da valorização dos imóveis do bairro, a equivalência de valores é significativa para uma montagem. A autora ainda avalia que:

> O que o *Circo Spinelli* fez, ao levar *A viúva alegre* para a periferia da capital nacional, foi o mesmo que inúmeras outras companhias, dos mais diversos portes, fizeram por todo o território nacional, ao levar peças teatrais originais e adaptações literárias (ou, anos depois, cinematográficas) ao interior do país. (PIMENTA, 2010, p. 38)

Há um consenso nos trabalhos de diversos pesquisadores brasileiros do circo que reconhecem a extrema importância deste para a popularização do teatro no país. O repertório era vasto e, no caso do Spinelli, "entre várias montagens destacavam-se as duas maiores atrações de todos os tempos: *A vida de Cristo*, célebre drama em versos de Eduardo Garrido, apresentado nas quintas e sextas-feiras santas, e *A viúva alegre*[251]" (COSTA, 2010b, p. 112). O drama da Paixão e o teatro em geral eram tão prestigiados que alteravam o programa de alguns circos, subtraindo números de grande apreciação pública como a exibição de animais. Sobre isto George Laysson relata: "Uma vez eu estava no Paraná com o *Circo Garcia*; era época de Páscoa e nós fizemos a Paixão de Cristo, uma peça teatral feita dentro do picadeiro de circo. Não entrava leão, cavalo, não entrava animal nenhum [...]" (REIS, 2010b, p. 150).

Aqui abrimos um parêntese para lembrarmos que há na história do circo francês um palhaço, também negro, chamado Chocolat, primeiro artista negro da cena parisiense do

[251] Esta opereta de Franz Lehár continua fazendo sucesso em todo o mundo. Durante a sessão 2011-2012 da *Opéra Garnier*, em Paris, presenciamos uma das suas montagens, na qual o espetáculo se encerrava com vários números acrobáticos, seguindo, como visto no capítulo anterior, a antiga tendência de utilização das artes circenses em outras áreas do campo das artes cênicas.

século XIX, que guarda algumas similaridades com Benjamim de Oliveira, como o fato de também ser filho de pais escravizados. Rafael Padilha (1868-1917), seu verdadeiro nome, era cubano e constituiu ao lado do europeu George Foottit (1864-1921) uma referência em termos da exploração cômica dos *clowns* a partir de duplas antagônicas (BOLOGNESI, 2003, p. 72). A presença de Chocolat no palco e no picadeiro colocava a sociedade francesa diante da questão do racismo. Segundo Auguet (1974b, p. 76) Foottit "[...] *exerçait sur Chocolat, son partenaire qui avait toutes les caractéristiques de l'Auguste, une tyrannie subtile et implacable* [...]"[252]. Yon (2012, p. 338) também observa que de 1886 a 1910 a dupla trabalhou no circo e no *music-hall* onde se ria das humilhações que o primeiro, branco, fazia passar o segundo, negro[253] (ver Figura 14). Rafael Padilha e Benjamim de Oliveira durante muito tempo não tiveram reconhecida a devida importância dos seus trabalhos artísticos na história oficial do circo e do teatro em seus respectivos países. Segundo Marques da Silva (2006, p. 55), Benjamim de Oliveira dedicou-se ao circo brasileiro por mais de cinquenta anos na condição de "[...] palhaço, ator, autor teatral, cantor, ensaiador e diretor de companhia [...]".

Figura 14 - *Foottit e Chocolat*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1894, litografia sobre papel, 19 x 25cm (imagem), 29,2 x 37,1cm (folha).

Fonte: *Art Institvte Chicago* (<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/62112>).

[252] "[...] exercia sobre Chocolat, seu parceiro que tinha todas as características do Augusto, uma tirania sutil e implacável [...]".

[253] Em 16 de março de 2012 vimos no *Théâtre des Bouffes du Nord* em Paris o espetáculo teatral *Chocolat, clown nègre* com encenação de Gérard Noiriel. A peça evoca a vida deste palhaço e sua importância na cena francesa. Inicialmente Gérard desejava fazer em espetáculo sobre a questão do racismo e acabou se inspirando na história de Chocolat que, além da peça, resultou no livro *Chocolat clown nègre: L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française* também de Gérard Noiriel (BAECQUE, 2012, p. 6).

No caso brasileiro, relacionar Benjamim de Oliveira e Abelardo Pinto, o Piolin, é inevitável pelo que esses dois artistas representaram para a cultura brasileira. Pimenta (2010, p. 36) afirma que o primeiro "[...] é uma figura importantíssima para o universo circense e que se tornou mítica para apreciadores de fora do meio, em sua época e na posteridade, assim como aconteceria com Piolin, poucos anos depois, reverenciado pelos modernistas"[254]. Sousa Júnior (2010) relaciona entre os grandes palhaços excêntricos dos circos brasileiros Chicharrão (José Carlos Queirolo), Chic Chic (Otelo Queirolo), Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo), Fuzarca (Albano Pereira Neto), Carequinha (George Savalla Gomes), Arrelia (Waldemar Seyssel) e Piolin (Abelardo Pinto)[255]. Eles foram e continuam sendo muitos, como aponta Bolognesi (2003) em suas pesquisas, mas faltam, no entanto, figurando no panteão dos promotores do riso da primeira metade do século XX, outros palhaços de expressão no Nordeste, como foi o caso do palhaço V8, dono de uma companhia e com atuação comprovada nos circos *Manoel Stringhiny* e *Buranhem* na década de 1940. Popular, V8 era bastante querido e respeitado por outros circenses, pela crítica e pelos fãs do Nordeste (CARVALHO DA SILVA, 2010a). Mas o sucesso de Piolin advém, além do seu inegável talento, do seu prestígio junto aos modernistas:

> Piolin adquiriu fama não só por seu sucesso popular, inicialmente conquistado no *Circo Alcebíades*, na década de 1920, instalado no centro de São Paulo, mas por ter sido elogiado e enaltecido pelo grupo modernista, entre eles Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, e convivido mais proximamente com Oswald de Andrade. Passada a fase em que foi apontado como a síntese da alma brasileira (por Oswald), ou a solução para o teatro brasileiro (por Alcântara Machado), Piolin chegou a se aventurar no palco italiano, convidado por Oduvaldo Viana, atuando ao lado do cômico Tom Bill no *Teatro Boa Vista*, em São Paulo. Retornou ao picadeiro em 1933, mantendo circo com o seu nome até 1960[256]. (SOUSA JÚNIOR 2010, p. 74-75)

---

[254] Talvez não seja exagero afirmar que, dadas as devidas diferenças culturais e históricas, o movimento modernista brasileiro também se apropriou da tradição a favor da ruptura de modelos de expressão já em desacordo com os novos tempos. Algum grau de similaridade com o caso russo segue à diante se pensarmos que os modernistas brasileiros viam no circo uma profunda fonte de inspiração, como prova a afeição pelo palhaço Piolin, Abelardo Pinto. A especificidade da vanguarda russa é que "[...] Maiakovski, diferentemente de outros poetas e artistas do século XX, retira o seu cunho metafísico e transforma o palhaço em máscara social" (FERREIRA, 2010, p. 21).

[255] Costa (1999, p. 463-466) ainda indica como grandes palhaços brasileiros Estremilique (Tobias Coimbra Fernandes), Carequinha (George Savala Gomes) e Picolino II (Roger Avanzi).

[256] Entre as mais de seis mil peças que passaram pela censura do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo (1929-1968), agora no acervo do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP, 1.088 processos são de peças representadas nos circos, das quais 454 peças foram encenadas no *Circo Piolin* entre 1933 e 1960 (SOUSA JÚNIOR, 2010, p. 75).

As trocas entre artistas de teatro e circo eram tão intensas que era comum o trânsito entre os dois espaços de trabalho, como confirma a atuação de Piolin, mas entre outros exemplos podemos citar a atuação de Chicharrão no *Teatro República*, no Rio de Janeiro, na década de 1920 (SOUSA JÚNIOR, 2010). Pelo seu modo de atuação e repertório Piolin era considerado por muitos modernistas, especialmente Oswald[257] e Alcântara Machado, como o mais *brasileiro* entre os artistas das companhias nacionais, mas nem todos eram unânimes em relação à sua contribuição ao teatro brasileiro. Intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes e Miroel Silveira, já criticavam sua falta de agilidade física e criatividade (SOUSA JÚNIOR, 2010, p. 79).

Figura 15 - Palhaço Piolin, Abelardo Pinto, na década de 1930. Autor não identificado.

Fonte: *Acervo do Centro de Memória do Circo* (<http://memoriaviva.tumblr.com/post/20004900170/piolin>).

[257] Em 1933, sob inspiração do circo, Oswald de Andrade escreveu a peça *O rei da vela* (COSTA, 1999, p. 305).

Abelardo Pinto estreou no circo do pai ainda criança, como contorcionista, tornando-se palhaço por volta dos 20 anos de idade. Nasceu em Ribeirão Preto no dia 27 de março de 1897, data que, em sua homenagem, foi consagrada como dia nacional do circo. Era filho da artista Clotilde Farnesi com Galdino Pinto, dono do *Circo Americano* e palhaço sem tradição familiar na arte milenar. Piolin fez dupla com o palhaço Chicharrão no circo do pai para depois trabalhar seis anos no *Circo Queirolo*, de onde foi para o *Circo Alcebíades*, também montado no Largo do Paissandu, no centro da capital paulista. Quando esta companhia saiu em turnê pelo Brasil na década de 1930, Piolin, depois de uma experiência no teatro passou a ter o próprio circo, o *Circo Piolin*, onde atuou até 1961, época na qual encerrou sua carreira (SOUSA JÚNIOR, 2010). Mas foi atuando no *Circo Alcebíades* que o afamado palhaço entrou para a história do Brasil:

> Foi lá que o poeta Blaise Cendrars o descobriu em 1926 e arrastou boa parte dos modernistas para conferir o talento cênico do palhaço. Pelas arquibancadas do *Alcebíades* passaram Antonio de Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Yan de Almeida Prado e Mário de Andrade, entre outros. Daquele picadeiro para as publicações modernistas foi um pulo. Por exemplo, seu nome logo figurou nas páginas da revista Terra Roxa e Outras Terras. (SOUSA JÚNIOR, 2010, p. 79)

Para caracterizar a contemporaneidade das comédias de picadeiro, Sousa Júnior (2010, p. 81) cita como exemplo a peça *Piolin no planeta Marte*, de autoria atribuída a Humberto Pelegrini, encenada no seu circo em 1958, cujo enredo aborda questões relativas a viagens espaciais, em voga naquele contexto, mesmo que o personagem dispare contra a tecnologia. Esta característica da contemporaneidade do circo identificada em algumas peças de teatro encontra eco num fato narrado por dona Lina Garcia, 82 anos, matriarca da família do *Circo de Teatro Tubinho*, cujos integrantes são da quinta geração desta família circense[258]:

> Dona Lina conta que se lembra de uma peça que foi apresentada em 1945, quando os pracinhas voltavam da Segunda Guerra Mundial. A peça contava a história de uma mãe que esperava o filho voltar da guerra. O drama dessa mãe, naquele contexto, causava comoção pública. A peça foi proibida pelo governo, o circo teve que ser desarmado e mudar de cidade. (FERRAZ, 2010, p. 85)

[258] Nos anos 90, vários descendentes da família do *Circo Irmãos Garcia* retomaram a lona duas décadas após o fim do circo da família (FERRAZ, 2010).

Muitas obras da literatura brasileira também foram encenadas no circo. Um exemplo é a encenação de uma adaptação de *O guarani*, de José de Alencar, feita pelo mineiro Manoel Braga e estreada em 1902 no *Circo Spinelli*, em São Paulo, com elenco de 70 pessoas sob a direção de Benjamim de Oliveira e o *clown* Cruzet. A ópera de Carlos Gomes também foi adaptada pelo maestro João dos Santos, integrante do *Spinelli*. (PIMENTA, 2010, p. 36). A partir deste dado podemos afirmar que o circo democratizou o lazer no país não só no que comumente é apontado como sua especificidade, as chamadas habilidades circenses pautadas em destreza física, mas em todos os aspectos artísticos integrantes da sua pluralidade, como o teatro, a dança, a música, a literatura e até mesmo o cinema. Ainda podemos citar a experiência do circo com o rádio que, assim como na França, também aconteceu no Brasil, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 16 - Propaganda do programa de rádio-circo *Picadeiro*.

Fonte: *Arquivo Estado* – Memória, preservação e acervos (<http://infograficos.estadao.com.br/uploads/galerias/2504/24254.jpg>).

Concluímos essas observações sobre dois artistas brasileiros do circo apontando que para Sousa Júnior (2010, p. 79) "O fenômeno Piolin entre os modernistas foi muito fortuito, especialmente por amparar a fome modernista por um personagem urbano e cosmopolita capaz de guardar em sua expressão corporal a alma brasileira". Apesar de toda contribuição à cultura brasileira e de ser reconhecido na época e atualmente como uma dos grandes nomes do circo nacional – porque não teve o devido reconhecimento no teatro[259] – Benjamim de Oliveira, observa Marques da Silva (2006, p. 61), morreu pobre, pouco antes de completar 85 anos, em 03 de maio de 1954, embora tenha passado a receber, sete anos antes do seu falecimento, uma pensão do governo federal.

2.4. As artes dialogam no circo brasileiro: teatro e música

Além do teatro, o circo realizou fortes interações com a música brasileira: artistas como Benjamim de Oliveira, Eduardo (Dudu) das Neves, Mário Pinheiro, Cadete, Bahiano, Santos, Serrano, Caetano, Irineu de Almeida, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Paulino Sacramento, entre outros, difundiram muitos ritmos no picadeiro (PIMENTA, 2010). Costa (2010b, p. 114) lembra-nos que "é sabido que Benjamim de Oliveira foi um dos primeiros palhaços-cantores, ao lado de Eduardo das Neves, o Dudu, cantando modinhas, lundus e chulas". Entre as dezenas de músicas de sucesso do universo sertanejo que viraram peças e foram encenados no circo, podemos citar *Coração de Luto* de Teixeirinha, *Mão Criminosa* de Tonico, parceiro de Tinoco, *O Ébrio* e *Coração Materno* de Vicente Celestino (MAGNANI, 2003, p. 41). Bolognesi (2003, p. 93) também identificou a permanência do *clown musical* em alguns circos brasileiros no final do século XX, "Esse tipo de comicidade transfere para o universo da música as satirizações antes direcionadas às atrações circenses" (reprisadas em tom paródico através de cenas curtas representadas depois dos referidos números, prática muito comum no rol da teatralidade circense, especialmente nos grandes circos).

[259] No processo 6451/41 do Serviço Nacional de Teatro (1941) transcrito na integra por Silva (2006, p. 58-59) Benjamim solicita recursos públicos para uma viagem do seu circo do Rio de Janeiro para Belo Horizonte e não obtém êxito. Nos pareceres de Gastão Tojeiro, Armindo Fraga e finalmente na formalização da negativa do pleito com a assinatura de Carlos Drummond de Andrade – chefe de gabinete do então ministro da Educação, Gustavo Capanema – fica claro que os mesmos não o reconheciam como homem de teatro, apesar de saberem da sua vasta produção como ator e autor teatral, o que nos faz perceber um descrédito do teatro feito no circo por parte de alguns artistas e autoridades brasileiras.

Pimenta (2010) afirma que a presença dos músicos no espetáculo circense foi fundamental para a conformação do espaço no circo brasileiro. À medida que a palavra ganhou lugar para as habilidades físicas na transição das pantomimas para a encenação de dramas sacros, peças inspiradas em músicas ou romances e folhetins ganharam espaço. Isto aconteceu num contexto onde os longos nomes dados às companhias circenses faziam alusões ao repertório e geravam comparações antes mesmo da exibição dos espetáculos. Ainda de acordo com a autora, as experimentações vocais ocorridas em decorrência da integração da linguagem musical ao espetáculo circense contribuíram para a adoção da perspectiva de frontalidade dos artistas em relação ao público quando estes estavam habituados ao espaço circular do picadeiro, criado pela pertinência aos números com animais e que não comprometiam as representações das pantomimas, pelo menos do ponto de vista vocal, uma vez que, segundo ela, eram mais mimadas e acrobáticas. Este dado, associado a outros, como a formação dos elencos nacionais e a apropriação do idioma brasileiro por parte dos artistas estrangeiros, contribuíram com a transformação do espetáculo de circo e repercutiu na sua configuração espacial, definindo a estrutura física com palco e picadeiro já presente em outros países.

George Laysson diz que no circo da sua família sempre havia a contratação de *palhaços musicais*, especialidade na qual, segundo ele, os melhores são os italianos, vindo em segundo plano os franceses e em terceiro os alemães (REIS, 2010b, p. 141). Para Marques da Silva (2010, p. 133) "As constantes trocas estabelecidas entre os músicos e os circenses, comuns desde o último quarto do século XIX, foram enriquecendo o cancioneiro popular e ampliando mutuamente o repertório desses artistas". Um bom exemplo desta interação que se dava de diversas maneiras – sendo o circo o grande centro cultural brasileiro que acolhia vários artistas com mais intensidade até a primeira metade do século XX – é a passagem do cantor e compositor Assis Valente pelo *Circo Brasileiro*, em 1925, quando o artista tinha apenas 14 anos[260]. Na ocasião, quando morava em Senhor do Bonfim, norte da Bahia, além de se dedicar à pintura e integrar o grupo teatral Amantes da Arte, José Assis Valente trabalhava num hospital que era ligado à Irmandade Nossa Senhora da Piedade, organização da qual foi secretário enquanto esta também detinha as ações de um cine-teatro em construção, o *Cine-Teatro São José*, que viria a ser inaugurado em 1927. Depois de perder o emprego por ter recitado versos do poeta português Guerra Junqueiro (1850-1923) que ofendiam a igreja católica, J. Valente, como era conhecido em Senhor do Bonfim, tornou-se secretário de uma companhia que passava pela cidade, o *Circo Brasileiro*, sob a direção de Luiz

[260] O caso, quase anedótico, foi divulgado em artigo da nossa autoria. Cf.: CARVALHO DA SILVA, R. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 40-51, 2010a. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5211/3761>.

Alves Lustre, onde passou a se apresentar no picadeiro recitando e cantando (CARVALHO DA SILVA, 2010a). De alguma forma este episódio confirma que o circo era uma opção de trabalho para diversos artistas brasileiros. Segundo Reis (2010a), o intercâmbio artístico entre os gêneros na cena brasileira é realidade desde o século XIX e permaneceu no século seguinte, como se observa no caso emblemático de Don Afonso Teresa Stuart, nascido na Argélia em 1895 numa tradicional família circense. Este artista iniciou a carreira no *Circo Spinelli* em 1908 e depois passou a trabalhar em companhias de teatro propriamente ditas – a exemplo da companhia *Eva e seus artistas*[261] – nas quais atuou em comédias, revistas e peças de características melodramáticas:

> Neste intenso intercâmbio, os atores também circulavam entre o circo e o teatro musicado, em um movimento que se estendeu até boa parte do século XX e abarcou ainda o teatro declamado. Exemplo em cena desta circulação entre gêneros, a atuação do ator Afonso Stuart deslocou para o teatro convencional recursos trazidos de sua experiência no circo e na revista em especial o uso vigoroso e expressivo do corpo. (REIS, 2010a, p. 105)

A solidificação crescente do teatro no espetáculo circense no país possibilitava intercâmbios entre os artistas nômades e os de grupos teatrais sedentários, existentes em várias cidades brasileiras, por isso "[...] a presença de atores urbanos nos circos aumentou, tanto pela possibilidade de um novo mercado de trabalho quanto pela necessidade circense de aprendizado das técnicas teatrais" (PIMENTA, 2010, p. 35). Silva (2010, p. 67-68), em artigo sobre cabarés, lembra-nos que:

> Quem conhece minimamente a história da música brasileira, das tias Ciata, dos cenógrafos, iluministas, dos poetas, dos músicos, dos atores e autores de todos os gêneros artísticos, saberá reconhecer que, primeiro, a maioria trabalhava nos palcos/picadeiros circenses ao mesmo tempo em que frequentava cabarés artísticos e políticos, particularmente da cidade do Rio de Janeiro [...]

Entre as dezenas de exemplos que reforçam esta tese está a tradicional família circense que fundou o *Circo Irmãos Garcia*, hoje representada pelo *Circo de Teatro Tubinho*, que segundo Ferraz (2010, p 84) já mantinha, na década de 1910, relações próximas com os cantores populares e com os atores do primeiro cinema brasileiro, como Mazzaropi. Nesta direção Silva (2006, p. 43) afirma que o circense Benjamim de Oliveira "foi um dos primeiros

[261] Esta companhia estudada por Reis (2007) é um exemplo significativo da permanência de formas antigas de representação mesmo depois do processo de modernização do teatro brasileiro. Esta convivência de distintos modos de fazer teatro no Brasil no século XX, durante muito tempo foi desconsiderada pelos estudiosos, deixando uma lacuna da historiografia do Teatro Brasileiro.

a gravar discos e a participar de filmes no Brasil". Também poderíamos falar dos cantores palhaços apresentados por Ruiz (1987). Ainda sobre este aspecto afirma-se que:

> [...] o circo, no Brasil, teve lugar de destaque na consolidação da música popular. O exemplo particular do circo brasileiro, com a experiência ainda viva do circo-teatro e, em menor magnitude, na atualidade, das inserções musicais, apenas sinaliza para um ingrediente a mais na pluralidade e diversificação da arte circense. (BOLOGNESI, 2010, p. 12-13)

Além de aparecer como suporte para sublinhar momentos de tensão e emoção nos números apresentados, a música também conquistou espaço como linguagem artística autônoma no espetáculo circense como um todo. A presença dos artistas desta linguagem dentro do circo influenciou diretamente a cena brasileira na perspectiva dramatúrgica e na *mise en piste*[262], uma vez que "as canções da moda eram transformadas em enredos para as representações teatrais circenses, o que, além de denotar a contemporaneidade das opções artísticas circenses, também impunha um novo ritmo de trabalho [...]" (PIMENTA, 2010, p. 33). Para a autora os temas das pantomimas originados da tradição circense europeia foram cedendo lugar à temática popular brasileira. A diversidade musical circense contribuía para a formação cultural da plateia e abria portas para diálogos entre diferentes culturas, como podemos comprovar na fala de Melo (2008, p. 1) quando relata sua experiência de espectador nos circos da Paraíba:

> Em contraponto à exuberância corporal da rumbeira, havia a romântica cantora de fados. Os figurinos sóbrios da fadista já eram por si só um convite para ser ouvida passivamente. Foi graças a essas fadistas de circo que pude conhecer canções como *Mouraria*[263], que um dia ousei cantar para um grupo de portugueses que nos recepcionavam na cidade de Avintes, quando finalizávamos uma excursão por Portugal com o espetáculo *Última Estação*.

Podemos afirmar que entre as músicas de Catulo da Paixão Cearense e Vicente Celestino foram amplamente utilizados como fonte de inspiração na montagem de esquetes e números musicais apresentados entre os atos dos melodramas ou como tema central de peças como *O Ébrio* e *Coração Materno*. Há um episódio citado por Magnani (2003, p. 50) que denota bem a atualidade das produções teatrais circenses do período. *Coração Materno* é um

---

[262] Em artigo sobre as relações criativas entre artistas teatrais e circenses no circo soviético, Ferreira (2010, p, 19) diz que "este termo vincula-se à ideia de 'encenação'. Está relacionada à direção e a montagem da pista circense, além de tudo que está contido dentro e fora dela".

[263] O autor parece referir-se à música *Ai Mouraria* (1945) do compositor português Frederico Valério gravado por vários fadistas, mas imortalizada na voz da "Rainha do Fado" Amália Rodrigues. A mesma música também foi gravada pelas cantoras brasileiras Ângela Maria, Lucinha Lins e Roberta Miranda.

tango-canção de 1937, da autoria de Vicente Celestino que virou peça de teatro em 1947 e filme de sucesso, dirigido por sua esposa Gilda de Abreu, em 1949 (DEMASI, 2001). A peça conta a história de um filho que, a pedido da mulher amada, tira o coração da mãe, para levá-lo como prova de amor. Em entrevista concedida a Magnani (2003, p. 50) Marco Antônio, proprietário do *Circo-Teatro Bandeirantes*, de São Paulo, afirma que depois de ter encenado a peça com o título original mudou-o para *Fuscão Preto*[264], segundo ele, em função da atualidade e sucesso desta em comparação à primeira. Na *nova* trama, ao invés do filho arrancar o coração da mãe para oferecer como prova de amor à sua namorada, ele a encontra atropelada pelo fusca preto da mulher amada. Isto acontece porque diferente do acordo firmado no teatro convencional "[...] no circo-teatro vale a interferência do espectador na narrativa dramática, de modo que o artista está preparado para incorporar prontamente na cena as interferências propostas" (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 75). A montagem de *A Viúva Alegre* de Franz Lehár, compositor austríaco de descendência húngara, na companhia de Benjamim de Oliveira e Afonso Spinelli (Pimenta, 2010), embora não tenha sofrido uma adaptação tão radical como a citada acima, corrobora com esta afirmação de conexão do circo com a contemporaneidade, uma vez que esses artistas decidiram encenar na sua companhia uma opereta de grande sucesso nos teatros da Europa e do Brasil. Entre 1908 e 1910, os palcos do Rio de Janeiro receberam diversas versões estrangeiras d'*A viúva alegre*. Mas a versão do *Circo Spinelli*, de 1910, com adaptação de Benjamim a partir da tradução portuguesa de Henrique de Carvalho, foi reconhecida pela crítica como a primeira montagem desta opereta por uma companhia brasileira (PIMENTA, 2010, p. 37).

Se tomarmos o exemplo do *circo-teatro* hoje (FERRAZ, 2010) notaremos a continuidade desta conexão com a atualidade em algumas das comédias representadas pelo *Circo de Teatro Tubinho*, entre elas: *Festa no apê* (sic), sátira da recente versão brasileira do cantor Latino para música romena *Dragostea Din Tei*; *Rock Mão Boa, o lutador aloprado*, inspirada nos filmes do personagem Rocky Balboa, criado pelo ator Sylvester Stallone; *O rei leão*, inspirado no desenho animado produzido pela *Walt Disney Pictures*; *Tubinho, o capitão da tropa de elite*, parodiando os contemporâneos filmes brasileiros *Tropa de elite*; *Tubinho, a caminho das Índias*, comédia com alusões à novela da Rede Globo de Televisão, escrita pela teledramaturga Glória Perez em 2009. As adaptações dividem espaço na programação da companhia com as comédias tradicionais que circularam por diversos circos brasileiros, especialmente durante o século XX. No caso das adaptações de filmes, trata-se de uma

[264] Música brasileira de Atílio Versutti e Jeca Mineiro que, em 1983, inspirou filme homônimo.

tendência antiga no circo que recentemente também incorpora o teatro americano e brasileiro feito para crianças, que têm realizado dezenas de montagens infantis comerciais baseadas em filmes com grande sucesso de bilheteria, alguns dos quais musicais da *Broadway*, que segundo Pimenta (2006, p. 26) são montados no Brasil a partir de franquias. Demian Reis (2010, p. 173) faz uma reflexão pertinente quanto a alguns desses *diálogos*:

> O público que busca diversão à noite está sendo abocanhado, por exemplo, pelos grandes musicais (londrinos, nova-iorquinos), clonados em países europeus e até mesmo em São Paulo. Parece que, a rigor, o público desses musicais não é o mesmo que frequenta os teatros, assim como o espectador padrão de teatro não frequenta tais musicais, de modo que existem públicos distintos para distintos tipos de teatro.

Concluímos então que a multiplicidade circense gerou interfaces criativas entre diversas artes, tanto na Europa quanto no Brasil. Se o *Cirque Olympique* se inspirou em obras da literatura e das artes visuais para a criação de espetáculos, o circo brasileiro também o fez a partir da música. Certamente por isso Silva (2007, p. 20) nos provoque ao afirmar 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 dos mais variados empreendimentos culturais."

As importantes investidas de Benjamim de Oliveira, responsáveis pela consolidação do teatro no circo brasileiro no início do século XX, foram reacendidas a partir da década de 1970 com a criação das diversas escolas de circo no país[265], o que possibilitou a reaproximação de artistas de circo e de teatro, assim como de dança (BOLOGNESI, 2006, p. 11). Esta reaproximação vem gerando vários desdobramentos na cultura brasileira e, por isso, falaremos a seguir sobre a presença do teatro no circo brasileiro da atualidade.

[265] Entre as pioneiras figuram a *Academia Piolin de Artes Circenses*, mantida pela Associação de Piolin de Artes Circenses com o precário apoio do governo de São Paulo entre 1978-1982; a *Escola Nacional de Circo*, projeto do governo federal iniciado em 1982 – quando o circense Luis Olimecha trabalhava na assessoria do Serviço Nacional de Teatro – e mantido até hoje pelo Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro; a *Escola de Circo Picadeiro* criada pelo circense José Wilson Moura Leite no ano de 1984 com algum apoio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo; e *Escola Picolino de Artes do Circo*, criada em Salvador em 1985 por Anselmo Serrat e Verônica Tanaoki, ex-alunos da *Academia Piolin* (COSTA, 1999, p. 119-133).

2.5. O teatro no circo brasileiro hoje

Ao estudar o espetáculo de cabaré relacionado à história do circo, Silva (2010, p. 64) adverte que "não se pode achar que um conceito é sempre o mesmo durante cem anos". E consideramos que esta compreensão pode ser acionada sempre que formos pensar sobre as relações entre circo e teatro e as diferenças existentes nesta intercessão entre os anos idos do século XVIII e alvorecer do século XXI.

Quando Bolognesi (2006, p. 11) afirma que "O circo-teatro está presente nos estados do sul do país, que concentram companhias que se dedicam exclusivamente a essa modalidade cênica circense.", ele refere-se ao *circo-teatro* como uma "modalidade cênica circense". Da mesma forma Magnani (2003, p. 31) que, em um estudo realizado entre o fim da década de 1970 e o início da década de 1980, classifica, ao lado do *circo de atrações*[266], o *circo-teatro* e o *circo de variedades*[267]. Segundo o autor o espetáculo do circo convencional é pautado nas variadas habilidades da antiga arte circense como números equestres, malabarismo, contorcionismo, acrobacias, ilusionismo, animais amestrados, etc.; o circo-teatro, no qual prevalecem as apresentações de variados gêneros teatrais; e o circo de variedades, considerado pelo autor como espetáculo mais pobre, nos quais são apresentados alguns números de habilidades circenses e cenas cômicas curtas. Os dois últimos também contam com convidados como comediantes, cantores, grupos musicais e teatrais, etc. No entanto, ao fazer uma pequena digressão sobre a presença do teatro no circo europeu, o próprio Magnani (2003, p. 60) reconhece: "A diversificação do espetáculo do circo, tal como se pode observar hoje, no Brasil – com números de *variedades*, representações teatrais cômicas e sérias, além da arte circense tradicional –, remonta, assim, às próprias origens desta forma de entretenimento". Então, o que podemos dizer é que os diálogos entre circo e teatro continuam. Entre as décadas de 1970 e 1980, por exemplo, alguns grupos de teatro de São Paulo, mesmo antes da criação das escolas de circo, se apropriaram da linguagem circense de diferentes modos nos seus espetáculos. Entre eles destacaram-se o *Grupo de Teatro*

[266] Também chamado pelo autor de circo convencional ou tradicional.

[267] Magnani (2003, p. 95) também apontou que cada um deles restringia sua atuação a determinadas regiões da cidade: enquanto os grandes circos de atrações, mais ricos, ficavam por mais de um ano nas áreas nobres, os circos-teatros eram armados em bairros populares por aproximadamente dois meses e o de variedades percorria as periferias mais longínquas, ali ficando por, no máximo, um mês.

Mambembe, focado na investigação da comicidade do palhaço[268]; o *Ornitorrinco*, que pesquisou o potencial dramático da atmosfera feérica das artes circenses; a *Tenda Tela Teatro*, optando pelo espetáculo circense propriamente dito, adquirindo inclusive uma lona; e outros, como o grupo *Abracadabra*. Na década de 1990 vários outros grupos da maior cidade da América Latina se filiaram às diferentes perspectivas de relação com o circo citadas acima. Na linha similar à do *Grupo de Teatro Mambembe* surgiram: a *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*, *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões*, *Raso da Catarina*, *Clã*, *Jogando no Quintal*, *Circo Navegador*, *La Mínima*; na perspectiva próxima ao trabalho do *Ornitorrinco* surgiram o *Circo Mínimo*, *Linhas Aéreas*, *Fractons*, *Nau de Ícaros*, etc.; por fim, como a *Tenda Tela Teatro*, outros grupos foram trabalhar sob a lona: o circo *Zanni* e o circo *Roda Brasil* (BOLOGNESI, 2010, p. 11-12).

De acordo com Dal Gallo (2010) o circo social também vem contribuindo para a transformação do circo brasileiro nos seus diversos campos de atuação. Segundo o autor, o circo social resulta do uso da linguagem circense na proposta integradora de uma educação artística com formação para o exercício da cidadania, contribuindo para a renovação da cena contemporânea por trazer outra forma de organização circense e transformando o fim para o qual espetáculo se destina. Para o autor, as escolas de circo que antecederam o circo social, quebraram dois paradigmas: um deles foi o fato do ensino-aprendizagem das artes circenses passar a acontecer fora de um contexto familiar e o segundo, resultante do anterior, foi a novidade da formação de jovens artistas não vinculados a famílias circenses. Bolognesi (2003, p. 50) diagnostica que os profissionais oriundos das escolas de circo no Brasil têm direcionado suas atividades profissionais mais para o teatro que para o circo, contribuindo com a renovação da cena teatral em detrimento dos impactos no espetáculo circense.

Mas é verdade que atualmente, em alguma medida, a popularização da prática e da recepção artística alcançou o espetáculo circense através do circo social, que ao lado de diferentes organizações não governamentais tem democratizado o acesso à arte em várias cidades brasileiras, oferecendo espaços de criação e fruição artística para as camadas populares, muitas delas em situação de vulnerabilidade social e sofrendo com a falta de acesso a bens e equipamentos culturais. Silva (2010, p. 72) comenta que:

---

[268] Mais recentemente destaca-se nesse campo o grupo *Lume*, de Campinas, o trabalho de Maria Helena Lopes, da UFRGS, Elizabeth Lopes, da UNICAMP, além do trabalho desenvolvido nos anos de 1980 pelo italiano Francesco Zigrino (BOLOGNESI, 2006, p. 14).

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

Para Bolognesi (2006, p. 13-14), especialmente no século XX o espetáculo circense abandonou quase que por inteiro a cena teatral e encontrou no aspecto acrobático e feérico sua especificidade cênica. O autor aponta ainda a impossibilidade de representação em números de salto e trapézio, embora cite a permanência desta característica apenas nos números de magia, onde o aspecto teatral é fundamental para aceitação do número pela plateia; e no jogo cênico dos palhaços, onde, porém, a verossimilhança foi abandonada e cedeu lugar a uma interpretação farsesca. No contexto desta discussão o autor procura desfazer equívocos conceituais entre os termos *circo tradicional* e *circo novo*:

> Na história do circo, o século XX trouxe o ganho dessa especificidade, que hoje é denominada de "tradicional", em oposição ao "novo", que nada mais é do que a retomada do potencial cênico e coreográfico que nos séculos anteriores, na Europa, o espetáculo circense tinha cultuado. Por essas razões, as qualificações estão invertidas. O "novo", tal como denominado hoje em dia, é o "tradicional" da história do espetáculo circense e o chamado "tradicional" foi a novidade que o circo alcançou no século passado. (BOLOGNESI, 2010, p. 14)

Em suas reflexões, Bolognesi (2010, p. 13) recusa as atuais nomenclaturas *circo novo* e *circo contemporâneo*, garantindo que "[...] não há razão alguma para se denominar este movimento como 'novo' ou 'contemporâneo'. Os termos são imprecisos, justamente porque [...] o circo sempre dialogou e incorporou as inovações dramáticas e teatrais". Em suas reflexões, Pimenta (2006, p. 25) considera que "[...] se dramaturgia uniu circo e teatro no circo-teatro, é a dramaturgia que os ligou novamente no chamado 'novo circo', conhecido a partir dos espetáculos amplamente difundidos do *Cirque du Soleil* [...]".

O espetáculo circense também experimentou mudanças a partir da década de 1980; entre outras coisas, passou a abolir a figura do apresentador, abrindo mão da dimensão épica e investindo no dramático – ambos na acepção moderna do termo cunhados por Brecht[269] – transformando a plateia em mera receptora distanciada de um espetáculo onde ela sempre foi

[269] Embora elementos épicos do teatro já estivessem presentes na dramaturgia clássica através do coro, que comentava a ação dos personagens, foi na década de 1920 que o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) explorou sistematicamente esta dimensão em seu teatro, no qual a forma aristotélica da ação representada cede lugar à ação comentada. Em linhas gerias, se no teatro dramático o acontecimento é mostrado, no teatro épico ele é identificado e explicado, embora não se trate exatamente uma oposição uma vez que não há forma pura, pois um pode estar presente na configuração do outro (PAVIS, 1999, p.130).

parte fundamental e viva (BOLOGNESI, 2006, p. 12). Nesta perspectiva podemos considerar que, além do sistema de produção, "[...] o que realmente diferencia o chamado 'novo circo' do circo tradicional é exatamente o que mais o aproxima do teatro, o tratamento dramatúrgico do espetáculo" (PIMENTA, 2006, p. 25).

Aqui é importantíssimo considerar a sobrevivência do teatro no circo, nos antigos moldes, em pleno século XXI. As considerações de Araújo (1982, p. 94) sobre a quantidade de peças – que chegavam a mais de 100 – no repertório de muitos circos do sul do país não é de todo obsoleta e também encontram em Bolognesi (2003, p. 100) dados recentes; segundo este último, companhias do sul como o *Circo-Teatro Bebé*, *Teatro Serelepe*, ambos sob a lona, e o *Circo-Teatro Popular de Curitiba*, dentro de um pavilhão, dedicam-se exclusivamente a um repertório de espetáculos de teatro. A declaração de Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz[270] nos traz dados surpreendentes sobre o *circo-teatro* hoje:

> Acompanho uma família tradicional de circo-teatro há seis anos, realizando pesquisa etnográfica. Convivendo com a companhia nos meses de dezembro, janeiro e julho, desde 2005, tenho acompanhado a viagem do *Circo de Teatro Tubinho*, pelo interior do estado de São Paulo, onde apresentam dramas circenses e comédias a uma plateia de 500 lugares que permanece lotada. Oriunda, nessa geração, do estado do Paraná, a família é circense há cinco gerações. Na narrativa dos artistas mais velhos, no início do século XX, o circo apresentava espetáculos de variedades como força capilar, atiradores de facas, magia. Aos poucos, o circo passa a incorporar a apresentação de dramas, adaptando para o teatro autos religiosos como *A Paixão de Cristo* ou filmes de Hollywood (igualmente religiosos), como *A canção de Bernadette*. Hoje, a companhia tem um repertório de mais de uma centena de peças, o que permite temporadas de cerca de três meses em cada cidade, com uma peça diferente a cada noite. (FERRAZ, 2010, p. 83-84)

A teatralidade permanece forte nos circos europeus e americanos, através do investimento dramático na noção geral do espetáculo ou nas antigas e novas cenas curtas dos palhaços, mas a presença do teatro à *moda antiga* também permanece no Brasil, como podemos constatar na declaração da já citada D. Lina Garcia, que em entrevista concedida a Ferraz (2010) afirma que a família apresenta peças teatrais em pequenas cidades dos estados do Sul do Brasil com outras companhias originadas da mesma tradição. Costa (2010b, p. 112) confirma que "apesar das dificuldades vividas por essas companhias de circo-teatro, sua produção dramatúrgica mantém-se ainda presente após um século ininterrupto".

---

[270] Pesquisadora do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da Universidade de São Paulo, professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense e autora de três vídeos etnográficos sobre circo.

Como pudemos observar, a permanência do teatro no circo é múltipla e se dá sob várias perspectivas criativas e de repertório. Outro exemplo desta presença é dado por Silva (2010) quando observa que nos últimos 10 anos artistas circenses sem vínculo direto com circos têm realizado no Brasil espetáculos com o nome "Cabaré", compreendido pelos seus realizadores como um espetáculo de variedades que envolvem, além das artes circenses, música, dança, teatro, *performance*, etc. Este espetáculo tem raízes em formas europeias do século XIX – resultados de entrelaçamento entre café-concerto, *cabaret* e *music hall* – e sua ideia encontra, resguardadas as especificidades histórico-culturais, similaridade com os espetáculos de benefício ou festivais teatrais e circenses: ser um espetáculo de variedades. Cabe lembrar que a experiência do circo brasileiro tem sido objeto de estudo de toda ordem; na recente pesquisa citada acima no universo do *Circo de Teatro Tubinho*, cuja atuação é circunscrita ao interior paulista, na divisa com o norte do Paraná, Ferraz (2010, p. 88-89) declara:

> Procurei compreender as representações de gênero mobilizadas nesse universo simbólico. A dramaturgia apresentada nos palcos do circo, nas cidades do interior paulista, gira, em grande parte, em torno do tema do casamento e do adultério e de suas variações. A sexualidade é fortemente apresentada como objeto mobilizador do riso.

Pimenta (2006, p. 21) pondera que para definirmos circo e teatro, não podemos tomar como parâmetro apenas a questão arquitetônica dos espaços onde essas artes também são apresentadas – circo fixo, lona, picadeiro ou palco – especialmente o modelo italiano, porque as duas artes sempre foram e continuam sendo realizadas nos mais variados espaços e principalmente porque existem antes deles. Especialmente no caso do circo, os espaços arquitetônicos onde seus espetáculos passaram a acontecer são bem recentes se tomarmos como parâmetro a antiga história da civilização e do próprio teatro. De todo modo esses espaços passaram a ser lugar de atuação múltipla para diversos artistas. Como exemplo Ferraz (2010) aponta que, mesmo quando as razões não eram de intercâmbio, os circenses encontravam no teatro convencional um território possível – como aconteceu com parte da família do *Circo Irmãos Garcia*, que depois de vender a lona por conta da crise econômica da década de 1970, passou a atuar nos teatros de Curitiba, no sul do Brasil.

O movimento próprio da história e a ambiência dos novos contextos socioculturais nos quais os circos se inscrevem no decorrer das décadas geraram grandes mudanças nos circos brasileiros. Além da televisão, o crescimento desordenado das cidades, onde os poderes públicos não consideraram os espaços públicos de lazer e quando o fizeram não reservaram espaços centrais para os circos itinerantes, empurrando-os para a periferia das cidades,

influenciou o circo a tomada de decisões quanto ao repertório, historicamente conectado com seu tempo. Ferraz (2010, p. 85) conclui que:

> As companhias que renascem após a chamada crise dos anos 70 mobilizam, em seus discursos, narrativas de situações-limite, em que a própria existência e continuidade das companhias estão em questão. Em paralelo com este fato, observo que há um movimento de transformação do drama tradicional de circo-teatro em comédia.

Esta tendência também é comprovada por Bolognesi (2003) quando analisa a encenação de *O ébrio*, de Gilda de Abreu, protagonizada pelo palhaço Piquito e realizada no *Circo Real*, no fim da década de 1990, no interior de São Paulo. A interpretação do palhaço deu o tom do espetáculo, subvertendo o enredo e transformando em comédia um dos maiores melodramas da história do teatro brasileiro.

Diante da sofisticação da teledramaturgia brasileira, onde a permanência do gênero melodramático fornece à população do país as experiências de recepção antes dadas pelos circos, os melodramas não fazem mais sucesso entre os circos do Sul que mantêm a prática de representar uma peça na segunda parte do espetáculo. Tomando o caso do *Circo de Teatro Tubinho*, Ferraz (2010, p. 86) constata que de seis peças representas na semana apenas uma é melodrama – que no dia de sua representação recebe um público menor – sendo todas as outras comédias. A companhia acima citada chega a transformar textos de melodramas tradicionais em comédia ao incluir neles a figura do palhaço, por entender que as comédias agradam mais ao público. Se não há no circo as condições técnicas que fazem o melodrama florescer na TV, é na comédia que ele garante sua plateia, certamente ávida pelo riso e mal servida pela comedia televisiva. No final da década de 70 o número de comédias encenadas nos circos na região metropolitana de São Paulo já prevalecia sobre o número de peças *sérias*, embora subsistissem, em número menor, os melodramas, especialmente os mais famosos. Vale comparar este dado com os apresentados por Costa (2010a) em pesquisa sobre a dramaturgia do circo-teatro paulista partir de fontes do Arquivo Miroel Silveira, da ECA-USP, na qual a pesquisadora analisa autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, no período compreendido entre os anos de 1927 e 1967. A citação, apesar de longa, é necessária, pela precisão estatística:

> Em relação aos dados quantitativos, a análise dos gêneros e sub-gêneros [sic] revela o perfil dos estilos mais encenados no circo-teatro. De 1088 peças, 628 são comédias, que correspondem a 57,7% de peças; 277 são dramas, que correspondem a 25,5% de peças; 38 são revistas, que correspondem a 3,5% de peças; 16 são dramas sacro/religiosos, que correspondem a 1,5% de peças; 12 são dramas regionais/sertanejos, que correspondem a 1,1% de peças; 11 são comédias regionais, que correspondem a 1% de peças; 10 são burletas que correspondem a 0,9% de peças; 10 são sainetes, que correspondem a 0,9% de peças; 9 são comédias musicais, que correspondem a 0,9% de peças; 7 são farsas, que correspondem a 0,6% de peças; 6 são disparates cômicos, que correspondem a 0,6% de peças; 5 são comédias de costumes, alta comédia, e comédia dramática, (cada), que correspondem respectivamente a 0,46% de peças; 4 são chanchadas, comédias sertanejas, melodramas e dramas históricos (cada), que correspondem, respectivamente, a 0,37% de peças; 3 são comédias satíricas, dramas sociais, revistas carnavalescas, revistas circenses, tragicomédias (cada), que correspondem respectivamente, a 0,27% de peças; 2 são burletas sertanejas, comédias burlescas, dramas patrióticos, esquetes, fantasias, fantasias infantis, operetas, óperas, peças em série, revistas musicais, sátiras, *vaudevilles*, dramas *far west* (cada), que correspondem, respectivamente, a 0,18% de peças. Os gêneros e sub-gêneros [sic] que possuem somente 1 peça são: alta comédia regional, burleta cômica, burleta regional, canção teatralizada, chanchada circense, charge, charge política, comédia chanchada, comédia charge política, comédia fantasia, comédia infantil, comédia ligeira, comédia policial, comédia relâmpago, comédia sentimental, conto, drama circense, drama cômico, drama de aventuras, drama familiar, drama heroico, drama ligeiro, drama marítimo, drama musical, drama político, dramalhão, fantasia musical, fantasia teatral, imitação, peça crítica atual musicada, quadro cômico, tragédia, e variedades (cada), que correspondem, respectivamente, a 0,09% de peças. (COSTA, 2010a, p. 3-4)

Embora as definições acima correspondam exatamente às atribuídas nos processos (não sendo possível precisar se os gêneros e subgêneros correspondem exatamente a denominações dadas (COSTA, 2010a, p. 4) por seus autores, produtores ou funcionário da censura) de todo modo estas nos servem para uma compreensão do repertório e o que ele pode representar sobre o gosto do público paulista do período. Como aponta a maioria dos pesquisadores de circo do Brasil, apesar da diversidade apresentada as comédias e *dramas* – diga-se melodrama (BOLOGNESI, 2003) (HUPPES, 2000) – são maioria, como visto acima, com respectivamente 57,7% e 25,5% das 1.088 peças do acervo.

Costa (1999) também realizou importante pesquisa entre grupos e diretores de teatro que usaram as artes circenses como fonte de inspiração para o trabalho do ator, dramaturgia e encenação de espetáculos teatrais entre as décadas de 1980 e 1990. O *corpus* deste trabalho foi formado pelos grupos *Galpão* (Minas Gerais); *Pia Fraus*, *XPTO*, *Acrobáticos Fratelli*, *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* e *Nau de Ícaros* (São Paulo); e *Intrépida Trupe* e *Teatro de Anônimo* (Rio de Janeiro) e ainda os diretores Carlos Alberto Soffredini (*Grupo Mambembe*),

Cacá Rosset (*Grupo Teatro do Ornitorrinco*) e Gabriel Vilela. A autora apresenta a significativa relevância do circo na renovação do teatro brasileiro, tanto na perspectiva da formação do ator quanto da transformação da dramaturgia e das metodologias de encenação, bem como a repercussão em diversos elementos do teatro (considerando as particularidades de cada grupo e diretor).

Podemos citar alguns grupos que contribuíram para a renovação da cena teatral brasileira da década de 1980 (COSTA, 1999). A Intrépida Trupe[271], por exemplo, foi formada nesta mesma década, entre o Maranhão e o Rio de Janeiro, com artistas de variadas linguagens, mas todos eles com o amor pelo circo como algo em comum. Nos seus espetáculos, criados sob a égide da tradição e da contemporaneidade, são reunidos teatro, artes circenses, palhaço, dança contemporânea, performance, artes visuais e uma dramaturgia para a cena que reverberam criativa e cenicamente nos seus aplaudidos espetáculos. A atuação vasta em teatros, praças, campos e quadras esportivas no intervalo de importantes jogos, desfiles de escolas de samba, entre outros, dão o tom da multiplicidade de atuação do grupo, que também mantém vínculos com projetos sociais, ampliando os impactos da diversidade circense na realidade brasileira de modo geral e na formação ou influência sobre novos artistas e grupos, em particular (VARGENS, 2010).

O *Grupo de Teatro Mambembe*, de São Paulo, foi criado por um coletivo de artistas (entre os quais Carlos Alberto Soffredini) em 1976; e neste período o grupo buscou subsídios fundamentais do espetáculo popular na estética do *circo-teatro*, tomando como referência o desempenho dos atores circenses que, além da entrega em cena, colocam o público sempre no centro da representação, valorizando-o no jogo cênico. A partir de um sistema chamado *triangulação* o grupo criou nomenclaturas específicas para sistematizar o modo de interpretação circense a partir da observação dos espetáculos dos *circos-teatros* da periferia paulistana, especialmente o *Circo-Teatro Bandeirantes*, tendo como objetivo a aplicação do método nos espetáculos *A Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1976), adaptada pelo grupo da peça homônima de Antônio José; *O Diletante* (1977), de Martins Pena; e *Farsa de Inês Pereira* (1977), de Gil Vicente; além de espetáculos posteriores do grupo (BRITO, 2006).

Também a partir dos anos 80 nosso país passou a contar com trabalhos em torno do *clown* realizados por Elizabeth Lopes, da UNICAMP, e Maria Helena Lopes, da UFRGS. Depois de

---

[271] Em 2010, Beth Martins e Roberto Berliner dirigiram um documentário sobre o grupo, intitulado *Intrépida Trupe – Será que o tempo realmente passa?* (VARGENS, 2010, p. 155), no qual há uma noção geral da história e estética deste coletivo artístico brasileiro.

experiências acadêmicas e artísticas no exterior com máscaras, chegaram à máscara do *clown*, influenciadas por estudiosos estrangeiros. Outra importante contribuição foi dada pelo ator e diretor italiano Francesco Zigrino que veio para o Brasil e ajudou a sedimentar o trabalho com máscaras através da *commedia dell'arte* e do *clown*, ocasião em que ministrou aulas na Escola de Arte Dramática da USP e na Fundação Armando Álvares Penteado. Todos realizaram seus trabalhos nas perspectivas da criação do personagem e da formação do ator e foram influenciados direta ou indiretamente pela pedagogia do francês Jacques Lecoq (COSTA, 2006).

Raulino (2006) nos apresenta outro exemplo da influência do circo no teatro brasileiro dos anos 80: o uso da estrutura do espetáculo circense no já citado espetáculo *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, encenado por Cacá Rosset em São Paulo no ano de 1985, com o *Grupo de Teatro Ornitorrinco*, a partir de *Ubu Roi* e outras peças do dramaturgo francês Alfred Jarry sobre o mesmo personagem. A música executada ao vivo, a comunicação direta com a plateia, utilização de números circenses, maquiagem próxima à dos palhaços, além da reunião de atores e circenses no elenco, são alguns exemplos desta associação neste espetáculo do grupo. Uma passagem que torna clara a integração da linguagem circense no espetáculo era a cena onde "Pai Ubu dava um sonoro arroto e, aproveitando o mote circense, um dos convivas reagia a uma comida supostamente apimentada cuspindo fogo [...]" (RAULINO, 2006, p. 90). Na verdade, foram usados nas cenas vários recursos circenses, a maioria deles sem um caráter meramente ilustrativo.

Talvez possamos utilizar a síntese de Brito (2006, p. 85) acerca do trabalho do grupo *Mambembe* em relação a todos os grupos e artistas brasileiros que beberam na fonte da teatralidade circense para a renovação de suas práticas: "Foi um exemplo de iluminação da cena brasileira, que se apresenta nos edifícios teatrais, a partir daquela que se abriga na lona do universo circense". Essas experiências atuaram na perspectiva de criação de um teatro antiilusionista (COSTA, 1999, p. 305), como fora o desejo dos vanguardistas russos – embora em contextos distintos.

Os diálogos entre e circo e teatro continuam acontecendo em centenas de espetáculos país a fora. Um sucesso recente deste cruzamento na Bahia está no espetáculo *O Sapato do meu Tio*, estreado em 2005, com direção de João Lima, com Lúcio Tranchesi e Alexandre Casali no elenco, ambos também responsáveis pelo roteiro inspirado na peça *O menor quer ser tutor* do austríaco Peter Handke. Segundo Demian Reis (2010), para quem o espetáculo está na fronteira entre o teatro e a antiga arte do palhaço, "*O Sapato* conta a história de um palhaço e de seu sobrinho aprendiz. Dois seres que batalham pela sobrevivência de cidade em cidade e cujas relações de poder, egoísmo, lealdade, alegria e morte giram a roda dos seus cotidianos".

O diretor do espetáculo e um dos atores, Casali, têm longa trajetória na arte do palhaço, fazendo com que esta habilidade seja usada no decorrer das cenas para criar uma atmosfera cômica peculiar, como se unisse picadeiro e bastidores de um circo ou de uma pequena trupe itinerante sem lona. Para Demian Reis (2010), os personagens podem ser classificados na dualidade clássica entre Clown Branco, o Tio, e Augusto, o sobrinho. Esta estrutura leva a comicidade do palhaço, rica em improviso e liberdade, para uma peça de teatro mais pautada em princípios racionais e técnicos específicos, onde o próprio tempo do espetáculo se desenrola de modo diferente.

A interpretação e encenação do espetáculo *O Sapato do meu Tio* são resultados de uma grande habilidade físico-expressiva própria do palhaço e amplamente experimentada na constituição do saber circense. Trata-se de uma peça de quase duas horas de duração, na qual não há palavra, mas investimento absoluto na comicidade do corpo. Por isso Demian Reis (2010, p. 168), diz que neste ponto:

> [...] é apropriado indicar que esse aspecto aproxima a peça à palhaçaria[272], cuja comicidade depende em maior peso da apresentação de estruturas visuais. Uma vez que inexiste o diálogo falado, as situações são apresentadas pelos movimentos ou ações físicas dos atores. Do ponto de vista da atuação, fica evidente o uso de três fontes técnicas: do ator, de práticas circenses e da arte do palhaço. Na medida em que o próprio enredo conta a história de um velho palhaço de estrada e seu discípulo, as técnicas de atuação escolhidas para compor as partituras físicas misturam-se ao próprio enredo da encenação.

Outro trabalho de referência no país, que entre outros aspectos da formação artística, também se inspirado na figura do palhaço é aquele realizado pelo grupo *Lume* da UNICAMP (FERRACINI, 2006), que nesta perspectiva já realizou espetáculos como *Cravo, Lírio e Rosa*, *La Scarpetta*, *O não lugar de Agada Tchainik*, apenas para citar alguns[273].

Importante reconhecer que há dois problemas básicos nestas interações entre circo e teatro, sendo o primeiro o risco de empobrecimento das sensações causadas no espectador pelas técnicas circenses quando as mesmas são usadas pelo teatro e uma espécie de domesticação do circo quando este se submete à intelectualidade do teatro em detrimento de sua força motriz, o corpo, sublime ou grotesco (BOLOGNESI, 2003, p. 200-201). Apesar disso, a interação foi e continua sendo profícua, como se pode observar na influência rica e de mão dupla gerada pela passagem de grandes artistas de teatro, cinema, rádio e TV pelos

---

[272] Segundo Demian Reis (2010, p. 170) "A palhaçaria clássica é uma tradição dramatúrgica composta por quadros, esquetes, números, entradas".

[273] Para saber mais sobre este grupo brasileiro de quase trinta anos visitar o site: <http://www.lumeteatro.com.br/>.

palcos do circo, bem como o inverso, quando os circenses atuaram nesses meios; há ainda o formato de vários programas da televisão brasileira que foram claramente inspirados no espetáculo de circo (MAGNANI, 2003, p. 32).

Tanto em alguns países da Europa quanto da América "é possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX" (SILVA, 2007, p. 20). Por fim, tanto Hughes quanto Astley foram proprietários de *circos-teatros*, embora não usassem esta nomenclatura; poderíamos ainda dizer que o *Cirque Olympique*, por tudo que expusemos no decorrer do capítulo anterior, foi o maior *circo-teatro* de todos os tempos, embora não julguemos a nomenclatura pertinente, como defendido até aqui. De toda sorte ele foi um lugar onde no curso de mais de meio século antigos saltimbancos, artistas *forains*, diretores, atores, atrizes, dramaturgos, dançarinos, músicos, cenógrafos, figurinistas, cenotécnicos e outros artistas do mundo do espetáculo trabalharam conjuntamente por um teatro grandioso e eloquente que alcançava multidões. Por tudo isso a teatralidade circense foi e continua sendo muito importante para o teatro brasileiro desde que os primeiros circos chegaram aqui no século XIX. Seja através do repertório teatral das companhias circenses, pela permanência dos conceitos de encenação e dramaturgia na concepção dos espetáculos de circo realizados contemporaneamente, ou ainda como fonte de inspiração de espetáculos e técnicas reelaboradas para a formação de atores e grupos com atuação fora do circo.

Em seguida buscaremos entender o trânsito desta teatralidade da Europa ao interior do Brasil, em particular pelas cidades da Bahia entrecortadas pelas estradas de ferro *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco, pois acreditamos que o desenvolvimento do transporte ferroviário causou grandes impactos nas pequenas cidades brasileiras, nos aspectos econômicos, sociais e culturais. Aprofundaremos o terceiro aspecto, cuja tentativa de compreensão se dará através das viagens de Dionísio, o deus do teatro, pelos trilhos do trem da modernidade.

SEGUNDA PARTE

NOS TRILHOS DA BAHIA

3. "*TEMPOS MODERNOS*": IMPACTOS CULTURAIS DAS FERROVIAS NO BRASIL, *BAHIA AND SAN FRANCISCO RAILWAY* E ESTRADA DE FERRO SÃO FRANCISCO

3.1. O nascimento dos caminhos de ferro

A primeira locomotiva: Catch me who can. O inventor: Richard Trevithich. O cenário em que se apresenta este fenômeno é circular, cercado de tapumes: uma forma de picadeiro, o que sugere a comunhão entre plateia e patrocinadores algo próximo daquela desencadeada pelas artes circenses. "Agarre-me quem puder": o letreiro lança um desafio, mas o mecanismo ainda não revela os modos pelos quais pode sair do círculo de Euston Square e dominar a circunferência da Terra.
Hardman (2005, p. 237)

Figura 17 - *A Trevithick's steam circus* (Circo a vapor de Trevithick), Thomas Rowlandson, 1809.

Fonte: *Engineer Biography* (<http://www.engineering-timelines.com/who/Trevithick_R/trevithick Richard6.asp>).

Esta imagem de 1809 (ver Figura 17), pertencente ao acervo do *Cyfarthfa Castle Museum & Art Gallery*, é uma reprodução de Thomas Rowlandson daquela que foi originalmente publicada pelo jornal londrino *The Observer* no dia 18 de setembro de 1808. A

invenção de Richard Trevithich, intitulada *Catch-Me-Who-Can*[274], foi exposta publicamente de julho a setembro de 1808 nas proximidades de *Euston Square*, em Londres, em um espaço circular de madeira que lembrava um circo. O público pagava ingresso para ver e andar sobre uma locomotiva a vapor que puxava *vagões* sobre trilhos. O feito, tido como esportivo, não conferiu a Trevithich o título de inventor das ferrovias. Na mesma década ele havia feito outras tentativas que, apesar de funcionarem, eram desacreditadas pelos altos custos e pelo peso das máquinas, que faziam com que os trilhos, produzidos para carruagens mais leves puxadas por cavalos, quebrassem constantemente.

Curioso é o fato desta locomotiva ser apresentada como espetáculo num espaço circular, como se antecipasse, simbolicamente, a prófícua relação que circos e ferrovias passariam a ter num futuro bem próximo. E não é estranha a denominação "Circo a vapor de Trevithick", pois, como visto no capítulo 1, o espetáculo circense era sucesso comercial na Inglaterra e a nomenclatura *circo* mobilizava o público. Mas, como cavalos em pistas circulares já não eram novidade há algumas décadas, sua ausência era o grande atrativo, pois até ali eles eram a força motriz dos meios de transporte. Um circo sem cavalos onde as pessoas se *equilibram* sobre uma máquina: seria a ideia deste inventor inglês, que morreu na pobreza, fazer da sua locomotiva movida a vapor mais uma variedade circense? Talvez não, mas a imagem e a disposição dos seus personagens nos transportam para o universo dos espetáculos circenses e parecem anunciar os futuros circos-ferrovias americanos.

Voltemos um pouco no tempo. A Revolução Industrial, desdobrada por aproximadamente um século a partir de 1780, aconteceu na Europa, iniciada pela Inglaterra[275], e repercutiu por outros continentes principalmente a partir de três fatores contextuais: os comerciantes e mercadores europeus já tinham destaque no mundo; principalmente a partir da expansão ultramarina havia um mercado em desenvolvimento para o que produziam; e sua população estava em contínuo crescimento. A economia, até então rural e artesanal foi impulsionada pela mecânica e manufatura urbana (BURNS et al, 2005, p. 513-514).

Burns et al (2005, p. 514-517) também afirmam que havia na Inglaterra um desejo pelo enriquecimento e respeito pelo sucesso financeiro. Assim, o desenvolvimento da economia inglesa, com abundância de alimentos e capitais originados a partir do investimento em terras e no comércio, gerava para os capitalistas dinheiro para investir em invenções que resultariam na transformação dos meios de transporte, como o trem, e dos modos de produção

[274] Agarre-me quem puder.

[275] Segundo Burns et al (2005, p. 520-522) a Revolução Industrial só aconteceu de forma significativa na Europa Continental a partir de 1830. As razões do *atraso* seriam principalmente a falta de transportes e matérias-primas, a diferença no espírito empresarial e os efeitos das guerras.

de mercadorias, como a maquinaria para a indústria do algodão. Estes inventos, por sua vez, beneficiariam seus mercados interno e externo. Essas transformações resultaram no sistema fabril, que repercutia tanto nas diferenças sociais entre os ingleses – como a ocasionada pela drástica queda da remuneração dos tecelões manuais – quanto no trabalho escravo nos Estados Unidos, país fornecedor de uma das matérias-primas da indústria têxtil, o algodão.

A Revolução Industrial não apenas favoreceu como ao mesmo tempo resultou do crescimento das fábricas; a expansão do comércio de algodão; e o desenvolvimento da indústria do ferro, impulsionada pelas demandas das máquinas usadas nas fábricas e pelo aparecimento das estradas de ferro. Um dos fatores que contribuiu para este pioneirismo inglês foi o carvão mineral, fonte de energia encontrado em abundância na Grã-Bretanha, o principal combustível para as máquinas e as locomotivas a vapor, ambas inventadas na Inglaterra (BURNS et al, 2005, p. 518-519). A constatação das mudanças ocasionadas pelos resultados das ferrovias e principalmente a ideia de impactos culturais foram analisadas por Hardman (2005, p. 34-35) quando comentou as impressões do reverendo Edward Stanley, presente na inauguração da linha *Liverpool-Manchester* em 1830. O observador documentou sua sensação dentro e fora do trem e as implicações nas noções de velocidade, na percepção, no deslocamento, na visão, enfim, na compreensão espaço-temporal modificada pelo novo elemento da sociedade urbano-industrial. A partir disso o autor apresenta o trem – ele mesmo, com seus trilhos, movimentos e tudo que traz ou leva – como um espetáculo mecânico da modernidade.

Antes da ferrovia moderna já havia *estradas de ferro* de curtas distâncias com veículos sobre trilhos puxados por cavalos, meio de transporte usado nas minas para transportar carvão. Inspirado neste método o engenheiro autodidata inglês George Stephenson projetou o que passou a ser considerada a primeira linha férrea a vapor. Assim, em 1825, foi construída a primeira estrada de ferro moderna na Inglaterra, a *Stockton and Darlington Railway*, com 40 km de extensão, ligando minas de carvão da cidade de *Stockton-on-Tees* até a cidade de *Darlington*, ambas no nordeste do país. O advento das estradas de ferro respondia a duas demandas: a necessidade de transportar mercadorias de forma rápida e barata e o desejo dos capitalistas ingleses de investir o resultado dos lucros provenientes principalmente na indústria têxtil. Entretanto, este investimento se mostrou repleto de riscos, pois envolvia muitos trabalhadores, indenização aos proprietários de terras, demolição de áreas urbanas, além do *enfrentamento* da geografia física e as consequentes construções de túneis, pontes, etc. (BURNS et al, 2005, p. 524-526). Situação semelhante aconteceu no Brasil. A Lei Eusébio de Queirós, promulgada em 1850, apesar de não conseguir proibir por completo o tráfico de negros africanos, teve como resultado tornar a mão de obra escrava mais escassa, o

que levou os proprietários de terra do país, detentores de influência política e que inicialmente se opuseram à construção das estradas de ferro, a aceitá-las como opção para o escoamento dos produtos agropecuários (FERNANDES, 2006, p. 44-45). O café, em especial, contribuiu para a expansão do mercado agroexportador do Brasil na segunda metade do século XIX e abriu novas perspectivas de investimentos. Mas havia dois grandes problemas: por um lado a dificuldade do Império na comunicação com o interior das províncias, o que dificultava o escoamento dos produtos agrícolas, uma vez que o transporte fluvial era limitado e insuficiente; e, por outro, o isolamento regional que impedia a ramificação do poder imperial pelo vasto território brasileiro, resultando numa falta de unidade que comprometia o projeto de consolidação de uma nação. Foi nesta conjuntura que, a partir de 1852, o Império criou as primeiras políticas de construção de estradas de ferro no Brasil (SOUZA, 2011, p. 25-27), que surgiram sob o signo da modernidade:

> De fato, o século XIX, especialmente em sua segunda metade, foi um período digno de nota na história da cidade no Brasil. Aumentou o grau de urbanização do país, graças principalmente à expansão da cultura cafeeira e ao declínio do sistema escravista. O desenvolvimento da cafeicultura provocou o crescimento e mesmo o nascimento de cidades. Aglomerados urbanos germinavam modernos ou, sacudindo a poeira dos anos, se modernizavam, com praças, teatros, hotéis, iluminação a gás, transportes coletivos, serviços telefônicos, etc. (RISÉRIO, 2004, p. 417)

Todas essas transformações eram conduzidas por motivações econômicas e em geral esta tem sido a abordagem escolhida pelos estudos relacionados à implantação de linhas férreas. Entretanto, a repercussão de ordem cultural e artística foi inevitável, de forma que uma contextualização histórica acerca das ferrovias bem como uma caracterização dos seus impactos culturais torna-se fundamental para entendermos a história do circo.

3.2. O trem e seus impactos na cultura brasileira

Somente 24 anos depois da inauguração da primeira estrada de ferro da Inglaterra foi instalada no Brasil, no ano de 1854[276], a Estrada de Ferro Mauá, a primeira ferrovia brasileira

[276] Por isso o dia 30 de abril, data em que a locomotiva entrou nos trilhos desta estrada, é considerado o dia do ferroviário brasileiro (PESCIOTTA, 2012, p. 20).

e a terceira da América do Sul[277]. A segunda linha férrea do país foi a Estrada de Ferro D. Pedro II – que mais tarde passaria a se chamar Estrada de Ferro Central do Brasil – construída com o objetivo de ligar a Corte, no Rio de Janeiro, à então província de São Paulo, cuja primeira seção fora inaugurada em 1858 e a segunda em 1863. A estrada de ferro *Recife and San Francisco Railway*, a terceira do país, teve sua construção iniciada em 1855. Esta, bem como a *Bahia and San Francisco Railway* e várias outras ferrovias antigas foram construídas no país com capital britânico, excetuando-se a Estrada de Ferro Mauá, financiada por Irineu Evangelista de Souza que por este feito recebeu o título de Barão de Mauá (FERNANDES, 2006, p. 45-46). Na Inglaterra, a pátria mãe das ferrovias, a linha *Liverpool-Manchester*, inaugurada em 1830, foi a primeira linha mista de carga e passageiros, em consequência da qual nasceram os projetos ferroviários da Europa e das Américas (BURNS et al, 2005, p. 525). Sobre o investimento financeiro na construção das ferrovias baianas, Mattoso (1992, p. 470) afirma que houve duas fases: "[...] entre 1856 e 1875, construíram-se estradas de ferro com capitais ingleses; de 1875 a 1893, o governo provincial financiou as novas construções, associando-se a investidores privados recrutados nos meios financeiros da Bahia".

A instalação das ferrovias na Bahia foi estruturada por princípios de hierarquia e disciplina, que pretendiam dar uma nova configuração à ideia de trabalho no contexto da pós-abolição e da instauração da República. No regulamento elaborado por Teive e Argolo em 1893 para os trabalhadores do Prolongamento da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco estavam, entre outras normas, algumas relativas à ordem e à moralidade, como a proibição da fala ou o controle do volume da voz, o cuidado com a higiene pessoal, a decência nas vestimentas e a proibição do uso de palavras e prática de atos considerados imorais (SOUZA, 2011, p. 68-74). Os horários rígidos, a habilidade no envio e interpretação de sinais específicos nas linhas e nos telégrafos, bem como outras novidades oriundas do trabalho ferroviário integravam o conjunto das transformações pelas quais passaria o interior da Bahia com a construção e funcionamento das estradas de ferro – evento que se repetia em outras partes do Brasil.

Para Fernandes (2006. p. 25), um conjunto de transformações políticas, como a proclamação da República; sociais, como a imigração europeia; e econômicas, como a produção agrícola e mineral, ocorreram em períodos similares aos da implantação das estradas de ferro brasileiras. Segundo a autora "modernizaram-se os modos de viver da sociedade brasileira e particularmente a baiana. Estava ocorrendo uma europeização dos costumes, que foram disseminados no país com a penetração das ferrovias" (FERNANDES, 2006, p. 25).

[277] As primeiras estavam no Peru e do Chile.

Uma estação ferroviária, assim como um cais, são lugares de encontros. Nesses pontos de chegadas e partidas também aconteceram trocas que proporcionaram mudanças não só no comércio tradicional, mas também no cinema, na literatura, na música, na dança, no teatro, no circo, assim como em outros elementos da cultura.

Em 1860, entre os quase três mil operários da obra da Estrada de Ferro *Bahia and San Francisco Railway* – da qual falaremos mais adiante – havia uma grande maioria de brasileiros, mas também italianos em número significativo, seguidos de ingleses. O conjunto de alemães, franceses e suíços, somava menos de 20 operários[278]. A presença estrangeira europeia resultava de três principais motivos: proibição da contratação de escravos para os trabalhos de implantação da ferrovia, embora a lei tenha sido burlada por subempreiteiros[279]; incentivo à imigração europeia por parte do Governo Imperial; e a experiência na construção de estradas de ferro (FERNANDES, 2006, p. 103).

Muitos dos trabalhadores italianos, a maioria entre os estrangeiros, protestaram contra a jornada excessiva de trabalho, atraso nos pagamentos, e até pela ausência de itens como vinho e farinha de milho, previstos no contrato assinado com os empreiteiros, ou da baixa qualidade desses produtos quando eram oferecidos (SOUZA, 2011, p. 58-59). A presença do vinho, um dado aparentemente banal, nos revela uma nova ambiência cultural, mais um indício das transformações culturais geradas pela chegada das ferrovias, mesmo no período anterior ao seu funcionamento, pois, como afirma Risério (2004, p. 377), ao comentar a influência cultural do oriente na Bahia colonial, "Quem importa produtos, importa signos" [280].

Brasileiros como o escritor Ruben Alves, os poetas Manoel Bandeira e Adélia Prado, os cantores e compositores Aracy de Almeida, Vinícius de Morais, Tom Jobim, Milton Nascimento, Chico Buarque, Luiz Gonzaga, entre outros, pelo contato que tiveram com as ferrovias em momentos da sua vida cotidiana encontraram no trem a inspiração para algumas de suas obras (PESCIOTTA, 2012, p. 21), muitas delas bastante conhecidas.

---

[278] Mas nas últimas seções da estrada, mais próximas à cidade Alagoinhas, no Agreste da Bahia, já foram empregados quase três mil trabalhadores vindos do sertão (FERNANDES, 2006, p. 130). Epidemias como a febre amarela prejudicaram a permanência dos trabalhadores estrangeiros nas obras da ferrovia (SOUZA, 2001, p. 59).

[279] Souza (2011, p. 60-64) utiliza diversas fontes que confirmam a presença de mão de obra negra, escrava ou livre, nas construções e mesmo no funcionamento das estradas de ferro da Bahia antes da abolição da escravatura. Este dado inclui as ferrovias como um dos cenários da complexa conjuntura da escravidão e da busca pela liberdade ocorridas no Brasil. Sobre contexto posterior Tavares (2001, p. 361-362) considera que o trabalho operário, apesar dos baixos salários e das excessivas horas de trabalho, contrastava com o trabalho semiescravo que permaneceu na Bahia até a década de 1930, segundo ele por falta de mudanças estruturais na economia baiana com a mudança do Império para a República.

[280] Ainda podemos dizer que o circo foi um dos responsáveis pelo contato dos habitantes do interior do Brasil com culturas estrangeiras, como as diferentes línguas faladas pelos circenses de diversas nacionalidades europeias.

O trem entrou para o imaginário do povo brasileiro à medida que contribuiu com o desenvolvimento do país (PESCIOTTA, 2012, p. 20). A viagem sobre os trilhos sempre foi evocada pelos nossos artistas da pintura[281], do cinema, da teledramaturgia e da música. No universo musical, Villa-Lobos e *O Trenzinho Caipira*, Adoniran Barbosa e o *Trem das Onze* ou Raul Seixas e *O trem das 7*, estão entre os artistas que nos reaproximam, cada um a seu modo, do mundo das ferrovias e de tudo que elas representam para a cultura brasileira.

Entre tantos exemplos possíveis, um fato demonstra a importância do trem para a cultura brasileira. Este episódio envolvendo integrantes da Escola de Samba Portela, do Rio de Janeiro, exemplifica bem as múltiplas facetas da influência do trem na arte produzida e disseminada no país na medida em que revela a relação dos sambas deste grupo com a estrada de ferro:

> Rio de Janeiro, estação Dom Pedro 2º, mais conhecida como Central do Brasil. Desde as 4h da tarde avistava-se na plataforma uma gente com tamborim e pandeiros debaixo do braço. Todos sabiam: o trem combinado era o das 6h04 (nenhum minuto a mais, nem a menos). Paulo da Portela, o fundador da escola de samba, explicou sobre o encontro de fim de tarde nos anos 1920: "O carro de prefixo Deodoro era a sede móvel da Portela, a sede volante. As pessoas iam de Oswaldo Cruz até a Central para poder voltar junto. O carro da Central era sempre dos amigos. Ali no trem passávamos os sambas. Quando chegava domingo, grande parte já conhecia de cor". (PESCIOTTA, 2012, p. 21)

Mas os trilhos da modernidade também derramaram sangue. Entre os exemplos de ações negativas durante a construção da malha ferroviária brasileira – embora alguns usem o eufemismo *preço do progresso* – podemos citar os confrontos com os índios *Kaingang*, também chamados de coroados, que habitavam o oeste do estado de São Paulo na aurora do século XX. Durante as obras da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (1904-1914) – "[...] que ligou a fronteira agrícola paulista com a Bolívia através do Pantanal Mato-grossense [...]" (HARDMAN, 2005, p. 125) – foram mortos muitos indígenas e também trabalhadores da ferrovia. O episódio, no entanto, mobilizou a opinião pública e o debate em torno dele contribuiu, em alguma medida, para a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1910 (QUEIROZ, 2004, p. 23-25).

As ferrovias têm diferentes sentidos e lidam com temporalidades dessemelhantes. Assim como, por exemplo, a permanência de um teatro *antigo* conviveu com os primeiros sinais do

---

[281] No século XIX, o rebento da Revolução Industrial, em seu traçado entre o campo e a cidade, já havia inspirado obras de diversos artistas visuais europeus, como "[...] *Rain, Steam and Speed*, de William Turner (1844); *Die Berlin-Potsdamer Bahn* [A ferrovia *Berlim-Potsdamer*], de Adolph Menzel (1847); e a serie *Gare Saint-Lazare*, de Claude Monet (1877)" (HARDMAN, 2005, p. 47).

teatro moderno no Brasil[282], podemos pensar em diversas temporalidades nas cidades cortadas pelas estradas de ferro uma vez que, segundo Hardman (2005, p.47), entre a perspectiva da modernidade e sua efetiva instauração há uma ambiência indefinida onde os valores provincianos resistem e cohabitam com o novo, fazendo-o mesmo parecer ilusório. Além de transportarem artistas e seus espetáculos, as ferrovias em si podem se constituir como uma forma de espetáculo, como no "Circo a vapor de Trevithich". Não seria exagero pensar que:

> Por todos os cantos do planeta, durante o apogeu da era ferroviária, o momento oficial da primeira viagem é marco inigualável da projeção de um teatro vivo do mecanismo, em que a locomotiva é sempre ator principal, a estação e a linha os cenários reluzentes, e a massa dos que assistem à partida ou à chegada, espectadores atônitos da modernidade. (HARDMAN, 2005, p. 212)

3.3. Relações entre o circo, o teatro e os trens

Um fato curioso envolve um das primeiras tentativas de construção de uma ferrovia no Brasil, que ligaria o Rio de Janeiro ao Vale do Paraíba, região entre o leste de São Paulo e o sul do Rio. O médico inglês Thomas Cockrane alugou um circo que viajou apresentando seu espetáculo no percurso onde seria instalada a estrada de ferro, ocasião na qual realizava três importantes ações: reunia os interessados na realização do projeto; levantava dados sobre a produção agrícola regional; e *vendia* seu futuro empreendimento. Apesar de mais de uma década de esforços ele não conseguiu realizar a construção da ferrovia por falta de incentivo (BENÉVOLO, 1953). Este fato, emblemático, revela o inverso do que aconteceria depois, quando o trem facilitaria as viagens dos circos pelos rincões do Brasil; neste episódio o circo aparece como espetáculo que já detém suas estratégias de viagem e curiosamente anuncia outro elemento da modernidade, se antecipa à estrada de ferro para anunciá-la aos habitantes do interior do Brasil. Thomas Cockrane, sendo inglês, conhecia a força do circo como espetáculo de variedades para atrair público bem como sua capacidade de locomoção, que a esta altura do século XIX já havia sido experimentado significativamente.

Mesmo a trágica história da Ferrovia Madeira-Mamoré, a "ferrovia do diabo" ou "da morte", guarda em sua história uma relação dos trilhos com o teatro feito nas vilas e cidades

---

[282] Para saber mais sobre este assunto, cf.: REIS, A. de C. **A tradição viva em cena:** Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963). Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. (Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim).

brasileiras que serve bem aos propósitos desta tese. Esta ferrovia ficou amplamente conhecida em especial por conta dos milhares de trabalhadores de aproximadamente 40 nacionalidades mortos no período de sua construção. O município de Porto Velho, localizado no norte do Brasil, no atual estado de Rondônia, tem a sua origem diretamente ligada a esta estrada de ferro na primeira década do século XX – embora as tentativas de construção da ferrovia remontem às três últimas décadas do século XIX, quando se objetivava ligar por trilhos a região onde fica a atual cidade de Porto Velho a Guajará-mirim, na divisa com a Bolívia, para facilitar o escoamento de mercadorias brasileiras e bolivianas pela bacia Amazônica (até alcançar o Oceano Atlântico e os mercados dos EUA e da Europa, uma vez que para a Bolívia a rota pelo Oceano Pacífico impunha dificuldades de diversas ordens). Nas duas primeiras décadas do século XX, entre diversão, organização e solidariedade operária a arte se fez presente na história dos milhares de trabalhadores da ferrovia matizada por diversas nacionalidades. Quem nos fornece a informação é Francisco Foot Hardman, no capítulo *Quimeras de ferro* do instigante livro *Trem-Fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*:

> Velhas associações merecem realce: o Instituto Beneficente dos Empregados da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que despontou em 10 de outubro de 1918, como entidade mutualista, sobrevivendo até 1921; a Sociedade Beneficente de Artistas e Operários, de 1922, logo transformada em Sindicato; a Associação Dramática, Recreativa e Beneficente de Porto Velho, fundada em 1916 e passando a ostentar a exata denominação de Clube Internacional, em 1919, responsável pelo lazer urbano da população de Porto Velho – música, teatro, cinema –, inclusive por encenações de peças da tradição popular-folhetinesca, como é o caso do aplaudidíssimo *Gaspar, o serralheiro*. Na sucessão de nomes do primeiro cinematógrafo, os sinais surpreendentes de uma nova cidade, surgida dos trilhos, que desde cedo se voltava para o mundo do espetáculo: de simplesmente "Cinema" até Cinema Caripuna, Ideal Cinema, Cine-Teatro Phenix, o espaço dessa diversão mágica se institui. (HARDMAN, 2005, p. 197)

A peça *Gaspar, o serralheiro* está entre os textos de teatro do acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall. Com autoria atribuída a Batista Machado, o exemplar do acervo é a 8ª edição do texto, publicada em 1937, dado que por si só já revela seu sucesso. Trata-se de uma peça em quatro atos – com dez personagens, sendo nove masculinas e uma feminina – que integra a coleção *Biblioteca Dramática Popular*, volume número 94,

editada pela Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia. Editores, de São Paulo, que muitas vezes reeditava peças do teatro português ou de outras nacionalidades traduzidas em Portugal[283].

A obra também foi analisada por Chalmers (1992), no artigo *Boca de cena: um estudo sobre o teatro libertário, 1895-1937*. A autora atribui a escrita do texto a Batista Machado, caracterizando-a como uma peça portuguesa usada na perspectiva da dramaturgia libertária encenada, ao lado de outras, como símbolo de resistência nas festas anarquistas de São Paulo no início do século XX. A peça apresenta o cotidiano da manufatura onde Gaspar, um serralheiro, e seu patrão, Pedro de Andrade, um antigo serralheiro, nutrem grande amizade um pelo outro. Adelina, filha de Pedro, é apaixonada por Leonel, filho de Gaspar, que tem como rival D. José de Melo. Este oferece um título de nobreza à Adelina na perspectiva de receber de seu pai um dote pela união. Quando se descobre a paixão de Leonel por Adelina, Gaspar é despedido e, em sua defesa, outros serralheiros entram em greve. Com a descoberta das intrigas criadas por D. José de Melo, o amor entre os jovens e a amizade de seus pais são restabelecidos. Chalmers (1992, p. 107) acrescenta que:

> A modernidade do teatro popular consiste na atualização dos temas tradicionais do melodrama, de acordo com uma análise social do capital e do trabalho, na indústria moderna. A ação dramática é o trabalho ou a família do operário, refletido pela ótica da fraternidade e da igualdade.

Prado (2000), em ensaio sobre o professor, militante político e dramaturgo anarquista José Oiticica (1882-1957), também cita a peça de Baptista Machado entre outras que contribuíram para a configuração do teatro popular anarquista, cujos espetáculos teatrais eram apenas uma parte da variada programação – na qual havia de discursos à rifa, além de baile no final do evento – transformando a experiência estética em grande acontecimento coletivo em favor da causa operária.

O artigo *Circo-teatro e censura: proximidade, intervenção e negociação* de Sousa Júnior (2012), informa que *Gaspar, o serralheiro* está entre as dez peças de circo-teatro vetadas entre 1930 e 1970 pelo Departamento de Diversões Públicas de São Paulo[284], órgão responsável pela censura teatral no estado de 1928 a 1970. Com requerimento do *Circo*

---

[283] A figura do serralheiro também havia aparecido no melodrama francês. Thomasseau (2005, p. 80-83) nos apresenta Félix Pyat (1810-1889) como um os autores do "Melodrama Romântico", cujo período vai de 1823 a 1848, e destaca suas peças onde estão ideias políticas a favor dos oprimidos e contra financistas e industriais, o que o levou a ter algumas delas censuradas. Uma de suas obras é *Deux serruriers* (Os dois serralheiros), de 1841, cujo enredo traz o conflito de um homem entre a pobreza e a desonra do enriquecimento ilícito.

[284] Cujos processos encontram-se atualmente no Arquivo Miroel Silveira, da *Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo* (USP).

Alcebíades para ser apresentada em 1941, a peça foi censurada provavelmente em função da temática operária[285].

E, para concluirmos esta incursão no espetáculo apresentado pela *Associação Dramática, Recreativa e Beneficente de Porto Velho,* formada por trabalhadores da Ferrovia Madeira-Mamoré, lembramos que a peça ainda é citada por Marques da Silva (2006, p. 55) no artigo *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro,* no qual o autor revela a existência, na Biblioteca Edmundo Muniz, da FUNARTE de um texto de *Gaspar, o serralheiro* com autoria atribuída a Benjamim de Oliveira, de quem já falamos no capítulo anterior, o que demonstra o grande poder de circulação dessas peças, ou de seus temas dramatúrgicos adaptados por diversos autores, entre os mais distantes rincões do país durante a primeira metade do século XX.

Sem o trem o teatro não iria tão longe. São os trilhos da Madeira-Mamoré que levam *Gaspar* ao norte do Brasil. E sua presença simboliza a mudança dos tempos. Afinal o melodrama tem raízes na pantomima e nele camponeses e alfaiates já foram personagens centrais em representações teatrais numa Europa agrícola e artesanal. O serralheiro é o operário que domina os segredos do ferro, principal matéria-prima da Revolução Industrial. O mesmo ferro que manipulado quimicamente deu origem ao aço com o qual seriam construídos os trilhos do meio de transporte que tentava dar respostas às demandas comerciais da Inglaterra para depois ser objetivo de várias nações do mundo. Na transição entre a produção artesanal e fabril as oficinas de manufatura eram também lugar de organização política e talvez, para os trabalhadores da Madeira-Mamoré, *Gaspar, o serralheiro*, fosse o personagem que melhor lhes representassem naquilo que eles eram e com o que trabalhavam.

No século anterior, na Bahia, as tentativas de modernização também passavam pelo desenvolvimento dos transportes e algumas ações que alcançariam o teatro. Segundo Risério (2004, p. 297-302), a primeira metade do século XIX guardou muitas surpresas para o Brasil, que repercutiam em Salvador e no Recôncavo; entre elas, a retomada do crescimento na exportação de açúcar; a vinda da família real para o Rio de Janeiro e a abertura dos portos para as nações *amigas*; o consequente privilégio do mercado Brasileiro para a Inglaterra etc. Esses eventos dividiam espaço com escassez de alimentos e a pobreza de 90% da população; insurreições escravas; lutas pela independência; levantes militares; revoltas federalistas, entre outros eventos. Como se verá abaixo, o autor cita Tales de Azevedo para noticiar outros

[285] Sousa Júnior (2012, p. 2-3) afirma que o circo estava num lugar entre a ação rotineira da censura e a simpatia dos censores pelo circo, que não lhe era fonte de grandes preocupações. No entanto, a dedicação à feitura do texto escrito de muitas peças do circo – que antes eram feitas oralmente – atendiam à demanda da censura, que precisava analisar os textos, contribuindo, paradoxalmente, para o registro de peças que antes habitavam apenas a memória dos artistas.

acontecimentos na Província da Bahia por volta de 1850, embora o considere exagerado em seu otimismo. Apesar disto o trecho a seguir configura-se como a grande síntese de um processo de modernização que atingia ao mesmo tempo a urbe, o teatro e os transportes. Apesar dos problemas econômicos, sanitários e ecológicos enfrentados na Bahia:

> [...] havia ainda recursos para modernizar a capital da província com a limpeza e a canalização dos rios da Vala e do Camurugipe [sic], a abertura de ladeiras, muradas e calçadas, entre as cidades Baixa e Alta, o calçamento das ruas do bairro comercial, do trecho entre a Barroquinha e a Rua das Flores, da Estrada da Vitória e da Ladeira da Barra, com a instalação de chafarizes públicos e de iluminação das ruas com combustores de gás, com melhoramentos das estradas para a periferia da cidade, como as do Rio Vermelho, dos Pernambués, de Brotas, e a grande via de acesso ao interior, a Estrada das Boiadas. Por essa época, fazia-se o levantamento da planta da cidade, nivelavam-se terrenos, *contratavam-se técnicos franceses, ingleses, italianos e portugueses para a construção de edifícios públicos, para os estudos de estradas no interior, para a organização de espetáculos dramáticos, vaudevilles e bailados no Teatro São João e dum Conservatório Dramático* e para a pesca em larga escala nas águas da província; incrementava-se a instrução pública, subvencionavam-se empresas de navegação a vapor, *subscreviam-se ações e ofereciam-se garantias de juros às companhias que iniciavam a construção da Estrada de Ferro de Juazeiro com meio milhar de operários italianos* e da rodovia de S. Amaro, a chamada Estrada Pé Leve, com uma folha diária de quinhentos e tantos trabalhadores. (TALES, 1973 *apud* RISÉRIO, 2004, p. 303) (Grifos meus)

Os trilhos assentados em diferentes regiões testemunharam a passagem de muitos circenses pelo Brasil afora. Na entrevista concedida por Benjamim de Oliveira ao jornalista Brício de Abreu, este baluarte do circo brasileiro revela a relação dos circenses com as ferrovias a partir da história do circo onde mais atuou: “Com o *Spinelli* [...] andei por todo o Brasil e quanta coisa eu vi... Vi o Curral del Rey se tornar Belo Horizonte! Vi cidades nascerem. E os trilhos chegarem às povoações nas pontas de trilhas por aonde íamos à procura de público” (ABREU, 1963, p. 85-86). Mas a implantação das ferrovias apenas facilitou e ampliou a circulação desses artistas, que desde sua chegada se locomoviam com os meios de transporte disponíveis em cada época. O circo acompanhou e fez uso do que resultava do desenvolvimento dos transportes e da iluminação:

> De início, os espetáculos eram realizados durante o dia, até 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 era feito com carroças puxadas por animais, e depois, através de rios e ferrovias. (SILVA, 2007, p. 51)

Já no seu começo, na Inglaterra, o espetáculo circense precisou se locomover para possibilitar a existência do espetáculo, chegando à França, Rússia, Estados Unidos e outros países. E foi justamente nos Estados Unidos, por conta das distâncias entre as cidades e do vasto território, que os artistas precisaram desenvolver uma tecnologia de viagem, explorando a sofisticação da tenda e os recentes trilhos das estradas de ferro. Desse modo, os circenses assumiram a posição de precursores no uso das novidades oferecidas pelo desenvolvimento técnico-científico, como bem aponta Mauclair (2003, p. 51):

> Le cirque et les forains ont été aussi les premiers utilisateurs des nouvelles techniques et des inventions : le chemin de fer, les bateaux à roue, l'automobile, l'électricité, le chauffage pulsé, le cinéma, le laser ont immédiatement été adoptés par les banquistes[286].

O uso das novidades do século XIX transformou a cultura circense. Tomemos o exemplo do trem: ele causou impactos nas rotas dos artistas e modificou em alguma medida a itinerância errante. Suas estações definiam paradas, o tamanho das estações anunciava as cidades maiores, economicamente mais desenvolvidas e que polarizavam microrregiões para onde, a partir daquela base, os artistas podiam se movimentar com mais facilidade. Existia um elemento da modernidade que diminuía as distâncias e impunha caminhos. O que nos faz inferir, a partir das observações de Duarte (1995, p. 185), que no caso brasileiro as ferrovias alteraram as rotas dos circenses se comparadas àquelas feitas em viagens com e sobre cavalos:

> É certo que, assim como os animas utilizados nos transportes de mercadorias e pessoas, os cavalos circenses possibilitam o deslocamento constante da companhia. Em seu nomadismo, os componentes do circo dependiam deles para movimentar-se indefinidamente de uma cidade para outra, com seus carregamentos de outros animais, artistas, tralhas e apetrechos, além dos materiais – como a lona, o mastro, as bancadas, as luminárias, etc. Porém, mesmo aqui, o cavalo circense se diferencia, pois seu trânsito não se norteia por pontos fixos, mas por trajetos variáveis.

Podemos conjecturar que outro aspecto das mudanças no universo circense a partir das ferrovias foi a arquitetura do circo, que também foi alterada pelo desenvolvimento dos transportes. Como visto no capítulo 2 – a partir dos estudos de Silva (1996) – três tipos de circo coexistiram no país entre a segunda parte do século XIX e a primeira do século XX,

---

[286] "O circo e os *forains* foram também os primeiros usuários das novas técnicas e das invenções: a estrada de ferro, os barcos a vapor, o automóvel, a eletricidade, o aquecimento de ar, o cinema, o laser foram imediatamente adotados pelos saltimbancos".

antes da chegada do modelo americano[287]: o *tapa-beco*, o *pau-a-pique* e o *pau fincado*. A transição do primeiro para o segundo modelo de construção apresentou um problema para os circenses, pois se o *tapa-beco* era feito apenas com tecidos que literalmente tapavam um beco no interior do qual se faziam as apresentações, no *pau-a-pique*, construído com madeira e tecido, a presença da madeira impunha aos circenses deixar o material no local onde haviam se apresentado, pois além das condições das estradas serem precárias os custos do transporte do material eram altos. Foi com o modelo *pau fincado* que nasceu o circo volante, cujo material usado na construção passou a ser transportado com os circenses: sem as ferrovias, a madeira das arquibancadas até então inexistentes e a cobertura – de zinco ou alumínio – da estrutura onde antes se usava tecido não poderiam ser transportados em lombos de animais ou sem grande esforço em carros rudimentares puxados por eles. A situação econômica da companhia influía no tipo de material usado na sua estrutura arquitetônica, o que também influenciava a opção pelo serviço ferroviário, cujos preços, no início, não eram muito atrativos. Segundo Pimenta (2010), por conta do peso e volume do material de que eram feitos os pavilhões citados no capítulo 1, suas viagens ficavam circunscritas às cidades que possuíam estrada de ferro, o que corrobora com nossa tese de que estas foram responsáveis pelo aumento significativo na circulação e desenvolvimento do teatro representado dentro do circo no interior do Brasil. A autora ainda aponta que, em função das características do material utilizado, que inviabilizava viagens muito constantes, essas companhias faziam longas temporadas nas cidades atendidas pelas ferrovias e/ou nos bairros das cidades maiores.

Mas além de fazer modificações à arquitetura circense brasileira – e americana, como se verá adiante – o transporte ferroviário também foi aproveitado como tema pelos espetáculos teatrais apresentados em teatros franceses: seu símbolo maior, o trem, aporta no período entre 1848 e 1914 nas cenas dos melodramas classificados por Thomasseau (2005) como “Diversificados”:

[287] A partir de 1830 o circo ambulante teve um grande desenvolvimento na Inglaterra e sua grande personalidade foi Thomas Cooke. Ele era pai de William Cooke, este, por sua vez, sócio de William Batty na administração do anfiteatro Astley após a morte de Ducrow em 1842. Em 1836 Thomas Cooke fez uma grande *tournée* na América do Norte (THÉTARD, 1978, p. 43), onde a arquitetura circense teve que ser cada vez mais adaptada por conta das distâncias e dos transportes. Depois de excursões de artistas europeus pelos Estados Unidos e com o retorno ao continente em meados do século XIX, as tendas, cada vez mais bem elaboradas, passaram coexistir no cenário antes dominado pelos circos estáveis (SILVA, 2007) também chamados de circos fixos ou circo-construção.

> A encenação, contando com novas técnicas, iria popularizar os melodramas de "truque", nos quais a própria intriga se organizava em torno de inovações técnicas espetaculares e originais. Viu-se, assim, pouco a pouco, aparecerem nos melodramas as últimas invencionices da ciência (o magnetismo e o hipnotismo tiveram uma bela carreira nos bulevares), mas também, por exemplo, as novas formas de transporte, particularmente o trem e o barco a vapor. Por outro lado, estes mesmos transportes modernos modificariam a vida dos espectadores facilitando o acesso das gentes da província aos espetáculos da capital e possibilitando, além disso, as turnês nacionais e internacionais que levaram os espetáculos melodramáticos para fora das fronteiras de Paris e da França. (THOMASSEAU, 2005, p. 96-97)

É neste contexto, por exemplo, que o vilão do "Melodrama Policial e Judiciário" intitulado *L'Affaire Coverley*[288] – escrito em 1875 por A. Barbusse e H. Crisafulli – é atropelado por uma locomotiva ao final da peça (THOMASSEAU, 2005, p. 114). Entretanto encontramos o registro de uma representação intitulada *Les chemins en fer*, no *Théâtre du Vaudeville*, em 31 de dezembro de 1832 (ALMANACH..., 1834, p. 54), portanto, em período anterior ao citado por Thomasseau (2005). Embora não tenha sido possível localizar o texto, cuja autoria é atribuída Et. Arago e Maurice Alhoy, seu título é bastante sugestivo. No século seguinte, mais precisamente em 1916, trem e melodrama ainda seriam conjugados numa canção do francês Adolphe Bérard intitulada *Le Train Fatal*:

> Dans la campagne verdoyante
> Le train longeant sa voie de fer
> Emporte une foule bruyante
> Tout là-bas vers la grande mer.
> Le mécanicien Jean, sur sa locomotive,
> Regarde l'air mauvais Blaise, le beau chauffeur ;
> La colère en ses yeux luit d'une flamme vive,
> De sa femme chérie Blaise a volé le cœur.
>
> Roule, Roule, train du désir
> Dans la plaine jolie
> Vers un bel avenir
> D'amour et de folie.
> L'homme rude et noir qui conduit
> Cette joyeuse foule
> Sent de ses yeux rougis
> Une larme qui coule.
> Des heureux voyageurs,
> on entend les refrains.
> Suivant les rails et son destin
> C'est le train du plaisir qui roule.
>
> Le pauvre Jean, perdant la tête,
> Rendu fou par la trahison,

[288] *A Transação Coverley*.

Sur son rival soudain se jette
Criant : "Bandit, rends-moi Lison".
Le chauffeur éperdu fait tournoyer sa pelle,
Jean lui sautant au cou l'étrangle comme un chien
Et tous les deux rivés par l'étreinte mortelle
Tombent de la machine abandonnant leur train.

Roule, roule, train du malheur
Dans la plaine assombrie,
Roule à toute vapeur
D'un élan de folie.
Les paysans saisis te voyant
Tout seul fendant l'espace
Se signent en priant
Et la terreur les glace
Des heureux voyageurs on entend les refrains.
Suivant son terrible destin,
C'est le train du malheur qui passe.

Tiens ! la chose est vraiment bizarre,
On devrait s'arrêter ici.
Le train brûle encore une gare,
Ah ça... que veut dire ceci ?
Alors du train maudit une clameur s'élève,
On entend des sanglots et des cris de dément,
Chacun revoit sa vie dans un rapide rêve,
Puis c'est le choc, le feu, les appels déchirants !

Flambe, Flambe, train de la mort
Dans la plaine rougie
Tout se brise et se tord
Sous un vent de folie,
Les petits enfants, leurs mamans
S'appellent dans les flammes,
Les amoureux râlant
Réunissent leurs âmes !
Pourquoi ces pleurs, ces cris, pourquoi ces orphelins ?
Pour un simple, un tout petit rien :
L'infidélité d'une femme[289]. (BÉRARD, 1916)

[289] No campo verdejante / O trem ladeando sua via de ferro / Leva uma multidão barulhenta / Bem ali em direção ao grande mar / O mecânico Jean, sobre a sua locomotiva / Olha a má aparência de Blaise, o belo condutor / A cólera em seus olhos reluz uma chama viva / De sua querida mulher Blaise roubou o coração / Passa, passa, trem do desejo / Na bonita planície / Em direção a um belo futuro / De amor e de loucura / O homem rude e negro que conduz / Esta alegre multidão / Sente seus olhos vermelhos / Uma lágrima que cai / Viajantes felizes / A gente ouve os refrãos / Seguindo os trilhos e seu destino / É o trem do prazer que passa / O pobre Jean, perdendo a cabeça / Tornando-se louco pela traição / Sobre seu rival de repente se joga / Gritando: “Bandido, devolva-me Lison”. / O condutor desnorteado faz sua pá girar / Jean lhe saltando no pescoço o estrangula como um cão / E todos os dois colados pelo abraço mortal / Caem da máquina abandonando seu trem / Passa, passa, trem da infelicidade / Na planície escura / Passa a todo vapor / De um impulso de loucura / Os camponeses surpresos te vendo / Sozinho rachando o espaço / Se benzem orando / E o terror os gela / Viajantes felizes, a gente ouve os refrãos / Seguindo seu terrível destino / É o trem da infelicidade que passa / Olhe! A coisa é realmente estranha / A gente deveria parar aqui / O trem queima e ainda há uma estação / Ah... o que isso quer dizer? / Então, do trem maldito um clamor se eleva / Ouve-se soluços e gritos dementes / Cada um revê sua vida em um rápido sonho / Depois, o choque, o fogo, os apelos dilacerantes / Queima, queima, trem da morte / Na planície avermelhada / Todo se quebra e se torce / Sob um vento de loucura / As criancinhas, suas

A construção de um melodrama não pode desprezar a importância do título e a justificativa está nos impactos que ele pode causar (THOMASSEAU, 2005). Neste caso, além da ação melodramática desenhada na letra da música, o título com o adjetivo *fatal* imprime a ela mais uma característica do gênero. O termo foi empregado em diversos melodramas apresentados no Brasil, a exemplo de *Joia Fatal* (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 49) e *A carteira Fatal* (REIS; CARVALHO DA SILVA, 2013), definindo em alguma medida a causa do conflito e a consequência que leva personagens à morte ou a outro grave infortúnio.

Como as novidades técnicas e os avanços tecnológicos também repercutiam nas feiras de diversão parisienses no decorrer do século XIX, o trem não fugiu à regra. Segundo Rosolen (1985, p. 94) um pequeno trem construído em 1879 por um *forain* chamado de Fauhenar fez sucesso na *Foire du Trone*. Segundo a autora foi esta invenção que inspirou os tão conhecidos trens fantasmas, nos quais a tecnologia e imaginação estão associadas na melhor forma da *art forain*.

Fazendo uma pequena digressão podemos citar o impacto do advento das estradas de ferro inclusive nos projetos de um dos membros da família Franconi. Depois de vender o *Cirque Olympique* e os diretos de exploração do espetáculo a seu filho Adolphe em 1827, Laurent Franconi, contrariando as regras do acordo, tentou abrir um novo estabelecimento na localidade de *Pecq*, vizinha a *Saint-Germain-en-Laye*, na época em que havia sido inaugurada a estrada de ferro da região. Ele tinha a esperança de retomar sua fortuna com a presença do público parisiense em função da facilidade do transporte, mas suas expectativas foram frustradas (HILLEMACHER, 1875, p. 24) especialmente porque na época o grande centro de diversões populares era o *Boulevard du Temple*, onde se encontrava grande variedade de diversão. O fato nos permite refletir que a possibilidade de transporte não é a única condição para o desenvolvimento cultural de uma região, pois se este não estiver associado ao oferecimento e concomitante procura por determinada forma de lazer, o meio de transporte só se potencializa se conduzir artistas ou espectadores com interesses complementares, como aconteceria mais tarde no circo americano. O trem empodera quem quer ir ou vir, contribuindo para isso certas condições econômicas e comportamentais.

Em *Extravaganza! Histoires du cirque américain* de Jacob e Lage (2005) dedicam um capítulo ao trem, o que demonstra a importância deste meio de transporte para o circo nos Estados Unidos. A estrada de ferro que ligou o Leste ao Oeste na década de 1860 é vista como

---

mãezinhas / Se chamam entre as chamas / Os apaixonados ofegando / Reúnem suas almas! / Porque estas lágrimas, estes gritos, porque estes órfãos? / Por um simples, um pequenino nada: / A infidelidade de uma mulher.

referência para o desenvolvimento econômico e cultural de país. Ao avaliar as transformações do espetáculo circense levado por Phineas Taylor Barnum nos Estados Unidos do século XIX, Bolognesi (2010, p. 13) lembra que naquele país o circo:

> [...] teve de resolver uma outra ordem de problema: como percorrer as grandes distâncias e como se apresentar em localidades desprovidas de um local apropriado? Edifícios para espetáculos não eram comuns em solo norte-americano. O uso da estrada de ferro e a abertura para as várias modalidades de circo de lona foram as principais soluções. A errância estava de volta, em um espetáculo de atrações apresentado em um espaço próprio. Esse modelo progrediu sobremaneira, até chegar às grandes companhias, com três picadeiros simultâneos.

O circo sempre adotou com rapidez inovações técnicas como a iluminação a gás, a eletricidade e, paulatinamente, os transportes hidroviário, ferroviário e rodoviário. Com a utilização das ferrovias na segunda metade do século XIX, os circos passaram a viajar por mais cidades de diferentes estados em um menor intervalo de tempo, o que, dentro das distâncias do país, significava mais conforto, rapidez e consequente rentabilidade. Nos idos de 1868, o *Dan Castello Circus* foi a primeira companhia circense a viajar de trem de uma costa a outra dos Estados Unidos, embora também tenha usado os cavalos em algumas circunstâncias da viagem (JACOB; LAGE, 2005, p 116)[290].

Em 1870 nasceu nos EUA o que poderíamos traduzir como *circo-ferrovia* ou *trem de circo*. Primeiramente o empresário William Cameron Coup fez uma parceria entre o *P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Circus* e uma empresa ferroviária para que, em determinado dias e horários, esta servisse exclusivamente à cidade onde o circo estava armado, atendendo a passageiros-espectadores. Em 1872, em acordo com outra empresa, a *Pennsylvania Railroad Company* Coup adaptou vagões para animais e vagões com cama para os artistas, possibilitando uma viagem mais rápida, confortável e rentável em relação ao que o universo circense conhecia até ali, dando ao circo uma fisionomia industrial. Neste novo modelo de circulação – que optava pelas cidades mais populosas – o trem passava parte da noite viajando e da madrugada ao fim do dia o circo era montado na cidade; apresentava-se de um a três espetáculos, desmontando em seguida todo o aparato e seguindo para outra cidade, num ritmo quase fabril. A experiência transformou o trem num elemento emblemático do circo americano (JACOB; LAGE, 2005, p 118-120),

[290] Segundo Silva (2007, p. 70) os empresários circenses Spaulding e Rodgers foram os primeiros a usarem a estrada de ferro para transportar um circo nos Estados Unidos, em 1856. Esses artistas estiveram no Rio de Janeiro em 1862 com o *Circo Grande Oceano* e foram vistos por um grande público.

como se pode ver, por exemplo, no filme *Dumbo*[291]. A iniciativa foi copiada por diversas companhias e circos e trens se integraram de tal forma que:

> En 1911, trente-deux cirques voyagent par le rail et se partagent un territoire relativement bien desservi par plusieurs réseaux. Les deux géants qui dominent le paysage à ce moment-là, Ringling Bros. et Barnum & Bailey, alignent chacun quatre-vingt-quatre wagons de chemin de fer pour déplacer leurs troupes ; certains, comme Forepaugh and Sells, en annoncent cinquante ; tandis qu'à l'autre bout de la chaîne, le "petit" cirque Cole and Rice n'en possède que huit...Peu importe finalement puisque les trente-deux cirques ont tous le droit – et c'est à leurs yeux un privilège inestimable – de s'intituler *railroad circus*[292]. (JACOB; LAGE, 2005, p. 121)

Produção de *Walt Disney*, *Dumbo*, dirigido por Ben Sharpsteen em 1941, traz dois importantes dados que auxiliam nas discussões desta pesquisa. A animação conta a história do elefante Dumbo, nascido num circo onde sua mãe e outras elefantas se apresentam em números de adestramento. O pequeno filhote é hostilizado pelos animais, pelos artistas e pelo público por conta de suas enormes orelhas, mas com a ajuda do rato Timóteo, descobre que pode usar as mesmas para voar, conquistando prestígio e as manchetes dos jornais (DUMBO, 1941). Entre as várias passagens que ajudam a ilustrar a atividade circense, apontamos duas pela pertinência ao debate proposto neste trabalho: um delas é a representação de uma cena no picadeiro, caracterizada com elementos da pantomima aquática[293] e da reprise, conceito já apresentados no capítulo 1, onde palhaços tentam apagar o incêndio do sobrado, e depois do edifício, onde Dumbo se encontra e do qual deve pular dentro de uma bacia com água; a outra, e a que mais importa a este capítulo, é a forma como o circo viaja de uma cidade a outra. Antes da cena final, que se passa na *capital*, o circo viaja de trem por algumas cidades do interior, reforçando a tese de que as estradas de ferro foram fundamentais para a circulação dos espetáculos circenses não só no Brasil, mas certamente em outros países, como os Estados Unidos, nação onde foi ambientada a história do elefante voador. A afirmação, no entanto, relativiza-se se tomarmos as reflexões de Saes

---

[291] Mas também em *O maior Espetáculo da Terra* (1952), *Indiana Jones e a última Cruzada* (1989), *Água para Elefantes* (2011) e *O Cavaleiro Solitário* (2013).

[292] Em 1911, trinta e dois circos viajam pelos trilhos e dividem um território relativamente bem servido por várias redes. Os dois gigantes que dominam a paisagem neste momento, *Ringling Bros et Barnum & Bailey*, alinham cada um oitenta e quatro vagões de estrada de ferro para deslocar suas trupes; alguns, como *Forepaugh and Sells* anunciam cinquenta, enquanto que no outro lado da cadeia, o *pequeno* circo *Cole and Rice* possui apenas oito... Pouco importa finalmente, porque os trinta circos têm todo o direito – e é aos seus olhos um privilégio inestimável – de se intitular *railroad circus*.

[293] Tipo de representação circense que utiliza muita água no picadeiro do circo. Silva (2006, p. 41-42) nos dá um exemplo deste tipo de espetáculo citando a temporada do *Circo Sul-Americano* no *Teatro São Pedro* do Rio de Janeiro, em 1899, sob a direção dos irmãos Pery, brasileiros de nascimento. Havia neste espetáculo cenário engenhoso com ponte cortando o picadeiro, maquinaria para realização de efeitos, elementos como canoas, botes, luz elétrica, fogos de artifício e muita água em cena.

(2004, p. 19) que lucidamente aponta que "[...] os efeitos da inovação técnica, no caso representada pela ferrovia como novo meio de transporte, só podem ser compreendidos quando se define o meio social em que a inovação se insere".

Várias companhias circenses passaram a ter vagões feitos sob medida para seus materiais, animais e elenco; as cores e nomes de cada companhia pintados nos seus respectivos vagões também passaram a servir como publicidade, estando o trem parado ou em movimento. Apesar de todos os pontos positivos também havia os inconvenientes, como os baixíssimos preços dos seguros em caso de acidentes e os atrasos ou cancelamentos de viagens causados por necessidades das ferrovias que podiam comprometer uma jornada de trabalho ou uma *tournée* (JACOB; LAGE, 2005, p. 122-123). Ainda assim poderíamos afirmar que em determinado momento da história do circo americano, circo e trem representavam praticamente uma coisa só, uma unidade onde a influência foi recíproca e ambos se transformaram – um em função do outro. Entre outras mudanças, à medida que os vagões ficavam mais coloridos e alegres, os espetáculos circenses – da montagem da lona à agilidade nas paradas e apresentações em cada cidade – experimentaram outra velocidade, em sintonia com os tempos modernos ditados pelas ferrovias.

No caso dos Estados Unidos, podemos afirmar que se por um lado as ferrovias foram importantes para a circulação dos espetáculos circenses, por outro lado, os circos foram fundamentais para o desenvolvimento das ferrovias, inclusive na criação de tecnologia de transportes de animais e criação de alojamentos sobre os trilhos para os artistas que praticamente moravam nas estradas de ferro. Resultados de uma complementaridade não prevista entre circo e trem, esses dois rebentos da modernidade – ou seria Richard Trevithich um visionário da *railroad circus*?[294]

Ainda de acordo com Jacob e Lage (2005, p. 124-125), com a diminuição das companhias circenses em meados do século XX praticamente desapareceram os trens de circo nos EUA, embora atualmente ainda haja raríssimos casos, onde pontualmente viajam algumas companhias circenses ou grandes empresas *foraines*, porque a grande maioria passou a viajar nas estradas de rodagem.

Noutra perspectiva também poderíamos citar a Argentina, pois durante a segunda metade do século XIX as estradas de ferro de igual modo cumpriram papel fundamental no projeto político de nacionalização, no qual o teatro desempenhou importante função. Carreira (2010, p. 31) esclarece que:

---

[294] Lembremos da imagem com a qual abrimos este capítulo (ver Figura 17).

> No período das campanhas do exército contra as tribos indígenas que habitavam o deserto patagônico, na década de 1870, se observa a implantação da rede ferroviária e a busca de interiorização do país. Nesse momento, circulam intensamente histórias e contos sobre gaúchos solitários, vítimas do autoritarismo de eventuais autoridades locais. Começa a aparecer o paradigma do herói dos pampas: solitário, rústico e bravio.

No Brasil o beneficiamento das artes pelo desenvolvimento dos transportes não esteve ligado apenas aos trilhos que ligavam uma cidade a outra, mas também à ampliação de possibilidades dentro da própria urbe. Ao falar das opções de entretenimento na perspectiva das artes cênicas durante o fim do século XIX, Silva (2006, p. 36) relaciona o oferecimento dos transportes à garantia de público para circos e teatros no Rio de Janeiro:

> Era comum, nas propagandas de circos e teatros do período, anunciar-se 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, do centro da cidade. São Cristóvão foi, desde o início, privilegiado pela instalação de redes de transportes. O bonde que ligava o centro aos bairros passava exatamente na frente de onde o circo estava armado.

A presença desta companhia circense no referido local não era uma coincidência, de modo que, usando as palavras da autora, mas invertendo-as, diríamos que o circo estava armado exatamente na frente de onde passava o bonde que ligava o centro aos bairros. Parece-nos que foi a partir deste princípio que os circos escolheram suas praças e nelas seus terrenos de instalação. Neste contexto os meios de transporte tanto mudavam os pequenos hábitos como contribuíam com mudanças comportamentais significativas. É o que podemos notar, por exemplo, na pesquisa de Reis (1999) sobre atriz carioca Cinira Polônio quando a autora lembra-nos muito oportunamente que um conjunto de mudanças pela qual passava o Brasil na virada do século XIX para o XX contribuiu para a emancipação feminina, ao comentar que “novidades tecnológicas, como o bonde, também possibilitaram a saída de mulheres do espaço restrito da casa para as ruas” (REIS, 1999, p. 14). Mais um cruzamento possível entre o teatro e os trilhos – neste caso, urbanos.

O trem trazia as novidades do desenvolvimento tecnológico que estava a todo vapor. Entre as descobertas e fatos que transformavam o mundo podemos citar o avanço dos transportes, o advento da luz elétrica, a popularização da imprensa e a chegada do cinematógrafo. Num momento posterior, outro aspecto da circulação foi a divulgação da música brasileira; num mundo sem rádio ou televisão, se os trilhos do trem transportavam as companhias circenses, traziam a

reboque todas as novidades e comportamentos que também aportavam nele, fazendo intercambiar a cultura brasileira entre as distantes regiões do seu extenso território:

> A revista é um exemplo de apropriação do teatro musicado pelo circo. As canções que se popularizavam nos teatros revisteiros eram levadas para o circo, por todo o Brasil, pelos palhaços-cantores, e as mulheres circenses, se já brilhavam nas pantomimas, tiveram nos sucessos das revistas a oportunidade de "ganhar" sua voz (PIMENTA, 2010, p. 33).

A chegada da estrada de ferro também é uma das razões apresentadas por Pimenta (2010) para a transformação do bairro do Brás, em São Paulo, numa das regiões de maior presença de circos, uma vez que "duas importantes estações de trem foram ali instaladas, a da *São Paulo Railway*, que ligava Santos a Jundiaí, e a da Estrada de Ferro do Norte, que ligava São Paulo ao Rio de Janeiro [...]" (PIMENTA, 2010, p. 32). Segundo a autora, além do aumento populacional, a condição de acessibilidade, como a linha de bonde que ali chegava, o diferenciava de outros bairros paulistanos.

O papel das estradas de ferro na circulação do teatro que se fazia nos circos do Brasil foi fundamental. Na verdade, a ampliação dos transportes contribuiu para as artes cênicas de forma significativa. Roubine (1998) aponta que entre os fatores responsáveis pela modernização do teatro europeu estão, entre outros, a descoberta da luz elétrica e o desenvolvimento dos transportes, pois as viagens geravam intercâmbio entre artistas e trocas de ideias que repercutiam em renovação de práticas. Esta possibilidade acenada pelos trilhos do trem no interior da Bahia chama atenção para apenas uma faceta do desenvolvimento dos transportes, mas não traz a reboque compreensões generalizantes, "[...] nem a visão apologética da ferrovia como instrumento do progresso, nem a crítica radical à ferrovia brasileira que nega qualquer impacto por sua ineficiência" (SAES, 2004, p. 19).

3.4. Vias de comunicação na Bahia, Brasil

Em princípio, a chegada dos portugueses na Bahia não alterou a vida dos indígenas do que é chamado genericamente de sertão baiano, pois toda concentração de exploração se deu no litoral. Se os povos indígenas litorâneos conheceram toda ordem de vicissitudes e aviltamento cultural na virada do século XV para o século XVI, na segunda metade deste século os colonos já haviam alcançado o sertão do rio São Francisco e os povos indígenas do interior experimentariam processos similares.

Sabemos que os portugueses chegaram ao Brasil pelo litoral da Bahia e a conquista do interior era parte fundamental do projeto de expansão dos limites geográficos das terras recém encontradas. Daí a ideia de construção de estradas ser uma demanda antiga no Brasil. Desde a colonização, os portugueses instalados no litoral fizeram tentativas de penetrar no interior em busca de pedras e metais preciosos, mas até o século XVII as dificuldades eram muitas e envolviam desde questões da geografia física até as formas de proteção usadas pelos indígenas. Para o historiador Luiz Henrique Dias Tavares (2001, p. 154) "a lenta ocupação do território do estado da Bahia realizou-se na sequencia de um processo de conquista, posse e povoamento que enfrentou obstáculos naturais, rios, matas e serras e a resistência dos povos *Tupi*, *Jê* e *Kariri*". Mas é importante lembrar que ainda no século XVI as estradas já constituíam, pouco a pouco, uma malha viária que, embora pequena e precária, existia e colocava Salvador em contato com lugares como Pernambuco e Piauí e mais tarde, no século XVII, Minas Gerais e Sergipe (MATTOSO, 1992, p. 468).

Alencar et al (1996) nos informam que em 1701 Dom Pedro II proibiu a criação de gado a menos de 10 léguas do litoral porque, com o crescimento dos rebanhos, este tomava as terras que poderiam ser utilizadas para a plantação da cana de açúcar, mais rentáveis em função da exportação. Assim os donos de gado intensificaram caminhos já abertos no desbravamento do interior do Nordeste, contribuindo ainda mais com o surgimento de feiras, fazendas e núcleos de povoamento, um processo de colonização sertaneja que repetiu, como no litoral, os choques com os nativos, até então "donos naturais" das terras. Foi neste contexto que surgiram as grandes propriedades sertanejas, como as da família Garcia D'Ávila, que se tornariam bastantes conhecidas pela sua extensão. Ainda segundo o autor:

> As fazendas do interior da Bahia articulavam-se com a região maranhense, próxima de São Luiz, através dos 'Sertões de Dentro', cujos caminhos acompanhavam o curso do 'rio dos Currais' – o São Francisco – e, também, o Canindé, o Parnaíba e o Itapicuru. (ALENCAR et al, 1996, p. 54).

Aqueles que não conseguiram se estabelecer no litoral adentraram o interior, as terras mais distantes da costa baiana, chegando primeiramente ao Agreste, uma zona de transição, e depois ao Sertão. A cavalo, de burro ou a pé, catequizadores católicos, criadores de gado e agricultores seguiam com distintas perspectivas os caminhos abertos pelo gado nos séculos XVII e XVIII (MATTOSO, 1992, p. 62). Tavares (2001) lembra que as missões religiosas e o descobrimento do ouro em Jacobina foram responsáveis, respectivamente, pela ocupação e povoamento do nordeste baiano; com isto, em 1759 o Sertão (entendendo-se como tal o que

não era o Recôncavo) tinha quase 10.000 casas e mais de 75.000 mil habitantes, mas antes desta descoberta o desenvolvimento da região era bem inferior ao do Recôncavo. Mattoso (1992, p. 65) afirma que apesar dos caminhos das boiadas e das investidas em busca de ouro e diamante, as dificuldades de comunicação, a seca e a distância da capital mantiveram marginalizadas durante muito tempo as regiões do interior da Província.

A navegação cumpriu importante papel no povoamento da Bahia[295] e os colonizadores seguiram o curso de diversos rios, entre eles o São Francisco, aproveitaram-se também das trilhas indígenas ou abriram novos caminhos por terra quando se deparavam com trechos não navegáveis. Inicialmente a facilidade de comunicação pelo mar criou certa unidade entre as cidades costeiras, mas o interior continuava isolado até que necessidades como a procura de novas terras para a criação de gado, a procura de pedras preciosas e a busca de índios para o trabalho escravo resultaram na expansão territorial do século XVII, que ligou o litoral ao sertão. A caminho do vale do São Francisco, caminhando sertão adentro, foram formados os *caminhos do gado* e os lugares de descanso das tropas fizeram surgir pequenas aglomerações populacionais que resultariam nas futuras cidades do interior da Bahia (FERNANDES, 2006, p. 31-34). Portanto podemos atribuir principalmente à pecuária a interiorização ocorrida no século XVII cujo resultado foi a criação de novas estradas que romperam os limites da Capitania e configuraram os primeiros núcleos da população da Bahia instalados fora do litoral (MATTOSO, 1992, p. 468).

No fim do século XVII, a descoberta de pedras e metais preciosos em Minas Gerais fez com que exploradores de outras partes do país afluíssem para a região e se expusessem a todas as adversidades do caminho: trilhas desconhecidas, chuvas, fome, brigas e mortes. No início do século XVIII, na tentativa de coibir o tráfico mineral, a Coroa Portuguesa passou a restringir o tráfego pela estrada do São Francisco, o que impediu o interior da Colônia[296] de estabelecer um contato mais amplo com o que acontecia na capital e em outras as cidades costeiras, favorecendo o coronelismo (FERNANDES, 2006, p. 34-37). Nesta perspectiva, Mattoso (1992, p. 65) acredita que a busca de ouro e diamante na Chapada Diamantina em meados do século XIX, além de contribuir com a formação de novas cidades, abriu caminhos para outras atividades econômicas no Sertão, embora os meios de transporte tradicionais tenham permanecido.

---

[295] Ao lado dos boiadeiros os marinheiros da Bahia foram pioneiros em viagens, circulando, desde a colônia, pelos rios da Província, ainda que eles não fossem navegáveis em toda sua extensão. (MATTOSO, 1992, p. 59).

[296] Aproximadamente um ano antes da Independência do Brasil, ocorrida em 1822, as Capitanias Hereditárias, divisões do território brasileiro durante o Brasil Colônia (1530-1815), deram lugar às Províncias, que se mantiveram durante todo o Império do Brasil (1822-1889). Estas, por sua vez, foram transformadas em estados a partir da Proclamação da República em 1889.

A lei sancionada pelo Imperador D. Pedro I em 29 de agosto de 1828 criava regras para o desenvolvimento das vias de comunicação no país e fazia referência à navegação dos rios e abertura de estradas. No século XIX as estradas antes percorridas somente por pedestres, animais e outros meios de transporte rudimentares seriam substituídas por ferrovias a partir da necessidade da ligação do litoral com o interior e seus respectivos portos fluviais, primeiramente para a viabilidade do comércio agrícola e a circulação de artigos de subsistência, trazendo em seguida o transporte de passageiros. Com a ideia de articular a Corte às capitais das Províncias da Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, em 1835 o Regente Diogo Feijó decretou a construção de estradas de ferro para este fim, mas sua demissão, ocasionada por forças conservadoras e pelo clima de instabilidade política e financeira, retardou o desenvolvimento dos transportes no país. (FERNANDES, 2006, p. 39-42). Supomos que este investimento favoreceria outro comércio, o artístico, que passaria a ter mais facilidade de locomoção e alcance de um público menos privilegiado que aqueles das cidades litorâneas no acesso aos espetáculos diversos, entre eles os circenses, que chegavam de outros países e que logo passariam a ser produzidos também pelos artistas nacionais.

As estradas mudavam o sentido das distâncias, mesmo que uma região fosse geograficamente mais próxima que a outra poderia não se relacionar com ela caso as vias de comunicação não fossem favoráveis. Longas estradas eram mais atrativas que curtas distâncias de complicado acesso, quando, por exemplo, duas regiões eram divididas por relevo e vegetação aparentemente instransponíveis, ou simplesmente porque a ausência de estradas tornava a comunicação muito mais difícil. Segundo Mattoso (1992, p. 66) “Foi este o caso, por exemplo, de Vitória da Conquista, que fazia parte da comarca de Jacobina, apesar de Ilhéus estar quatro vezes mais perto”.

No século XIX algumas vias fluviais levavam passageiros e mercadorias entre diferentes Províncias, como o rio Jequitinhonha, que ligava Bahia a Minas Gerais, e o rio Real que, nascendo na Bahia, se lança no mar no limite desta Província com a de Sergipe (MATTOSO, 1992, p. 61). Entretanto, o rio mais significativo para a Bahia estava localizado ao norte:

> Encontramos, finalmente, a foz do São Francisco, o rio mais importante da Província (embora nasça em Minas Gerias), com seus 2.712 quilômetros e sua orientação inicialmente sul-norte e, depois de Remanso, oeste-leste, banhando Juazeiro e Paulo Afonso. No século XIX, 1.270 quilômetros do São Francisco eram navegáveis, dos quais 1.009 na Província da Bahia. Seus principais portos eram Carinhanha, Urubu, Lapa, Barra, Remanso, Pilão Arcado, Sento Sé e Juazeiro. A navegação era livre e fácil entre Pirapora, em Minas Gerais, e Cachoeira de Sobradinho, quase na fronteira de Pernambuco. A partir dali as cachoeiras de Itaparica e Paulo Afonso tornavam o rio impraticável.

> Adiante, em Piranhas, o rio, largo e profundo, volta a ser navegável até desembocar no Atlântico, entre Sergipe e Alagoas. O São Francisco só recebeu seu primeiro vapor em 1870, o famoso *Presidente Dantas*, que percorria o rio entre Pirapora e Juazeiro. (MATTOSO, 1992, p. 61-62)

A navegação do período colonial brasileiro já se dava em duas perspectivas: as de longo curso, que concretizavam as vias de comunicação com Portugal, África e o Extremo Oriente; e as de cabotagem, entre os portos da Colônia (MATTOSO, 1992, p. 468), o que tornava a vida no litoral mais atraente, além de conferir aos seus habitantes certo privilégio pelo contato com diversos elementos de outras culturas. Na navegação de cabotagem, a Companhia Inglesa de Navegação, com sede em Londres, criada em meados do século XIX, passou a fazer concorrência aos trabalhadores baianos que se ocupavam dela até então. Suas linhas seguiam em três direções: ao Norte alcançavam Aracaju, Penedo e Maceió; ao Sul passava por Camamu, Ilhéus, Canavieiras, Porto Seguro e Colônia Leopoldina; para o Recôncavo chegavam a Santo Amaro, Cachoeira, Maragojipe, Nazaré, Valença e Caravelas, através das quais se comunicavam com o Agreste e o Sertão (MATTOSO, 1992, p. 479-481). Vale lembrar que, embora uns mais do que outros, todos enfrentavam problemas diante da precariedade dos portos.

Entre os diversos Planos Viários elaborados para a articulação do Brasil houve desde argumentos econômicos até militares, pois não havia uma boa comunicação entre as diversas povoações do país, chegando mesmo a haver uma comunicação mais eficiente com a Europa e os EUA do que internamente, considerando o vasto território do Império e as precárias condições de transporte. A integração das hidrovias, ferrovias e telégrafos solucionaria problemas de várias ordens (FERNANDES, 2006, p. 47-59) e repercutiria no mundo dos espetáculos, pois facilitaria também aos artistas a mobilidade necessária para a circulação dos seus trabalhos, até então restrito aos locais das Províncias onde era mais fácil chegar, uma vez que o transporte em lombos de animais ou em carros puxados por estes era caro e mais difícil para longas distâncias. Viajar a pé era outra opção, mas ainda mais difícil e complexa. O que não quer dizer que não possamos conjecturar que os lugares mais distantes já não fossem percorridos pelos artistas através das já existentes estradas de chão ou pelos rios navegáveis como o São Francisco, mas a questão das distâncias e do tempo levado para percorrer determinada região certamente tornava o intervalo de temporada entre um artista e outro (ou uma trupe e outra) em cada vila muito maior.

O estudo de Boaventura (1989, p. 45) reafirma o desbravamento do sertão pelas boiadas e aponta que as estradas de ferro e de rodagem copiaram o caminho do gado e suas tropas, passando, muitas vezes, por cima das trilhas abertas pelos antigos carros de boi, o que nos leva a reafirmar que a penetração sertão adentro é antiga e que provavelmente, juntos dos vaqueiros seguiam muitos colonos aventureiros. Talvez entre eles estivessem os artistas, em

busca de novas possibilidades diferentes daquelas existentes no litoral, pois o encontro das minas mudou a realidade populacional do interior: ao estudar os roteiros de viagem pelos sertões da Bahia, Paraguassu (2007) aponta que um extenso circuito viário cortava o interior do estado já em meados do século XVIII.

A estrada de ferro traria uma assiduidade na presença de artistas nos lugares mais distantes em relação ao litoral – este, como já visto, de mais fácil acesso. Souza (2011, p. 25) lembra que "assim como várias outras nações, o Brasil também teve as ferrovias como o maior símbolo de progresso e desenvolvimento no século XIX". O surgimento de ferrovias, associada ao desenvolvimento de regiões ou cidades, tão debatido na história da economia de vários países, foi retratado com uma boa síntese pelo artista visual americano Robert Crumb nos quadrinhos *A Short History of America*[297]. Esta obra, também pode ser tomada como um retrato da história do desenvolvimento de muitas cidades do interior do Brasil:

Figura 18 - *A Short History of America* (Uma breve história da América), Robert Crumb, 1979.

Fonte: *Site oficial dos produtos Crumb* (<http://www.crumbproducts.com/files/A-SHORT-HISTORY-OF-AMERICA-.jpg>).

[297] Uma breve história da América.

Os quadrinhos de Crumb servem como inspiração para seguirmos viagem rumo a um breve histórico das ferrovias na Bahia, na tentativa de compreendermos as mudanças ocorridas no estado com a construção de estradas de ferro que ligariam o litoral ao sertão. Tendo como objetivo fazer a comunicação entre o porto de Salvador e as águas navegáveis do São Francisco na cidade de Juazeiro, surgiram as ferrovias *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco.

3.5. *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco

3.5.1. As origens

Desde os tempos da colônia, alcançar o rio São Francisco era meta para melhorar as comunicações no Brasil; portanto, a estrada de ferro se localiza temporalmente entre os antigos caminhos das boiadas e as *recentes* estradas de rodagem. Seu papel foi fundamental na ligação de estados do Nordeste e destes com Minas Gerais e Goiás, pois potencializaria a navegação no rio (FERNANDES, 2006, p. 85). Ainda no período da colonização, o esforço para expansão dos limites geográficos do país em direção ao interior, em processo almejado por Portugal gerava mudanças e permanências:

> O rio São Francisco navegável em quase toda sua extensão, não perderá, no entanto a sua condição de principal via fluvial de acesso ao interior da Bahia e meio de interligação entre o sertão baiano, Minas e o Nordeste brasileiro. A promoção da interligação do São Francisco com o mar até Salvador seria vista como por D. Pedro I em 1828 como condição fundamental ao desenvolvimento do País, tendo como parceira privilegiada do empreendimento a Inglaterra, cuja rede ferroviária era então a maior e mais moderna do mundo. (DOURADO, 2006, p. 10)

Antes da construção das estradas de ferro, o tempo médio que se levava para o transporte de mercadorias sobre lombos de animais de Salvador a Juazeiro era de aproximadamente dez dias (FERNANDES, 2006, p. 86)[298]. Nesta perspectiva o transporte

[298] As famílias mais abastadas viajavam em suas carruagens particulares (FERNANDES, 2006, p. 90).

ferroviário revolucionou o tempo em relação ao transporte de cargas e passageiros antes feitos por animais e meios de transportes rústicos de madeira também conduzidos por estes.

A partir dos anos 1860, início de uma mudança radical nos transportes no Brasil, além do comércio de produtos agrícolas e artigos manufaturados, outras áreas, como a dos espetáculos, seriam impactadas pelas ferrovias que romperiam distâncias e noções de tempo. No caso da Bahia,

> A Estrada de Ferro Bahia ao São Francisco, que tinha a pretensão de ser uma ferrovia tão perfeita como as europeias, representava uma transição muito brusca, considerando-se os meios de transportes existentes no País, até então acostumado às carruagens, aos cavalos e aos carros de boi ou ao transporte das mercadorias nos lombos de burros conduzidos pelos almocreves. (FERNANDES, 2006, p. 101)

A busca pela melhoria do transporte terrestre que garantisse a comunicação entre Salvador e o interior era necessária porque na primeira metade do século XIX a capital da Província da Bahia ainda importava do Sul e do Norte produtos como carne seca, graças ao desenvolvimento do transporte marítimo, ao passo que exportava itens provenientes da agricultura do Recôncavo (MATTOSO, 1992, p. 64). A esta altura o Agreste e o Sertão já estavam bem mais povoados e o centro comercial da Província tinha interesse tanto na venda de manufaturas e produtos diversos[299] quanto na compra de artigos, de origem agropecuária, produzidos distantes da costa[300]. Era importante melhorar a comunicação com o interior, pois as vias de comunicação com o exterior já estavam abertas e funcionavam a contento tanto para a importação quanto para a exportação.

Para compreendermos a história dessas ferrovias precisamos voltar ao início da década de 1850. Se por um lado a desconfiança dos políticos e investidores brasileiros na viabilidade econômica de uma estrada de ferro que ligasse o litoral da Bahia ao rio do Sertão, passando pela região mais árida da Província, influenciou a busca do capital estrangeiro por parte dos

---

[299] Tavares (2001, p. 282-283) afirma que a Bahia "Importava tecidos de algodão, linho, seda, lã, carnes, vinhos, carvão de pedra, farinha de trigo, ferragens, moedas, peixes em conserva, bacalhau, calçados, bebidas, louças e vidros, chapéus, papel, manteiga, sal e máquinas. Em ordem de importância, os países que mais exportavam para a Bahia eram Inglaterra, França, Alemanha, Portugal e Estados Unidos". A Inglaterra e a França, como visto no capítulo 1, foram os países onde o circo moderno se configurou e se desenvolveu, respectivamente, e por isso, não nos parece um exagero imaginar que da intensa relação comercial que estes países desenvolveram com a Bahia, também saíram influencias circenses a partir da vinda de seus artistas ou de elementos do mundo do espetáculo, como textos teatrais.

[300] De acordo com Souza (2011, p. 48-55), até o início do século XX, diversos produtos foram transportados pela *Bahia and San Francisco Railway* e seu prolongamento, entre os quais: açúcar, fumo, tabaco, algodão, mel, café, borracha, couros, aguardentes, toucinhos, sal, cereais, fazendas, ferragens, além de uma categoria definida como *diversos*. Some-se a estes o transporte de vários animais, de gado à galinha. O cacau, importante produto da economia baiana a partir de 1860, não aparece na lista porque era produzido no sul do estado (TAVARES, 2001, p. 362).

baianos (que se voltaram em especial para os ingleses, peritos em ferrovias) por outro lado a abertura do investimento aos britânicos resultou de uma manobra política, uma vez que a concessão para a construção da estrada de ferro foi dada inicialmente à Companhia formada por integrantes da Junta da Lavoura da Província da Bahia e outros donos de propriedades. Todos foram convencidos a abrirem mão da concessão em favor de Joaquim Francisco Alves Branco Moniz Barreto, um dos membros da Junta, que passou a concessão para investidores ingleses que tiveram o prazo de exploração dilatado de 40 para 90 anos – em manobra favorecida e apoiada pelo então presidente da Província João Maurício Wanderley – o que gerou protestos na imprensa. Apesar disto, em 1855, formou-se na capital da Inglaterra a *Bahia and San Francisco Railway Company*, a estrada de ferro *brasileira* cuja diretoria era formada por capitalistas e banqueiros ingleses e sediada em Londres, restando aos brasileiros cargos menores em importância e quantidade (FERNANDES, 2006, p. 88-92).

No entanto, Mattoso (1992, p. 470) afirma que não há dado que possa confirmar se havia em Salvador neste período recurso para tal investimento, restando ao governo central e provincial oferecer a garantia de juros, 5% e 2% respectivamente, somando-se 7% ao ano, sobre as despesas dos investidores das estradas de ferro para as primeiras 20 léguas construídas, justamente de Salvador a Alagoinhas. A prática não foi uma exceção na história das ferrovias pelo mundo afora, pois segundo Burns et al (2005, p. 522) "nenhum país europeu, excetuada a Grã-Bretanha, foi capaz de construir estradas de ferro e sem a assistência financeira do estado".

Os ingleses usaram material obsoleto na construção das estradas de ferro do Brasil, desfazendo-se do que já não servia ao seu país, além de terem usado bitolas de diferentes medidas, o que inviabilizou a ligação das diferentes estradas de ferro do país, como estava previsto na Lei Feijó de 1835 (FERNANDES, 2006, p. 104-105). No livro *História da Bahia*, Tavares (2001, p. 285-286) afirma que:

> O capitalismo industrial da Inglaterra, da França e da Alemanha chegou à Bahia com investimento nos serviços de iluminação a gás e transportes ferroviários e urbanos, fábricas superadas de tecidos de algodão e primeiros engenhos centrais. As máquinas fornecidas eram sempre as de modelos mais velhos e ainda assim exigiam técnicas e técnicos que a Bahia não possuía.

3.5.2. O traçado

A *Bahia and San Francisco Railway*, aportuguesada para Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, foi a quarta ferrovia construída no Brasil, mas embora o decreto de permissão da sua construção tenha sido de 1853, somente em 1860[301] foi inaugurado seu primeiro trecho, de Salvador a Alagoinhas[302]. A outra parte, chamada de "Prolongamento" – que ligaria Alagoinhas à Juazeiro[303], e então o porto da Baía de Todos os Santos ao porto do rio São Francisco[304] localizado naquela cidade – teve seus trabalhos iniciados apenas em 1876 (SOUZA, 2011, p. 35-39), e somente em 1896 o trabalho foi concluído[305]. Ela não foi executada como prevista. O projeto inicial era de uma única ferrovia que ligasse o mar ao rio do Sertão, mas resultou em duas ferrovias diferentes: a primeira, a *Bahia and San Francisco Railway*, que ligava Salvador a Alagoinhas e seu "Prolongamento", que somente por decreto, em 1896, passaria a se chamar Estrada de Ferro São Francisco, que se estendia de Alagoinhas a Juazeiro (FERNANDES, 2006, p. 26-28). Em 1901 o Governo brasileiro resgatou a *Bahia and San Francisco Railway*, até então pertencente aos ingleses e a arrendou para engenheiros brasileiros (SOUZA, 2011, p. 37-38).

Por conta da inviabilidade econômica do investimento na perspectiva dos investidores ingleses, a companhia responsável pela construção da estrada não cumpriu o acordo firmado com o Governo da Província da Bahia de chegar até a margem direita do rio São Francisco, desistindo de renovar a concessão e encerrando a construção da ferrovia em 1863, na cidade de Alagoinhas. Os consequentes balanços negativos dos trechos em funcionamento desencorajaram os investidores ingleses. As obras da nova estrada (Alagoinhas a Juazeiro) foram iniciadas somente em 1876, sob a batuta do governo geral que, depois do funcionamento da linha, também não logrou bons resultados financeiros (MATTOSO, 1992, p. 470-471). Diferente do que aconteceu no assentamento dos trilhos e construções de

---

[301] Segundo Souza (2011, p. 34) "Os trabalhos para a construção da estrada de ferro que ligaria Salvador às terras do sertão e ao rio São Francisco começaram, de fato, em 1858".

[302] Município localizado no Agreste da Bahia. Segundo Mattoso (1992, p. 62) o Agreste caracteriza-se como uma área de transição geográfica entre o Litoral e o Sertão e que, portanto, não possui em demasia a umidade do primeiro nem a seca do segundo.

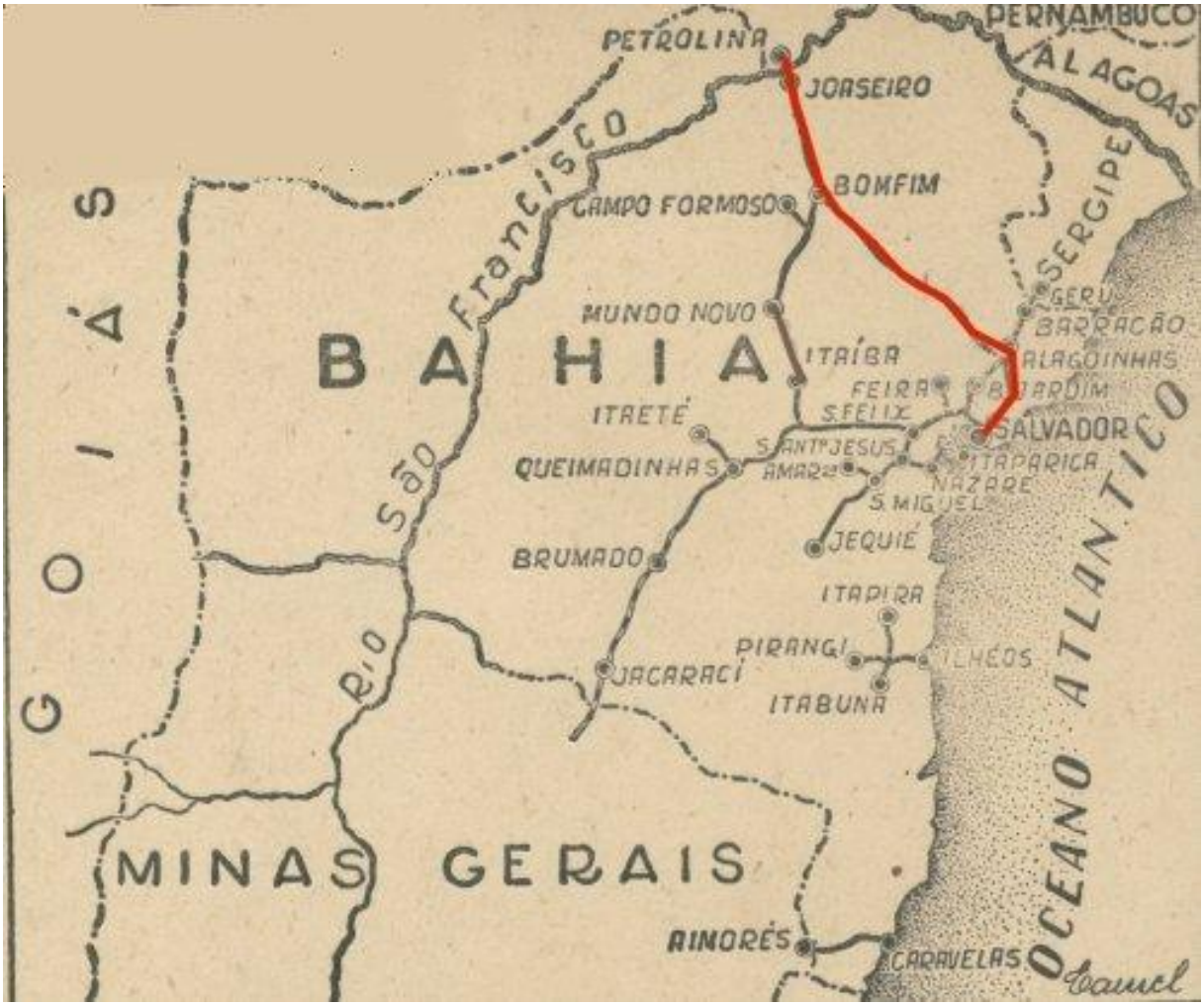
[303] Município localizado no norte do estado da Bahia, na divisa com Pernambuco.

[304] Mas o rio São Francisco tinha uma navegação deficiente, o que prejudicava as expectativas de desenvolvimento e renda da ferrovia (FERNANDES, 2006, p. 192).

[305] Os grandes entusiastas da estrada de ferro com a linha Salvador-Juazeiro eram sertanejos: o Barão de Cotegipe, João Maurício Wanderley, natural da vila ribeirinha que hoje é a cidade de Barra, localizada no Médio São Francisco, e que presidiu a Província da Bahia (1852-1855); e o político Fernandes da Cunha, natural de Sento Sé, município ribeirinho próximo a Juazeiro (FERNANDES, 2006, p. 98).

estações entre Salvador e Alagoinhas, neste momento o país já tinha mão de obra com conhecimento técnico acerca de ferrovias, com alguns engenheiros formados na Europa. No entanto muitos dos materiais continuavam sendo importados principalmente da Inglaterra, como trilhos e outros materiais de ferro, vagões, relógios; mas também dos Estados Unidos, como algumas locomotivas, por exemplo, e da França, como as telhas produzidas em Marseille. Do Brasil era usada basicamente a madeira para produção de dormentes e lenha, em substituição ao carvão mineral antes importado da Inglaterra (FERNANDES, 2006, p. 156-161). Burns et al (2005, p. 525) apontam que a explosão das ferrovias pelo mundo provocou, entre outras coisas, o grande aumento da "[...] demanda de carvão e de grande variedade de bens pesados – trilhos, locomotivas, vagões, sinais e chaves de desvios [...]", o que favoreceu os ingleses.

Mapa 1 - Mapa da Bahia, e estados fronteiriços, com traçado das estradas de ferro *Bahia and San Francisco Railway* (Salvador a Alagoinhas) e São Francisco (Alagoinhas a Juazeiro).



Fonte: *Site Estações Ferroviárias do Brasil* (<http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_paulistana/sfrancisco.htm>).

No percurso de Salvador a Juazeiro as duas estradas de ferro passavam por diversas localidades, entre bairros, povoados e cidades. A *Bahia and San Francisco Railway* tinha como ponto de partida a região de Jequitaia[306] e passava por Plataforma, Periperi, Olaria, Mapelle, Água Comprida (atual Simões Filho), Muritiba, Parafuso, Camaçari, Mata de São João, Pitanga, Pojuca, Pojuca Central, Catu, Sítio Novo e Alagoinhas. A Estrada de Ferro São Francisco partia de Alagoinhas e passava por Aramari, Entroncamento, Água Fria, Lamarão, Serrinha, Salgado, Santa Luzia (atual Santa Luz), Rio do Peixe, Queimadas, Jacuricy, Itiúba, Tiririca, Cariacá, Vila Nova da Rainha (atual Senhor do Bonfim), Catuny, Jaguarari, Itumirim, Angico, Jurema, Carnauba, Piranga e Juazeiro (ver Mapas 1, 2 e 4)[307].

A construção da linha férrea de Salvador a Alagoinhas perfazia uma distancia de 20 léguas (123 km). O seu "Prolongamento", que ligava Alagoinhas à Juazeiro, tinha uma distância de 452 km, totalizando em 87 léguas (575 km) a extensão da linha que ligava Salvador a Juazeiro. Mas se a *Bahia and San Francisco Railway* foi dada como concluída em 1863 (ver Figura 19), seu Prolongamento, que completava o projeto original de ligar Salvador à Juazeiro, só passou a funcionar em toda sua extensão em 24 de fevereiro de 1896, como decorrência da pressão política que resultou na Lei nº 1.953 de 17 de junho de 1871, que autorizava a construção do mesmo e liberava recursos para tal. Mas diante do adensamento urbano em torno da estação da linha inglesa, considerando o tempo que ela permaneceu como fim de linha, a estação do Prolongamento, chamada de Estação São Francisco, foi construída a 610m da mesma para evitar a dificuldade de algumas manobras (FERNANDES, 2006, p. 141-150) (ver Figura 20).

[306] Atual bairro da Calçada, onde fica o porto da cidade. Na época era o bairro comercial de Salvador e ponto estratégico para receber a produção agropecuária vinda do interior, bem como enviar para revenda os produtos importados (SOUZA, 2011, p. 34-35).

[307] Contrastando esta realidade podemos dizer que o transporte urbano em Salvador estava aquém, pois até 1897, um ano depois da estrada de ferro chegar a Juazeiro, a cidade ainda era, de acordo com Tavares (2001, p. 370), "Servida apenas por veículos de tração animal [...]".

Figura 19 - Primeira Estação de Alagoinhas/BA, *Bahia and San Francisco Railway*, provavelmente da década de 1910, autor desconhecido.

Fonte: *Site Estações Ferroviárias do Brasil* (<http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_propria/alagoinhas.htm>)

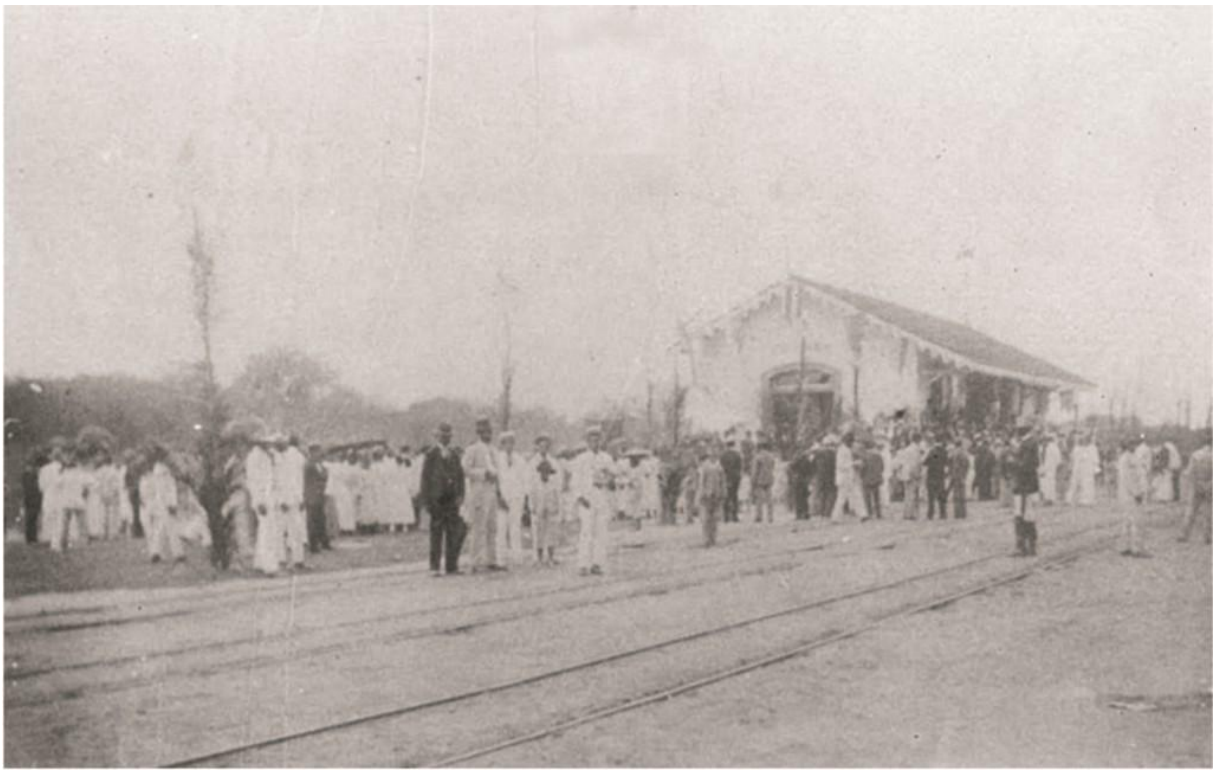
Figura 20 - Chegada de um trem à Estação São Francisco, segunda estação de Alagoinhas/BA, último quarto do século XIX, autor desconhecido.

Fonte: *Site Estações Ferroviárias do Brasil* (<http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_paulistana/sfrancisco.htm>).

Souza (2011, p.40) aponta que "a primeira etapa do projeto de prolongamento, conforme autorização do governo, correspondeu ao trecho de Alagoinhas a Vila Nova da Rainha (Senhor do Bonfim). A segunda, desta até Juazeiro". Em 1880 foi inaugurado o trecho de Alagoinhas até

Serrinha (ver Figura 21) e em 1881 começaram as obras que ligariam Serrinha a Vila Nova da Rainha, cujo trecho foi inaugurado em 1887 (ver Figura 22). Em 1896 foi inaugurado o tráfego até a cidade de Juazeiro (MATTOSO, 1992, p. 470-471); o edifício desta estação, no entanto, só seria inaugurado em 1907[308] (FERNANDES, 2006, p. 183) (ver Figura 24).

Figura 21 - Primeira estação ferroviária de Serrinha, inaugurada em 31 de agosto de 1880. Foto com data e autor desconhecidos.



Fonte: *Site Estações Ferroviárias do Brasil* (<http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_paulistana/serrinha.htm>).

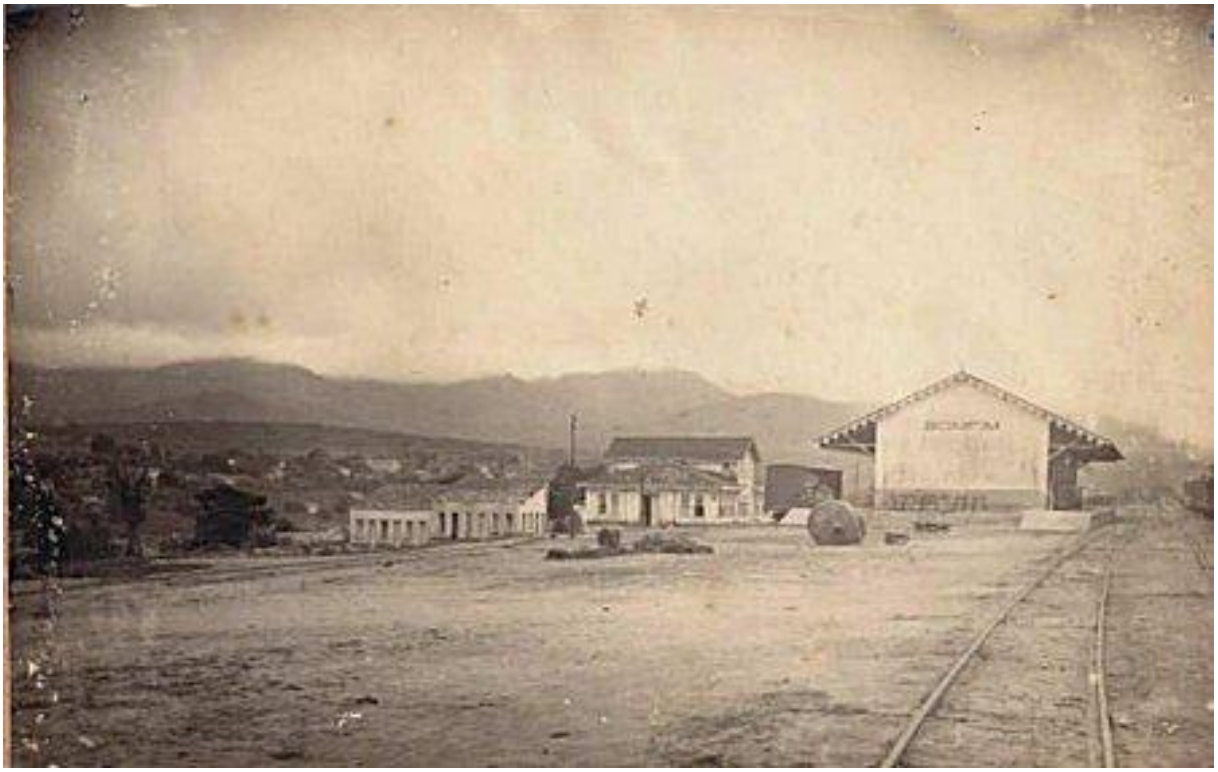
Na busca por um caminho mais curto em função dos custos, o traçado reto da estrada não considerou algumas terras mais férteis relativamente próximas aos locais onde a linha férrea foi implantada, a exemplo de Jacobina[309]. Por outro lado beneficiou sob vários aspectos outras localidades. No período de seca, por exemplo, o trem chegava a transportar água nos seus vagões para as populações das regiões mais áridas cortadas pela estrada de ferro e,

[308] Em 1898, as duas ferrovias juntas representavam 47% da malha ferroviária do estado da Bahia.

[309] Onde depois se construiria um ramal. Os ramais foram construídos porque muitas terras férteis localizadas nas proximidades da estrada de ferro não tinham acesso direto à ferrovia (FERNANDES, 2006, p 152-153). Mattoso (1992, p. 59) lembra-nos que antigos caminhos da colônia, percorridos por carros de boi, animais de carga e boiadas, foram traçados de Cachoeira, no Recôncavo, em direção ao norte da Bahia, através de Jacobina, de onde se seguia para a Província de Minas Gerais. Cf.: CUNHA, A. S. da. **Descaminhos do trem:** as ferrovias na Bahia e o caso do trem da Grota (1912-1976). 2011. 233 f.: il. Dissertação (Mestrado) – UFBA (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), Salvador, 2011.

portanto, mais atingidas pelas secas, como no trecho localizado entre Serrinha e Senhor do Bonfim. Esta medida foi tomada depois que populares, desesperados pela fome e pela sede, passaram a saquear os comboios da empresa (SOUZA, 2011, p. 51-52).

Figura 22 - Primeira estação ferroviária de Senhor do Bonfim, inaugurada em 31 de agosto de 1887. Foto com data e autor desconhecidos.



Fonte: *Memorial Senhor do Bonfim*, Centro Educacional Sagrado Coração - CESC.

Em 1909 as duas ferrovias passaram a ser administradas juntas, como resultado de uma aliança empresarial que resultou na criação de uma empresa denominada Companhia Viação Geral da Bahia (CVGBa), pelo grupo Teive e Argollo & Companhia, que também incorporou as estradas de ferro Centro Oeste e Nazaré, pertencentes ao governo do estado (SOUZA, 2011, p. 55-56). Em 1910 a Estrada de Ferro São Francisco foi arrendada pelo período de 50 anos pelo grupo belgo-francês da *Compagnie des Chemin de Fer Fédéraux de l'Est Brésilien*, chamada no Brasil de Companhia Este Brasileiro. Depois de uma greve dos ferroviários contra o descaso da administração estrangeira, a ferrovia passou a ser patrimônio nacional em 1935, no governo de Getúlio Vargas (FERNANDES, 2006, p. 147-148) [310], passando a se chamar, ao lado de outras estradas de ferro, Viação Férrea Federal Leste Brasileiro (VFFLB).

[310] Tavares (2001, p. 338) descreve outra greve ferroviária em Sergipe e na Bahia no ano de 1927.

Outras estradas de ferro foram construídas na Bahia entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX (ver Mapas 2, 4 e 5), sempre na tentativa de atender às demandas econômicas do estado, como Estrada de Ferro Central da Bahia, que deveria ligar Cachoeira e São Félix, no Recôncavo[311], à Chapada Diamantina, através de Feira de Santana, e finalmente chegar ao rio São Francisco, mas o projeto não foi cumprido como previsto (MATTOSO, 1992, p. 471). Ainda poderíamos citar a Estrada de Ferro Santo Amaro, ligando Santo Amaro a Bom Jardim, hoje Terra Nova; Estrada de Ferro Nazaré, que chegou a Jequié através de Onha, Santo Antônio de Jesus, Amargosa, Santa Inês e Jaguaquara; Estrada de Ferro Bahia e Minas, que ligava Ponta de Areia, no sul da Bahia a Aimorés, no leste de Minas Gerais; Ramal do Timbó e Estrada Timbó-Propriá, ligando Alagoinhas à Timbó, atual Esplanada, passando por Rio Real e chegando à cidade de Aracaju, no estado de Sergipe; Estrada de Ferro de São Miguel a Areia, ligando Nazaré a Areia, atual Ubaíra; e Estrada de Ferro de Ilhéus a [Vitória da] Conquista (FERNANDES, 2006, p. 78-83). Mas, ainda assim, a questão dos transportes estava longe de ser resolvida, como podemos perceber na síntese do problema apresentada por Mattoso (1992, p. 472):

> Em 1890 havia 1.057 quilômetros[312] de vias férreas na Bahia, 11% do total implantado no Brasil. Mas só o Agreste estava relativamente bem servido. Os imensos territórios que se estendiam ao Centro-Oeste, ao Norte, ao Noroeste e ao Sudeste da Província permaneciam tão isolados de Salvador como no início do século.

Como se pode perceber no mapa das estradas de ferro da Bahia apresentado abaixo (ver Mapa 2), somente a *Bahia and San Francisco Railway* e a Estrada de Ferro São Francisco estavam diretamente ligadas a Salvador, sendo as outras ferrovias baianas ligadas à capital através de transporte marítimo, pelo Recôncavo Baiano.

---

[311] Segundo Mattoso (1992, p. 51) "Recôncavo significa fundo de baía. Mas o Recôncavo baiano abrange todas as terras adjacentes, ilhas e ilhotas, bem além das praias, vales, várzeas e planaltos próximos ao mar: uma orla de quase trezentos quilômetros torna bastante fácil a circulação, ainda mais porque numerosos rios se lançam na baía por amplos braços navegáveis".

[312] De acordo com dados apresentados por Tavares (2001, p. 369) as estradas de ferro da Bahia passaram de 1.248 km em 1895 para 2.699 em 1930, embora permanecessem dispendiosas e deficientes, principalmente por conta do traçado, segundo o autor definido de acordo com interesses de grandes proprietários de terras.

Mapa 2 - Mapa das Estradas de Ferro da Bahia em 1898.

As estradas de ferro do Estado da Bahia em 1898.

Fonte: *IBGE* (1954, p. 21).

3.5.3. Os impactos culturais

Em 1863 o Governo da Província determinou oficialmente a compra de um relógio na Europa para que fosse fixado na parte externa da estação da Calçada. As cidades da Bahia, muitas vezes orientadas pela luz solar, passaram a ter como hora oficial aquela marcada nos relógios das estações ferroviárias ou nos apitos que anunciavam os horários dos trens (FERNANDES, 2006, p. 115), uma realidade que se repetiu em várias regiões do país. Segundo Pesciotta (2012, p. 22), na virada do século XIX para o XX, "no interior de São Paulo, os moradores das cidades por onde passavam os trilhos da Companhia Paulista sabiam: quando ouvia-se o trem era hora de acertar o relógio". Dourado (2006, p. 11) relaciona a ferrovia e seus símbolos como sinais da modernidade: "O relógio aposto na fachada da estação de Salvador, garantia da marcação exata e implacável das horas, anunciava simbolicamente a chegada dos *Tempos Modernos* à nossa cidade".

A *Bahia and San Francisco Railway* e seu Prolongamento tinham déficits constantes, confirmando sua inviabilidade econômica até o fim do século XIX. Entre as razões para tal fato foram apontadas diversas causas: o número de passageiros, gastos com telégrafo, custos de manutenção, despesas com pessoal e traçado da linha, que, além de cobrir uma área já atendida pelo transporte marítimo e fluvial, não passava pelas regiões mais produtivas da Bahia. Apesar dos números deficitários, o papel da ferrovia se ampliou à medida que não só transportava a produção agropecuária do interior e de outras províncias para a capital, mas também porque viabilizou a ida de produtos de primeira necessidade para o interior, em períodos de dificuldades como aqueles gerados pela seca (SOUZA, 2011, p. 45-50). Aqui há uma questão fulcral para este trabalho: se do ponto de vista econômico a estrada de ferro não correspondeu às expectativas de progresso, por outro lado aproximou capital e interior num trânsito de pessoas e mercadorias que não tinha mão única. Realizando uma troca certamente não prevista, ou não privilegiada, no momento de decisão da sua construção, mas que inevitavelmente transformou as regiões mais pobres que seus trilhos cortavam.

Embora marcado por um discurso um tanto salvacionista, a afirmação de Fernandes (2006, p. 89) sobre os impactos da ferrovia no interior tem alguma pertinência quando observa que "a proposta para a construção de uma ferrovia baiana para atingir o rio São Francisco tinha a importante função social de integrar os sertanejos com a capital, tirando-os do isolamento a que foram condenados por três séculos". Mas uma questão que se coloca é se a existência da estrada de ferro era por si só garantia de acesso a este meio de transporte por

parte significativa daquela população ou ainda se outros agentes socioculturais, certamente fora das previsões dos usuários potenciais das estradas de ferro, como os artistas do mundo do espetáculo, teriam condições de fazer uso dos benefícios do novo meio de transporte. Um dos problemas que contribuíram para a exploração deficitária das primeiras ferrovias era o fato das companhias poderem "[...] cobrar preços muito superiores aos que se pagavam para o transporte em lombo de burro, o que afastava os clientes" (MATTOSO, 1992, p. 472) [313]. Trazendo a questão para tempos mais recentes é como se os altos custos das passagens aéreas fizesse com que as pessoas continuassem viajando de ônibus, apesar da diferença significativa empregada no tempo da viagem. Há em Burns et al (2005), uma afirmação que corrobora a questão que agora debatemos. Ao tratar dos impactos causados pela Revolução Industrial na Inglaterra do século XVIII, lembra que "as ferramentas e os métodos do passado não foram substituídos de imediato por novos, da mesma forma como não foi da noite para o dia que as populações rurais trocaram o campo pelas cidades" (BURNS et al, 2005, p. 519). Mattoso (1992, p. 59) afirma que, como a construção da primeira linha férrea da Bahia foi bastante lenta, em praticamente toda extensão do século XIX cavalos e burros, bem como as vias marítimas e fluviais, continuaram sendo a forma de ligação entre Salvador, a capital da Província e as vilas e arraiais do interior.

Passa despercebida aos pesquisadores da *Bahia and San Francisco Railway* consultados para este trabalho o sentido da presença de um coreto no interior do pátio da Estação da Calçada (ver Figura 23). Embora não tenha sido possível precisar se sua construção data da mesma época da inauguração desta estação, sua existência parece-nos bastante emblemática quanto à relação entre avanço nos transportes e repercussões no mundo artístico. Um coreto nunca está apenas a serviço de discursos: sua construção pressupõe a presença de artistas, sejam eles do campo da música ou das artes cênicas. Se levarmos em consideração a observação de Serroni (2002) de que sempre que um espaço cênico é construído há um movimento artístico anterior que, pela sua natureza, o solicita, concluímos que sua existência pode ter sido determinada pela demanda artística proveniente da construção da estrada de ferro.

[313] Souza (2011, p. 121-124) informa que na greve dos ferroviários baianos ocorrida em outubro de 1909, comerciantes e outros moradores da capital e do interior participaram das manifestações reivindicando, ao lado da pauta dos trabalhadores da estrada de ferro, diminuição das tarifas sobre mercadorias, que eram consideradas excessivas.

Figura 23 - Pátio da Estação Ferroviária da Calçada, Salvador, Bahia, com coreto à esquerda, 1912.

Fonte: *Centro de Estudos da Arquitetura Baiana* (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.132/3894>)

No que diz respeito ao interior da Província da Bahia as mudanças provenientes da implantação da estrada de ferro na Bahia não vinham somente de fora, mas também de dentro das localidades que ela atravessou e transformou, como podemos observar nesta informação dada por Fernandes (2006, p. 132):

> Alagoinhas é um bom exemplo do urbanismo ferroviário. Quando foi concluída a primeira estação, em 1863, situada meia légua depois da vila preexistente que estava implantada em volta da igreja de Santo Antônio, teve seu núcleo original esvaziado. A população se deslocou para perto da estação, abandonando a sua instalação inicial. O local para onde se transferiu a maior parte da população do povoado de Santo Antônio de Alagoinhas, era chamado a "Estação". O núcleo primitivo ficou conhecido como Alagoinhas Velha.

Embora as perspectivas fossem de atender principalmente o escoamento de produtos agrícolas e comércio de manufaturas, não podemos esquecer o fator humano nas definições do uso do novo meio de transporte, incluindo aqueles que, pela própria característica do trabalho, eram viajantes *por natureza*, como os circenses e saltimbancos que se aventuraram no solo brasileiro desde o século XVIII. Embora este aspecto do trem não seja evidenciado na

pesquisa de Fernandes (2006, p. 136), a autora informa que "circulavam na estrada de ferro três locomotivas no ano de 1860[314], trinta vagões para passageiros, quatro para animais, dez para madeiras, dez para lenha, sessenta e quatro para mercadorias e dois para bagagens".

Vale lembrar que já na primeira metade do século XIX havia em Salvador um domínio de casas comerciais inglesas e francesas, os principais países industrializados da época. Somente a partir de 1838, com o comércio de escravos, Portugal começou a recuperar a influência comercial perdida em 1822 com a Independência do Brasil (TAVARES, 2001, p. 283). Muito embora os historiadores apontem essa relação como pautada no comércio escravocrata, na exportação de produtos agrícolas e na importação de artigos manufaturados – como certos tipos de alimentos, vestuários, máquinas e instrumentos – deduzimos que o comércio de produtos artísticos, como peças teatrais impressas e espetáculos cênicos também começou a se manifestar a partir dessas relações comerciais da Bahia com esses países europeus.

As estradas de ferro *Bahia and San Francisco Railway* e São Francisco tiveram um papel significativo no transporte das forças republicanas na Guerra de Canudos, cuja duração foi de dez meses, com intervalos, entre os anos de 1896 e 1897. Soldados, munição, suprimentos alimentícios, prisioneiros, feridos e cadáveres foram transportados pela ferrovia, o que leva a crer que sem ela a guerra poderia ter tido outros desdobramentos (SOUZA, 2011, p. 52-54). Esta guerra foi um combate entre o Exército do Brasil e o movimento popular de motivações sociais e religiosas liderado por Antônio Conselheiro no Arraial de Canudos, interior da Bahia, de onde saíram mortos aproximadamente cinco mil militares e 20 mil sertanejos, dos aproximadamente 25 mil habitantes do local. Fernandes (2006, p. 189-190) afirma que Euclides da Cunha, na ocasião correspondente do jornal O Estado de São Paulo, foi um dos passageiros que fez a viagem de trem de Salvador a Queimadas, de onde se ia por outros meios até Monte Santo, cidade próxima à comunidade Canudos.

A estação de Juazeiro, assim como uma das estações de Alagoinhas, tinha no alto da edificação uma roda alada, símbolo do progresso que se pretendia levar àquelas regiões com a implantação das estradas de ferro. No edifício que se vê ao fundo (ver Figura 24), que era pavimentado de mármores italianos, o relógio do centro é ladeado por duas pequenas torres onde se encontram, embora imperceptível nesta foto, uma estátua do deus romano Mercúrio,

[314] Embora a estação de Alagoinhas tenha sido inaugurada apenas em 1863, alguns trechos da *Bahia and San Francisco Railway* passaram a funcionar desde1860.

numa alusão ao comércio, do lado esquerdo e da deusa romana Minerva, aludindo à indústria[315], do lado direito do prédio (FERNANDES, 2006).

Figura 24 - Estação de Juazeiro/BA, inaugurada em 1907, data e autor desconhecidos.

Fonte: *Site Estações Ferroviárias do Brasil* (<http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_paulistana/juazeiro.htm>).

Em 1909 houve um movimento grevista dos trabalhadores da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco que reivindicava, entre outras coisas, melhores salários, diminuição da jornada e dignidade nas relações de trabalho, pois ecoavam na ferrovia reminiscências de práticas escravistas. A natureza do trabalho ferroviário, diminuir distâncias, contribuiu positivamente na articulação das greves, haja vista que delas dependiam uma boa comunicação com toda extensão do interior entrecortado pelos trilhos da ferrovia. As greves de 1909 são consideradas as primeiras grandes mobilizações operárias da Bahia e repercutiram em outras regiões do país, principalmente porque interromperam as transações comerciais de Salvador com o interior do estado, deixando cidades desabastecidas e afetando diferentes pessoas e empresas (SOUZA, 2011). Esta *interrupção*, como não poderia ser diferente, atingia o mundo do entretenimento no interior da Bahia, "em 1927, uma greve dos funcionários da Cia Ferroviária, que durou 17 dias, fez o *Cine Bonfim* parar completamente pela impossibilidade de transporte das fitas que iam de Salvador" (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 89). Embora não trate de questões relativas ao espetáculo, Fernandes (2006, p. 199)

[315] Entre 1890 e 1930, a Bahia contava com oito fábricas de tecido e 12 usinas de açúcar, as principais atividades da indústria no estado, o que – embora também contasse com fábricas de cigarro, charuto, calçados e outros produtos – representava um atraso em comparação aos estados do sul do país (TAVARES, 2001, p. 364-367).

traz uma afirmação que contribui com nossa tese de popularização das artes cênicas através das linhas férreas:

> A chegada da ferrovia mudou totalmente a rotina dos locais por onde passava, interferindo em vários setores da vida: na moda, no uso de expressões inglesas abrasileiradas, no modo de habitar, no uso de ferro e vidro nas construções. Ocorreu uma europeização dos costumes, que foram disseminados em todo Brasil onde as ferrovias alcançassem.

Também podemos inferir que a classe dos ferroviários, com dinheiro e *status*, cujos salários contrastavam com os valores e regularidades das remunerações recebidas nas cidades do interior até então (FERNANDES, 2006, p. 200) passaram a compor um público em potencial para os espetáculos circenses. Na mesma perspectiva de desdobramentos diversos ocorridos na Bahia a partir da estrada de ferro trazemos Souza (2011, p. 35), pois o mesmo reconhece que o advento da *Bahia and San Francisco Railway* "[...] provocou mudanças urbanas ao servir de atração para outras atividades.", entre as quais inferimos estarem as atividades artísticas de uma forma geral e as circenses em particular. Diante da condição sociaeconômica dessas cidades e suas distâncias, sem a presença da estrada de ferro seria difícil que acessassem com frequência as diversas formas de espetáculos itinerantes, mais notadamente o circo, que sempre reúne um número considerável de pessoas e materiais.

A linha férrea trouxe elementos de modernidade no decorrer do seu percurso: reservatórios de distribuição de água, pontes, túneis, viadutos, etc., com armação metálica, necessários ao desenvolvimento do trabalho da ferrovia e muito simbólicos de que algo estava mudando o cenário urbano daquelas cidades. Mattoso (1992, p. 59) afirma que "mesmo nas regiões do Recôncavo mais próximas de Salvador, pontes e estradas eram raras no século XIX". Referindo-se à Estação São Francisco, construída em Alagoinhas, por exemplo, Fernandes (2006, p. 162) afirma que "A cobertura metálica da estação de passageiros, em abóboda de berço, sem apoios intermediários, representava um avanço da tecnologia [...]".

Tomando como parâmetro o exemplo dos cinematógrafos[316] que circulavam pelo interior da Bahia por volta da década de 1910 (CARVALHO DA SILVA, 2008), menos de 20 anos depois das primeiras exibições dos irmãos Lumière na França, podemos arriscar a hipótese da entrada do circo moderno no sertão baiano ainda no decorrer do século XIX, quando companhias europeias desembarcavam nos portos de Salvador, Rio de Janeiro e Santos. Segundo Torres (1998), depois das apresentações nessas cidades as companhias

[316] Bem como as companhias circenses e teatrais.

partiam para distantes rincões, superando desafios de trilhas, atoleiros, serras e preconceitos para desbravar o Brasil. Mattoso (1992, p. 474-476) analisa dados que, embora focados em outro comércio, nos ajudam a pensar a movimentação no Porto de Salvador e consequentemente conjecturarmos sobre a presença de artistas de circo provenientes da Europa. Entre 1798 e 1810 foram registradas 4.533 entradas de navios no Porto de Salvador, considerando navegações de longo curso e de cabotagem; entre 1852 e 1856 um total de 206 embarcações provenientes de portos portugueses entrou no Porto de Salvador, sendo 154 delas portuguesas, contra 27 embarcações brasileiras e 25 de outras nacionalidades; entre 1851 e 1856 foram 51 as embarcações portuguesas que entraram no Porto de Salvador provenientes de portos estrangeiros, sendo 35 da África, 05 da Grã-Bretanha, 08 da Argentina, 02 do Uruguai e 01 de Terra Nova[317]. Esses dados não excluem a inferência de que pessoas e mercadorias de outras nacionalidades, uma vez aportadas em outras regiões, podiam chegar à Bahia através da navegação de cabotagem, realizada entre os portos do Brasil. Na segunda metade do século XIX aparecem novas rotas de embarcações a vapor para transporte de carga e de passageiros:

> O melhor exemplo é a famosa companhia Liverpool, *Brazil and River Plate Mail Steamers*, que recebeu em 1867 o monopólio do Correio, sendo autorizada a fazer duas viagens mensais entre Salvador e Liverpool, Londres, Anvers, Portugal e até Nova Iorque. Das nove companhias estrangeiras que, em 1893, exploravam linhas regulares de navios de longo curso, três eram inglesas, duas francesas, uma alemã, uma norte-americana e uma italiana [...]. (MATTOSO, 1992, p. 478-479)

Supomos que na segunda metade do século XIX os circenses passariam a usar as estradas de ferro com o mesmo desejo dos empresários ingleses da década de 1820, que segundo Burns (2005, p. 525) era "[...] transportar suas mercadorias da maneira mais barata e rápida possível a longas distâncias". A *mercadoria* do circo era o seu espetáculo, fonte de renda e sobrevivência, mas raramente de acúmulo de riqueza. Embora, como visto anteriormente, as passagens de trem fossem mais caras que os valores cobrados para transporte de carga nos lombos de animais, o tempo que se levava na viagem era significativamente menor, o que possibilitaria a visita a um maior número de localidades em menos tempo e, consequentemente, resultaria em um maior número de espetáculos e mais dinheiro. Conjeturamos que a expectativa dos artistas aumentou com a implantação das

[317] Ilha localizada no nordeste da América do Norte, que já foi de domínio britânico, mas se tornou província canadense em 1949.

ferrovias no que tange ao oferecimento do seu espetáculo a um maior número de lugares, onde sempre havia um público à espera de alguma novidade, que tardavam a chegar pelas *longas* estradas de chão encompridadas pelas condições de transporte.

3.5.4. Fim de linha

Por fim, acrescentaríamos à declaração de que a Estrada de Ferro São Francisco deu ao Brasil mais ganhos geopolíticos que econômicos (SOUZA, 2011, p. 55) [318], a afirmação de que a cultura artística pegou *carona* no trem da história, fora das perspectivas governamentais do período. O que passa a não ser novidade se tomarmos como ponto de reflexão uma referência de Risério (2004, p. 217) à Bahia do século XVIII, quando comenta que "[...] o ouro, o açúcar e o tabaco – e não a literatura, a arte e a música – ocupavam as mentes dos 'homens educados' da Bahia".

Depois da desativação da linha férrea para passageiros[319] bem como a mudança das rotas ocasionadas pelas construções das estradas de rodagem, muitos municípios entraram em decadência, estagnaram no tempo, prova cabal da importância das estradas de ferro para o desenvolvimento das cidades sob vários aspectos. Esta afirmação encontra eco na fala de vários moradores de cidades do interior da Bahia, que aparecem no documentário *A linha do trem, um caminho esquecido*, produzido pela TVE Bahia em 2001. Nele, o repórter Robson do Val viaja de trem[320] do município de Santo Amaro, na Bahia, até o município de Monte Azul, em Minas Gerais e constata fatos curiosos sobre os trilhos que cortam os campos e as cidades do percurso: notícias de apedrejamento do trem em determinado trecho da estrada; moradores que se emocionam com as ruínas das velhas estações abandonadas; postes de telégrafos danificados; homens e mulheres que param seus afazeres para observar, como um espetáculo nostálgico, a passagem do trem de ferro; crianças que acenam com certo fascínio

---

[318] Pois seu movimento financeiro sempre esteve aquém das expectativas criadas. Ainda havia o problema das diferentes medidas das larguras entre os trilhos das ferrovias baianas e de outras partes do Brasil, que prejudicava a almejada articulação das povoações dispersas pelo país. A decisão de unificação de todas as bitolas para 1,00m foi definida politicamente apenas em 1912 (FERNANDES, 2006, p 196). Mas o problema dos transportes estava longe de ser resolvido, pois além da dificuldade da unificação, havia, como aponta Mattoso (1992, p. 64), uma dificuldade da via férrea "[...] para cobrir os vastos espaços interiores".

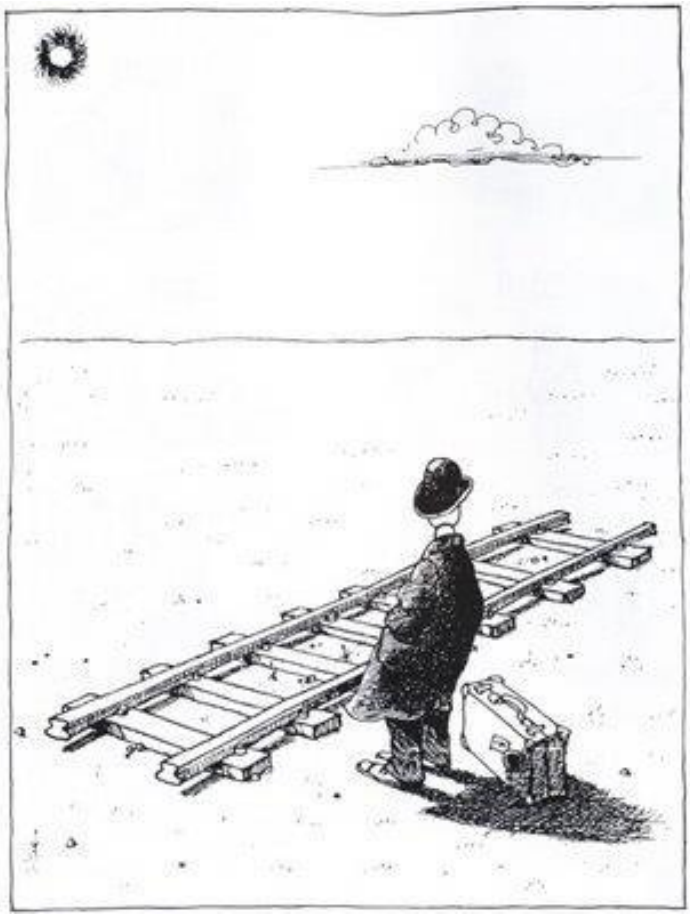
[319] Em 1989, o trem "Marta Rocha", o último a transportar passageiros entre as cidades de Alagoinhas e Senhor do Bonfim, foi desativado (FERNANDES, 2006, p. 201).

[320] Trem de carga, que ainda trafega pela estrada de ferro.

pela locomotiva; localidades que já foram importantes entrepostos da via férrea, agora abandonadas por seus moradores; e muitas histórias de ex-ferroviários (A LINHA..., 2001).

Se a presença do trem define rotas, sua supressão e substituição pelas estradas de rodagem fazem sair do roteiro dos artistas pequenas vilas ou cidades antes beneficiadas. Essas localidades deixaram de ter acesso a bens culturais apresentados por pequenos empresários do entretenimento ou vendedores de livros e outras novidades do mundo do lazer. O *cartoon* intitulado *Rotaie*[321], do argentino Quino, retrata com simplicidade e beleza o vazio deixado pela ausência do trem:

Figura 25 - *Rotaie* (Trilhos), Joaquín Salvador Lavado Tejón, Quino, 1998.



Fonte: Blog *Pelo Mar Aberto* (<http://pelomaraberto.blogspot.com.br/search/label/Quino>).

Em *Ponta de Areia*, letra de Fernando Brant[322] inspirada no encontro ocorrido em 1973 com a viúva de um maquinista do município de Caravelas, interior da Bahia, durante a preparação de uma reportagem para a revista *O Cruzeiro* sobre a desativação da Estrada de

[321] Trilhos.
[322] Música de Milton Nascimento.

Ferro Bahia-Minas (PESCIOTTA, 2012, p. 22), o artista imortaliza a sensação de milhares de moradores do interior do Brasil que viram suas cidades perder importância e alegria com a desativação das estradas de ferro:

> Ponta de Areia ponto final
> Da Bahia-Minas estrada natural
> Que ligava Minas ao porto ao mar
> Caminho de ferro mandaram arrancar
> Velho maquinista com seu boné
> Lembra do povo alegre que vinha cortejar
> Maria fumaça não canta mais
> Para moças flores janelas e quintais
> Na praça vazia um grito um oi
> Casas esquecidas viúvas nos portais (BRANT; NASCIMENTO, 1975)

No entanto, o simbólico nome do município supracitado, Caravelas, que remete a um tipo de embarcação secular, nos transfere de um saudoso e nostálgico registro daquilo que se foi para a realidade pulsante de um mundo em constante transformação, no qual os meios de transporte e suas estradas não poderiam sair ilesos. No entanto, é preciso compreender que se por um lado essas mudanças obedecem a avanços tecnológicos, por outro, correspondem a interesses e decisões políticas. Fernandes (2006, p. 60) afirma que com o poder econômico dos EUA depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) o Brasil passou a investir na execução de um Plano Rodoviário que atendia às demandas comercias das empresas americanas de automóveis instaladas no país em detrimento da implantação do Plano Ferroviário, que resultou em vias fragmentadas de comunicação e em desacordo com os diversos Planos Viários previstos desde a primeira metade do século XIX, alguns deles em articulação com os principais portos marítimos do país e com o interior, através dos rios navegáveis. Tavares (2001, p. 370) afirma que no governo de Góes Calmon (1924-1928) foram construídos 3.260 quilômetros de estradas de rodagem na Bahia, entre as quais estava a Salvador-Feira de Santana, não pavimentada, o que significa que chegar às margens do São Francisco por este tipo de estrada ainda levaria algum tempo. Concluímos com o lamento de Risério (2004, p. 518), sobre o crescimento desordenado do Brasil, pois "[...] em vez de somar rodovias e ferrovias, passamos simplesmente a desprezar os trens, relegando as vias férreas ao abandono – e, claro, à destruição".

Agora falemos da vida cultural das cidades do interior da Bahia que receberam os trilhos do trem no decorrer da segunda metade do século XIX. Concentraremos nossa atenção na primeira metade do século XX, não apenas por escassez de fontes como por compreendermos que o recorte não traz prejuízo para nossa analise, uma vez que no período

citado a estrada de ferro era o principal meio de acesso entre capital e interior, a forma mais usada para sair ou chegar a algum lugar. Tentaremos então mostrar uma das facetas do seu trajeto: as implicações artístico-culturais provenientes dos seus trilhos.

Ainda que não haja documentação conclusiva sobre a ampliação do oferecimento de espetáculos de circo no interior do Brasil a partir da criação das estradas de ferro, dados históricos do período considerados a partir dos autores citados neste capítulo, os relatos de vários circenses presentes em diversas publicações brasileiras e a documentação da primeira metade do século XX analisada nos fazem inferir com certa tranquilidade que ela deveras ocorreu. Fernandes (2006, p. 25) afirma que entre as mudanças ocasionadas pela construção das ferrovias baianas, além das socioeconômicas e urbanas, houve uma transformação que consideramos peculiar, a formação de uma *rede de cidades*. Tomaremos esta expressão para definirmos o *lócus* do próximo capítulo, compreendendo esta *rede de cidades* como um espaço privilegiado de movimentação de cultura de um modo geral e do circo e sua dramaturgia de modo particular[323]. Hardman (2005, p. 51) nos inspira a seguir viagem rumo ao interior da Bahia, pois "O trem já partiu. Sua história passada contém elos perdidos das culturas não oficiais da modernidade".

[323] Embora não seja o foco do nosso estudo, a partir desta constatação podemos inferir que os rios navegáveis, em alguma medida, também cumpriram este papel antes das ferrovias. Mattoso (1992, p. 60) elucida, por exemplo, que "A partir de Salvador [...] nasciam cidades e povoados sempre que um rio navegável tornava possível transportes do e para o interior e oferecia o abrigo de sua foz para um porto".

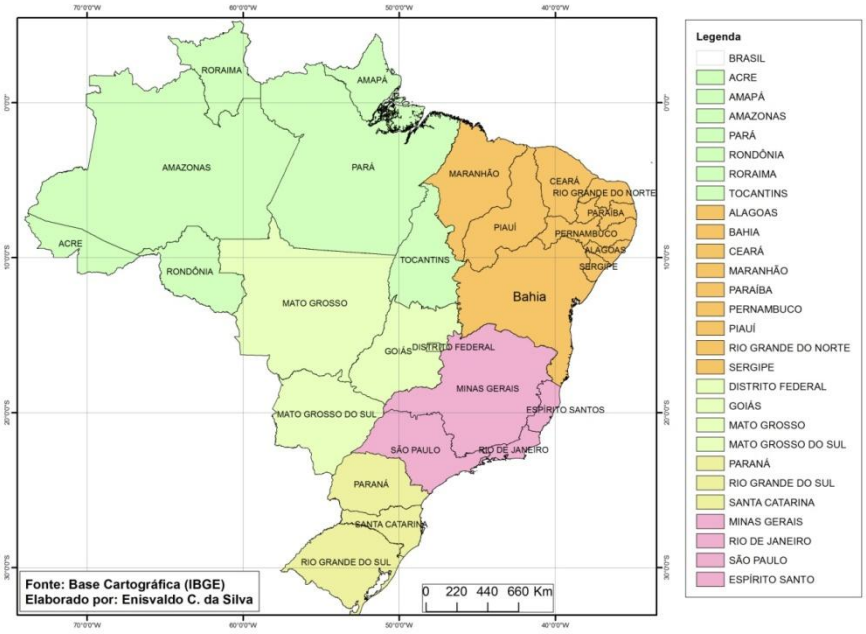
4. ESPETÁCULOS CIRCENSES E TEATRAIS ENTRE OS MUNICÍPIOS DE ALAGOINHAS E JUAZEIRO, NO INTERIOR DA BAHIA

[...] chegou pelo [trem] noturno de quarta-feira, o conhecido e afamado circo [...]
Jornal *O Serrinhense*, de 31 de março de 1929, sobre a chegada do *Circo Leão do Norte* ao município de Serrinha

Ainda levará algum tempo até que se venha a investigar a totalidade da Bahia e se possa romper o véu do mistério que recobre a cultura do interior baiano, um dos territórios mais ingratos para o viajante, inatingível em alguns dos seus rincões. E perdurará, até lá, o desconhecimento das interpenetrações e cruzamentos culturais que neste solo ocorrem , sabendo-se apenas que no Norte e Nordeste ele se funde com o solo cultural pernambucano, alagoano e sergipano; no Sul com as áreas sulistas brasileiras; nas regiões do São Francisco com as do São Francisco mineiro e pernambucano. Sabe-se, mas vagamente.
Araújo (1986, p. 24)

O estudo de questões relativas às companhias de circo e teatro existentes nas cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro ou em *tournée* pela região pode contribuir para a história das Artes Cênicas no Nordeste, uma vez que, por razões diversas, ainda há uma assimetria em pesquisas deste domínio em relação aos estudos que abarcam o Sudeste. Por outro lado, as pesquisas recentes, que revelam a diversidade do Teatro Brasileiro, têm considerado principalmente as capitais do Brasil, raramente incluindo as produções artísticas que compuseram a cena dos diferentes rincões do território nacional.

Mapa 3 - Regiões e estados do Brasil.



Fonte: Elaborado por Enisvaldo Carvalho da Silva.

Sabe-se que em muitas cidades do interior baiano o teatro é sazonal, estando ligado a festas cívicas, religiosas e populares – como as representações da Paixão de Cristo, os Autos de Natal e os Casamentos Matutos[324]. O circo reverte essa situação e traz o teatro ao *cotidiano*, sem data festiva oficial, colocando-o como atividade perene, necessária. Se não é possível afirmar que o circo apresentou o teatro ao interior da Bahia, certamente o popularizou, uma vez que as agremiações teatrais dessas cidades eram elitizadas. Até os saltimbancos, que se apresentavam individualmente ou em pequenos grupos nos salões das intendências[325] e nos cines-teatros, se situavam em espaços de consumo de cultura artística muitas vezes destinados às elites locais. De todo modo, o circo e o teatro, bem como outros aspectos da vida cultural do interior baiano, foram afetados pelo desenvolvimento dos transportes nos séculos XIX e XX.

As estradas de ferro nascidas no século XIX e depois as estradas de rodagem de meados do século XX – ambas em substituição às estradas de chão dos séculos anteriores – são, ao mesmo tempo, resultado e guardiãs de notícias das transformações sociais, políticas, econômicas e culturais do Brasil. Risério (2004, p. 465) afirma que diante da industrialização do "Brasil Meridional" em detrimento da manutenção de uma sociedade agromercantil da Bahia[326], o processo modernizante brasileiro da primeira metade do século XX se deu com muito mais ênfase no Centro-Sul do país, muito embora seus efeitos chegassem a toda parte:

> O século XX foi, em seus inícios, um tempo tenso de inovações. De estranhezas e ineditismos. No mundo inteiro, é claro – e nas mais variadas dimensões da práxis humana. Modificaram-se radicalmente, naquela época, tanto as estruturas maiores da vida social quanto os padrões mais íntimos da vida cotidiana. [...] Era o tempo do automóvel e do antibiótico, da comida enlatada e do petróleo, da escova de dentes e do rádio, do telefone e da máquina de escrever, da anestesia e da lâmpada elétrica, do leite pasteurizado e do cinema, da geladeira e do avião. (RISÉRIO, 2004, p. 491)

---

[324] Embora encontremos algumas pesquisas acadêmicas sobre o *Casamento Matuto*, a maioria delas não o trata com exclusividade, trazendo-o sempre como apêndice do ciclo de festas juninas e, na maioria dos casos, analisando a sua relação com questões de identidade, gênero e turismo, de modo que podemos dizer que faltam pesquisas acadêmicas sobre essa forma de teatro popular, certamente uma das mais comuns do Nordeste do Brasil. Esta mesma forma de espetáculo recebe outros cinco principais nomes quando realizados em diferentes partes do país: *Casamento Matuto*, *Casamento Junino*, *Casamento Caipira*, *Casamento na Roça*, *Casamento da Maria* e *Casamento do Jeca*, embora o primeiro seja o mais corrente.

[325] Atuais prefeituras.

[326] Referindo-se a Salvador e ao Recôncavo, Risério (2004) aponta que este quadro mudaria na década de 1950 quando, com a descoberta e exploração do petróleo pela recém criada Petrobrás, a região entraria no por ele chamado de capitalismo moderno, que causou impactos na sua realidade socioeconômica. A transformação no setor econômico e industrial do estado teve seguimento com a criação da SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste; a construção da BR 324, a estrada Rio-Bahia; e a criação da CHESF – Companhia Hidroelétrica do São Francisco. O início do processo de modernização cultural viria a reboque com a criação da Universidade da Bahia, liderada por Edgar Santos, cujo projeto alcançava diversos setores artísticos; as artes cênicas ganharam impulso a partir da criação da *Escola de Teatro* (sob o comando de Martin Gonçalves, cenógrafo e diretor pernambucano que havia estudado na Inglaterra) e da *Escola de Dança* (organizada pela artista polonesa Yanka Rudzka).

Após tratarmos de determinados impactos da chegada das estradas de ferro nas cidades brasileiras, agora apresentaremos alguns dados da sua repercussão no circo e no teatro, especialmente no que diz respeito à circulação do repertório dramatúrgico circense. Para tal, consideramos as cidades de Alagoinhas a Juazeiro, localizadas entre o Agreste e o Sertão da Bahia, como lugar de trânsito: uma *rede de cidades* (FERNANDES, 2006) beneficiada pelas estradas de ferro *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco (ver Mapas 4 e 5). Fazendo uma relação com a transição no desenvolvimento do circo nos Estados Unidos podemos apontar diferentes caminhos seguidos pelas companhias na perspectiva da ideia de *redes de cidades*:

> Il y a déjà dans ces balbutiements une différence fondamentale entre certaines troupes, qui vont faire du train leur moyen de transport essentiel et élaborer leurs tournée en fonction des villes desservies par le rail, et les cirques plus importants, qui conservent chevaux et voitures et n'utilisent le train qu'exceptionnellement[327] (JACOB; LAGE, 2005, p. 118)

Os circenses brasileiros também criaram várias estratégias de locomoção. Silva (1996) apresenta o relato de famílias circenses que na primeira metade do século XX estiveram em Amargosa – município do centro-sul baiano servido pela Estrada de Ferro Nazaré (ver Mapa 2). Os circenses descrevem uma chuva torrencial que durou dias, fazendo a companhia se dividir em trupes para se apresentar nas pequenas localidades e vilas nas proximidades da cidade. Para isto dividiam-se em pequenos grupos e levavam o que era absolutamente essencial, pois devido à precariedade as apresentações poderiam acontecer nos lugares mais variados, mesmo aqueles aparentemente sem qualquer estrutura. A mobilidade dessas trupes gerava desdobramentos, *fragmentos* do espetáculo circense, que, autônomo e com maior viabilidade de circulação eram apresentados pra garantir a sobrevivência do circo, sendo uma forma de angariar recursos que garantissem a continuidade da viagem para a próxima cidade da rota. E assim o circo seguia, chegando à próxima cidade e mais uma vez se distribuindo pelas aglomerações populacionais ao seu redor – por menores que fossem – gerando efeito multiplicador das artes circense e do teatro pelo interior do país.

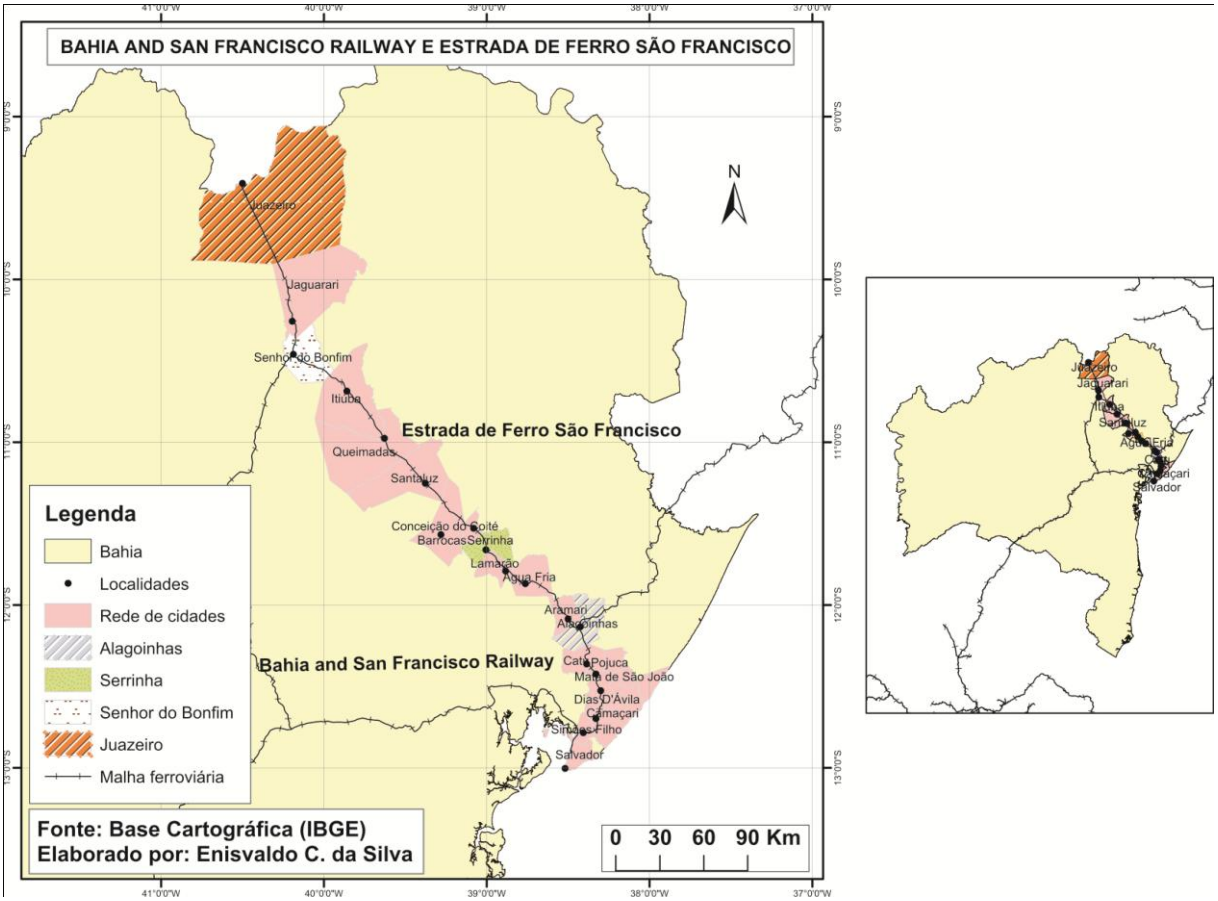
Situada entre o Agreste e o Semiárido da Bahia, a rede de cidades enfocada neste capítulo era constituída por 23 localidades que possuíam estações, entre as quais as cidades de

---

[327] "Já há nessas fases iniciais uma diferença fundamental entre algumas trupes que vão fazer do trem seu meio de transporte essencial e elaborar suas turnês em função das cidades servidas pelos trilhos, e os circos mais importantes, que conservam cavalos e carros e utilizam o trem apenas excepcionalmente".

maior importância eram Alagoinhas, Serrinha, Vila Nova da Rainha (atual Senhor do Bonfim) e Juazeiro (ver Mapa 4). Como muitas cidades do interior do Brasil, todas elas têm seus surgimentos ligados ao movimento de expansão territorial datado do século XVII.

Mapa 4 - Rede de cidades formada pela *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco.



Fonte: Elaborado por Enisvaldo Carvalho da Silva.

A presença dos circenses nas localidades onde se instalam temporariamente pode resultar em interações criativas como acontece no filme *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues[328] ou em grande encantamento por parte daqueles que assistem aos espetáculos, como em *Abril despedaçado* (ABRIL... 2001), de Walter Salles. Em *Bye Bye Brasil*, por exemplo, os artistas da companhia circense Caravana Rolidei excursionam pelo interior do Nordeste até decidirem ir para o município de Altamira, no Pará, influenciados pela construção da Transamazônica[329]. O filme evoca a lógica das estradas como chamariz para os artistas ambulantes, lógica segundo a qual a distância dos novos aglomerados populacionais

[328] O filme pode ser visto no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=o7KatRgn3Hc>.

[329] Inaugurada em 1972 para conectar as regiões Norte e Nordeste do Brasil, a Rodovia Transamazônica liga o município portuário de Cabedelo no estado da Paraíba à Lábrea, no Amazonas. Com seus 4.223 km de comprimento, a BR-230 atravessa os estados da Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas.

bem como suas atividades econômicas implicaria em bom mercado para o consumo dos espetáculos[330] (BYE..., 1979).

Na cena inicial do filme, o dono da companhia, que atende pela alcunha de Lorde Cigano, convida todos os moradores e autoridades locais para o espetáculo afirmando que após "[...] ausência devido a compromisso em São Paulo e no resto do sul do país, está de volta a esta progressista cidade do nosso querido sertão nordestino a Caravana Rolidei, que tem orgulho de apresentar a seu distinto público as suas grandes atrações [...]" (BYE..., 1979). Na feira da pequena cidade outros artistas integram a cena: um cantador/vendedor de romances tradicionais, uma banda de pífanos e um trio de forró. Depois do primeiro espetáculo da companhia, um jovem que havia assistido à função na primeira fila recita um poema para persuadir Lorde Cigano quanto à qualidade dos seus serviços, citando alguns títulos da coleção de peças teatrais que traz na sua pasta, mas sem obter êxito. A cena é emblemática na medida em que expõe uma possível relação das companhias itinerantes com os artistas das localidades por onde passam. O sanfoneiro Ciço e sua esposa Dasdô, por exemplo, vão embora com a caravana, passando a executar música ao vivo para os números de dança, força e magia apresentados pelo trio da Caravana Rolidei. Embora para aqueles que estão em trânsito a estrada seja apenas local de passagem e não de permanência, geram, pela sua presença, situações de interação e influências mútuas.

Os trilhos da *Bahia and São Francisco Railway* chegaram em Alagoinhas em 1863, ligando Salvador a esta localidade, mas o seu prolongamento até Juazeiro só foi concluído em 1896, com a finalização da Estrada de Ferro São Francisco. Durante três décadas Alagoinhas e as localidades do seu entorno desfrutaram de um sistema de transporte – e talvez da fruição dos bens culturais que decorrem dele – que a região de Juazeiro só teria 32 anos depois. Entretanto, a cidade fica a pouco mais de 120 quilômetros de Senhor do Bonfim, que teve sua estação ferroviária inaugurada em 1887. Some-se a isto o fato de que em 1870 o barco a vapor *Presidente Dantas* passou a cursar o rio São Francisco de Pirapora, no Norte de Minas Gerais, a Juazeiro, no norte da Bahia (MATTOSO, 1992, p. 61-62), o que indica um fértil campo de pesquisa a ser explorado sobre o papel do transporte fluvial do rio São Francisco na circulação de espetáculos circenses nas cidades ribeirinhas da região ainda no século XIX.

Pode-se citar alguns fatos da carreira da atriz Ismênia Santos como exemplo da circulação de artistas entre os estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Em livro

[330] Referindo-se ao público na realidade europeia, Bolognesi (2003, p. 199) conclui que "[...] diferentemente das exibições aristocráticas dos cavalos, o espetáculo do circo abriu-se aos novos tempos, vindo a abrigar os diferentes públicos das cidades, vilarejos e aldeias que enfrentavam os percalços da modernização".

publicado no ano de 2002, *A Festa do dois de julho em Caetité*[331] *– do cívico ao popular*, o memorialista Bartolomeu de Jesus Mendes cita a passagem da *Companhia de Teatro Bramon*[332] pela cidade nos anos de 1868 e 1869. Segundo o autor, a companhia pertencia a um argentino[333] de nome Bramon cuja filha se chamava Ismênia Santos. Mendes (2002, p. 90) afirma que "essa jovem despertou avassaladoras paixões nos corações de todos aqueles que iam assisti-la no picadeiro, em suas danças e acrobacias [...]". Segundo o autor, os espetáculos perderam seu público habitual depois que esta artista, estrela da companhia, fugiu com um jovem da cidade. Duarte (1995, p. 113-114) parece falar da mesma pessoa:

> Ismênia dos Santos, outra atriz a impressionar profundamente os espectadores, visitou Minas nas últimas décadas do século passado [XIX]. Sua atuação em *A Doida de Montmayour*, de autoria de Bourgeois[334] e Masson, foi amplamente elogiada e admirada. Nessa peça, uma mulher louca via-se às voltas com os sentimentos maternais. Recuperava a razão, em certo momento da trama, enternecida pela filha. Entretanto, ao vê-la ameaçada de morte, enlouquecia novamente, soltando gargalhadas nervosas e estridentes que se afiguravam como o clímax da atuação. A atriz, "conhecedora dos segredos da arte, correta e conscienciosa", apresentava-se de forma tão expressiva e comovente a ponto de tornar impossível a indiferença e a insensibilidade do mais frio espectador.
>
> Os elogios destacavam a competência da atriz, sempre elogiada como possuidora de um talento especial, dedicada à sua profissão, dona de superiores aptidões intelectuais que lhe permitiam interpretar difíceis papéis. Diante da "atriz inteligente e conhecedora das exigências do palco", a plateia irrompia em entusiásticos aplausos, numa intensa emoção.

Além do nome, três dados nos fazer acreditar que Ismênia Santos e Ismênia dos Santos sejam a mesma pessoa: a proximidade geográfica do sudoeste da Bahia com o estado de Minas Gerais[335], o período de atuação da atriz e a deferência do público pelo seu trabalho. A referência a sua atuação no "picadeiro, em suas danças e acrobacias [...]" na cidade de Caetité/BA entre 1868 e 1869 (MENDES, 2002, p. 90) não são de modo algum incompatíveis com sua atuação registrada no palco de Ouro Preto/MG no ano 1894[336] (DUARTE, 1995, p.

---

[331] Cidade localizada ao sudoeste da Bahia.

[332] Boccanera Júnior (2008, p. 170) faz referência a Júlio Bramont, que seria irmão da atriz baiana Ismênia dos Santos.

[333] Era comum no período que alguns artistas e companhias itinerantes se apresentassem como estrangeiros, mesmo que não fossem, pois se tratava de uma estratégia comercial.

[334] Auguste Anicet-Bourgeois (1806-1870), dramaturgo francês, foi citado no capítulo 1 por ter escrito peças para o *Cirque Olympique*.

[335] Segundo Tavares (2001, p. 477) no início do século XX "[...] Caetité era centro comercial de larga importância. Alcançava do sertão baiano a Minas Gerias". Araújo (1986, p. 233) também faz uma referência ao romance *Maleita* do escritor mineiro Lúcio Cardoso, no qual o personagem italiano Giovanni Luigi Ferrari aparece em 1850 fazendo teatro de bonecos entre cidades do norte de Minas e do sul da Bahia, fato que, segundo o pesquisador, pode ter inspiração na realidade.

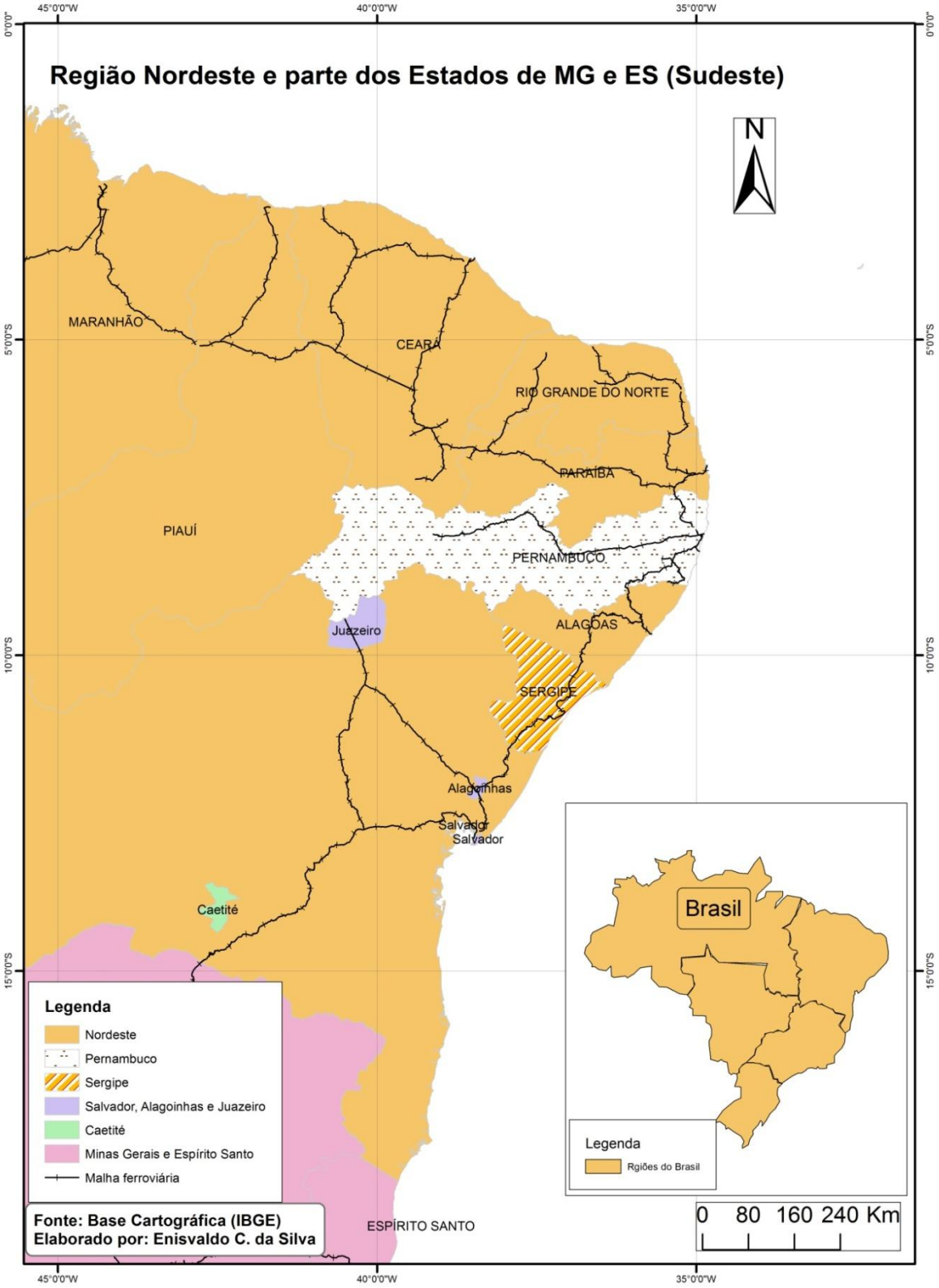
[336] Há também o registro de um espetáculo em benefício de uma atriz chamada Ismênia A. dos Santos em Ouro Preto-MG, em 1864 (DUARTE, 1995, p. 161-162).

113-114), pois como bem colocaram Silva (2007) e Reis (2010a), os artistas brasileiros do século XIX e da primeira metade do século XX circulavam sem pudores entre o circo e o teatro propriamente dito, levando os registros físicos e vocais de cada uma dessas experiências para o outro campo de atuação sempre que necessário. Quanto à Ismênia dos Santos, Boccanera Júnior (2008, p. 170-171) é categórico, segundo ele:

> Era um nome tradicional de todos os teatros do Brasil. Nasceu na cidade de Cachoeira, a 21 de novembro de 1840, e faleceu no Rio de Janeiro (Niterói) a 14 de junho de 1918, aos 78 anos de idade.
>
> Há quem nos queria roubar a honra de ser ela baiana dando-lhe Portugal como a terra do seu berço.
>
> Garantimos, porém, que a genial artista, orgulho nosso mui legítimo, nasceu aqui na Bahia (cidade de Cachoeira) porque isso no-lo asseverou seu irmão Júlio Bramont e Sousa Bastos, na sua "Carteira do Artista", também afirma, ser filha da Bahia. Representou, como amadora, num teatrinho particular desta capital, seguindo, depois, para o Rio de Janeiro, onde se escriturou no Teatro Ginásio, estreitando-se ali em 1865, na comédia *Não é com essas*.

Em outra obra de sua autoria Boccanera Júnior (1923, p. 211) lamenta o estado em que a atriz ficou em determinado momento da sua carreira, deixando o Rio de Janeiro e "[...] começando a vida de peregrinação, e vendo-se obrigada, para manter sua subsistência, a mambembear pela roça, percorrendo, em reduzidos grupos, o interior de quase todos os estados". Ainda que não conheçamos toda a trajetória desta atriz podemos tomá-la como exemplo do poder de circulação dos artistas de circo e de teatro no Brasil do século XIX.

Mapa 5 - Malha Ferroviária do Nordeste, primeira metade do século XX.



Fonte: Elaborado por Enisvaldo Carvalho da Silva

Embora não existam ainda estudos sobre o circo na Bahia durante o século XIX, pesquisas de outros campos nos permitem fazer algumas conjecturas. Hardman (2005, p. 87-91), por exemplo, comenta a participação do Brasil nas Exposições Universais, ocorridas principalmente na Europa entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX (como discutimos no capítulo 1) e faz referência aos ecos desses eventos no país, apontando, entre outras, as exposições do Rio de Janeiro e a da Bahia. O autor toma o discurso de Dionysio Martins, secretário do comitê organizador da Exposição Baiana de 1875 – onde havia, entre outras coisas, um esqueleto indígena proveniente da região de Cachoeira e uma coleção de animais conservados em álcool provenientes de Itaparica – para mostrar o descontentamento do mesmo pela presença da coleção de pequenos animais do expositor de Itaparica devido à incompatibilidade desta com a natureza do evento, que segundo ele seriam mais apropriadas a um *museu* que a uma *exposição industrial*. Este dado possibilita uma leitura acerca do mundo do espetáculo na Província, pois:

> A referência a "extravagância e aberrações" faz-nos lembrar diretamente desses museus bizarros e ambulantes, conduzidos em velhos comboios pelas cidades perdidas do interior, anunciando animais de várias cabeças, serpentes gigantescas e mulheres-gorilas. Trata-se de uma tradição que remonta certamente ao circo. Esse tipo de exibição do insólito tem recorrido com frequência a embalagens pseudocientíficas. Lembremo-nos, por exemplo, das alquimias dos ciganos na Macondo de *Cem anos de solidão*. Como também é verdade que a exposição industrial apela amplamente ao clima de encantamento circense para fazer valer junto ao público. Percebe-se pois que, embora com objetivos distintos, a oposição entre museu de assombros e exposições da indústria não é tão radical como os organizadores desta últimas – representados pela fala de Dionysio Martins – supunham ou apenas desejavam. As diferenças dão-se mais em nível do que poderia ser denominado *modo de exibir* do que propriamente nos elementos que constituem a arte da representação, todos eles herdeiros dos espetáculos antigos. (HARDMAN, 2005, p. 91)[337]

A reação de Dionysio Martins e a interpretação de Hardman (2005) acenam para a existência de espetáculos dessa natureza na Bahia da segunda metade do século XIX, época em que as ferrovias em direção do rio São Francisco foram construídas. Essas reminiscências da história ajudam-nos a mensurar a natureza dos espetáculos que circulavam na Província (e depois

[337] Hardman (2005, p. 96-97) também comenta uma viagem de André Rebouças (1838-1898) à Europa em 1872, ocasião na qual este engenheiro e abolicionista negro baiano criticou os espetáculos de circo e touradas de Madrid. Reconhecido como um dos grandes nomes da construção das ferrovias no Brasil, também era amigo de Carlos Gomes e tentou, sem sucesso, que as óperas *O Guarani* e *Fosca* fossem apresentadas na Exposição de Viena de 1873, culpando a diplomacia brasileira pelo fato. Talvez o circo, diferente da música, lhe soasse em desacordo com os caminhos do progresso que ele buscava na Europa moderna, embora fosse o espetáculo circense um dos elementos da modernidade.

estado) da Bahia no período citado. No entanto as exibições *bizarras* apontadas por Hardman (2005) podem ser interpretadas como resposta do mundo dos espetáculos a uma demanda da população por informação e divertimento numa época tão árida quanto a região que provavelmente percorriam. De todo modo, na segunda metade do século XIX, assim como as mercadorias[338], os diversos modelos de espetáculos circulavam da Europa para o Brasil.

Durante parte considerável do século XX o circo permaneceu com um papel fundamental na cultura brasileira. Na segunda metade do século em questão, o circo foi uma das formas de lazer comum entre pequenas cidades do interior e os bairros populares das cidades grandes (MAGNANI, 2003, p. 31). Costa (2006, p. 31-32) afirma que "foi ele que, com sua estrutura flexível, seu nomadismo, sua capacidade de organização em diferentes espaços e com diversos repertórios, conseguiu manter uma experiência teatral permanente, ainda que fragmentada e inconstante". Ele estava integrado a um conjunto de outras atividades do mundo do entretenimento que já se realizava nas pequenas cidades, como o cinema, os grupos dramáticos e as sociedades filarmônicas.

Magnani (2003, p. 25) aponta uma rede de lazer na periferia de São Paulo que, embora sem receber o zelo e a importância política devida, integra o cotidiano daquelas comunidades. Entre os eventos indicados pelo autor naquele contexto encontramos vários que, ao lado do circo, também fazem parte do conjunto de diversões de pequenas cidades baianas no decorrer do século XX (embora haja diferenças definidas pelas especificidades socioculturais e geográficas de cada uma dessas realidades brasileiras): os bares; os times de futebol; os clubes onde acontecem shows e outros eventos; os mutirões para construções de lajes, onde, geralmente aos domingos, os proprietários oferecem comida e bebida à vizinhança que não cobra pelos serviços prestados; as festas dos santos católicos ou das religiões de matriz africana; as pescarias; as excursões para roças, serras ou rios; as festas ligadas a manifestações populares diversas, entre outros.

Embora Risério (2004, p. 456) afirme que "à entrada do século XX, a antiga Província – agora estado – da Bahia já não se encontra, em termos políticos ou econômicos, entre as principais unidades constitutivas da jovem nação brasileira", sendo carente, talvez, de eventos culturais, podemos inferir que o circo cumpriu um importante papel de centro difusor de arte e cultura no interior do estado, agrupando diversos artistas e apresentando ao público

[338] A cidade de Salvador era ponto de trocas internacionais, local onde ocorria o comércio de exportação de produtos da terra e importação de manufaturas que chegavam da Europa. Pelo porto da Baía de Todos os Santos, penetravam todos os tipos de mercadorias, como tecidos finos, produtos siderúrgicos, artigos da moda, remédios, instrumentos musicais, objetos de vidro, vinhos, bacalhau, farinha de trigo, azeite de oliva e até bolachas, que vinham de Londres (FERNANDES, 2006, p. 73).

espetáculos variados e com diferentes elementos de outros estados e países, dado seu poder de circulação e assimilação cultural.

Durante a gestão de Vital Soares (1874-1933) como Governador, foi publicado, em 1930, o Álbum Artístico Comercial e Industrial do Estado da Bahia, editado e produzido pelo jornalista Manuel Rodrigues Folgueira. Este documento de caráter ufanista – contendo 512 páginas e 1743 fotografias – objetivava demonstrar o *progresso* da Bahia, através dos textos e fotos que aludiam aos anos de 1928-1930, período da gestão de Vital Soares. O álbum caracterizava 38 das 152 cidades do estado, dentre as quais Alagoinhas e Senhor do Bonfim foram apresentadas como os dez principais municípios do estado[339] (LIMA, 2010, p. 134-135), sendo as duas únicas cidades beneficiadas pela Estrada de Ferro São Francisco que aparecem topo da lista.

4.1. Alagoinhas[340]

Na virada do século XIX para o século XX, trabalhadores da Estrada de Ferro São Francisco, assim como outros operários e artífices brasileiros, manifestaram uma cultura associativa através do mutualismo[341], dos sindicatos e de sociedades artístico-recreativas[342]. Em 1905, por exemplo, houve a criação do *Clube Minerva* pelos operários das oficinas da ferrovia na localidade de Aramari, cujo objetivo era o desenvolvimento de atividades recreativas e literárias; no mesmo ano e no mesmo local foi criada a *Filarmônica Lira Operária*, que depois se transformaria na *Sociedade Filarmônica União e Recreio Operário* –

[339] Os outros eram: Salvador, Santo Amaro, Cachoeira, São Felix, Maragogipe, Itaparica, Nazaré, e Aratuípe.

[340] Atualmente Alagoinhas está localizada no Território *Litoral Norte-Agreste Baiano*, do qual fazem parte as cidades de Acajutiba, Alagoinhas, Aporá, Araçás, Aramari, Cardeal da Silva, Catu, Conde, Crisópolis, Entre Rios, Esplanada, Inhambupe, Itanagra, Itapicuru, Jandaíra, Mata de São João, Olindina, Ouriçangas, Pedrão, Pojuca, Rio Real e Sátiro Dias. Nos últimos anos o Governo do Estado da Bahia caracterizou 27 Territórios de Identidade ou Territórios Culturais. "O território é conceituado como um espaço físico, geograficamente definido, geralmente contínuo, caracterizado por critérios multidimensionais, tais como o ambiente, a economia, a sociedade, a cultura, a política e as instituições, e uma população com grupos sociais relativamente distintos, que se relacionam interna e externamente por meio de processos específicos, onde se pode distinguir um ou mais elementos que indicam identidade, coesão social, cultural e territorial" (TERRITÓRIOS..., 2013).

[341] Associação de ajuda mútua entre trabalhadores. Como exemplo, podemos citar a Associação Geral de Auxílios Mútuos dos Empregados da Estrada de Ferro São Francisco - AGAM, fundada em 1900 especialmente por ferroviários da região de Alagoinhas, que em contrapartida às suas contribuições mensais, realizava compras de remédios mediante apresentação de receitas médicas; oferecia subsídios em momentos de dificuldade; fornecia auxílio funeral; e, também no caso de morte, garantia pensão para as famílias, caso o associado tivesse cumprido um tempo específico de contribuição (SOUZA, 2011, p. 90-96).

[342] Chalmers (1992), já citada neste trabalho, desenvolveu importante estudo sobre a relação entre teatro e imigração operária no Brasil.

sendo esta, além de um grupo musical, uma escola de música[343]. Em outras partes do país a organização de trabalhadores de diferentes setores, além de sindicatos e associações mutuais, resultou em grupos de esporte, de dança e de teatro (SOUZA, 2011, p. 89-101).

Figura 26 - Antiga Praça do Comércio, atualmente conhecida por J. J. Seabra, Alagoinhas/BA, 1900 (?), foto de autor não identificado.

Fonte: LIMA (2010, p. 97).

Em 1905 a cidade de Alagoinhas recebeu o artista Heitor Cysneros de Albuquerque e um parceiro que realizaram na cidade alguns espetáculos de prestidigitação e cançonetas (DIVERSÕES..., 1905). O aparecimento das cançonetas – também chamadas de cenas cômicas –, por sua vez, está ligado ao teatro parisiense do início do século XIX, quando eram apresentadas por um artista nos entreatos das peças, caracterizando-se como uma pequena canção de natureza cômica ou satírica. Em meados do século XIX eram apresentadas em francês nos cafés do Rio de Janeiro e se popularizaram em língua portuguesa quando migraram para o Teatro de Revista e para o circo (GUINSBURG et al, 2006, p. 70-71). A prestidigitação, ou ilusionismo – dos números mais simples, feitos com a habilidade das

[343] Entretanto, segundo Lima (2010, p. 113) "a primeira instituição sócio-musical da cidade foi a *Sociedade Beneficente Philarmônica União Ceciliana* inaugurada em 1883 graças ao incentivo de Robatto João e regida pelo maestro Honório Marques. Seis anos mais tarde, em 1889, outra associação surge, a *Philarmônica Orphesina*. Contudo, apesar do incentivo de seus fundadores as duas filarmônicas não lograram êxito e faliram".

mãos, aos mais complexos, realizados com cenários e aparelhos engenhosos –, diverte e intriga as plateias brasileiras desde os tempos do Império[344] (GUINSBURG et al, 2006, p. 252-253). Essas duas formas de expressão integravam tanto o repertório do teatro quanto do circo brasileiro, embora Duarte (1995, p. 169) afirme que no interior de Minas Gerais, onde se apresentavam como estrangeiros, "os mágicos raramente vinculavam-se a companhias circenses, mas realizavam seus espetáculos independentes, nos prédios de teatro. Chegavam de maneira incomparavelmente menos ruidosa que o circo". Na Bahia há registros de apresentações independentes – como é o caso de Heitor Cysneros de Albuquerque e seu parceiro – mas também em circos, como mostra a presença do prestidigitador Camei Tanekite no *Circo Berlando*, companhia que se apresentou em Senhor do Bonfim de 1º a 15 de julho de 1917, indo em seguida para Juazeiro (CARVALHO DA SILVA, 2010a).

As estratégias dos prestidigitadores eram as mesmas nas diferentes regiões do Brasil. Heitor Cysneros de Albuquerque visitou a redação do jornal *Correio de Alagoinhas* acompanhado de Gervasio Pinto, segundo o editor, um dos colaboradores do periódico (DIVERSÕES..., 1905). Para Duarte (1995, p. 170) a visita às tipografias dos jornais era estratégia usada por esses profissionais no interior de Minas Gerais durante o século XIX para obter elogios nas referidas publicações depois da realização de alguns números para os redatores no momento da visita, o que certamente atrairia o público para seus espetáculos.

Além da formação de grupos artísticos e da circulação de espetáculos de companhias visitantes, muitas foram as transformações da cidade de Alagoinhas depois da chegada dos trilhos da *Bahia and San Francisco Railway*. Antes da construção da ferrovia a comunicação com a cidade de Salvador não era simples para vilas do interior como "[...] Alagoinhas, que não tinham conexão com a capital, transportando sua produção agrícola, em lombos de burros. A região do Recôncavo, incluindo Cachoeira, já se comunicava com a capital por hidrovias [...]" (FERNANDES, 2006, p. 88). Os impactos aconteceram na arquitetura, no trabalho, no comércio, nos serviços públicos, na arquitetura, na imprensa[345] e nas artes de modo geral. Para Lima (2010, p. 13) "a implantação dos trilhos, a circulação de ideias e de pessoas e a concomitante expansão do comércio irão dar uma nova configuração espacial/cultural a esse território". Mas as transformações não foram abruptas e se fizeram sentir por algumas décadas posteriores à implantação da estrada de ferro em 1863:

---

[344] Período da história do Brasil compreendido entre 1822 e 1889.

[345] Vejamos, por exemplo, que a linha Salvador-Alagoinhas foi inaugurada em 1863 e "a atuação da imprensa remonta ao ano de 1864, quando se editou o periódico 'O Noticiador Alagoinhense'. Daí em diante vários periódicos surgiram como 'O Popular' de 1896, 'O Correio de Alagoinhas' de 1905, os de maior destaque" (LIMA, 2010, p. 130).

> O processo de urbanização da *Nova Alagoinhas*[346], que teve inicio na década de 80 do século XIX, foi acentuado na segunda década do século XX, marcando um novo tempo para os alagoinhenses. Entre 1920 e 1929, a cidade passou por algumas reestruturações em sua infraestrutura: mudanças de nomes de ruas e praças, construção de coretos, instalação de linha telefônica, fundação da Santa Casa da Misericórdia, montagem de serviço elétrico e reforma urbana de maneira mais geral. (LIMA, 2010, p. 109)

Em 1929[347], a *Troupe Didi*, dirigida pelo ator J. Pernambucano, realizou alguns espetáculos no cinema de Alagoinhas, entre eles uma peça de Belmiro Braga. (TROUPE..., 1929a). Muitos desses espetáculos também eram realizados em benefício de instituições locais como estratégia comercial e, em alguma medida, para estabelecer laços com a sociedade. Em Serrinha os espetáculos da *Troupe Didi* foram a benefício dos times *Serrinhense* e *Ypiranga* e da *Filarmônica 30 de Junho* (TROUPE..., 1929c). Apesar da mobilidade constante, os circenses buscam vínculos temporários com pessoas e famílias nos bairros de cada cidade onde se instalam, pois dessas relações interpessoais dependem o tempo de permanência na comunidade (MAGNANI, 2003, p. 101).

Como estratégia comercial os espetáculos de benefício atendiam tanto aos artistas das companhias de circo e de teatro que o realizavam quanto a pessoas necessitadas ou instituições locais que precisassem de apoio financeiro. Mais que uma postura profissional forjada por imperativa necessidade comercial, a estratégia revela uma significativa ligação do circo com a vida cotidiana das cidades por onde passava. Segundo Silva (2010) os benefícios eram variados e podiam destinar-se a órfãos, viúvas, capelas, clubes carnavalescos, restauração de catacumba, entre outros – como um festival realizado no Rio de Janeiro em 1840 por uma companhia dirigida pelo Sr. Bernabó, em favor da libertação do escravo Florentino.

A relação com as cidades também estava no abrilhantamento das festas populares, como a inauguração da luz elétrica em Serrinha, que contou com a presença dos cavalinhos de pau do "Circo de Cavalinhos de propriedade do Sr. Eurípedes Lopes" (CIRCO..., 1931). Esses *cavalinhos de pau* citados pelo jornal *O Serrinhense* eram provavelmente um carrossel, elemento fundamental da *fête foraine* e representação dos primórdios do picadeiro do circo

---

[346] "A partir de 1863, a então Vila de Santo Antônio de Alagoinhas mergulhou em grave crise, cuja causa foi a inauguração, naquele ano, da Estrada de Ferro Bahia-São Francisco [sic], no trecho que deveria atingi-la e que terminou tendo a sua estação a três quilômetros da sede. Caiu esta em decadência. Em breve, ao redor das 'pontas do trilho' (a expressão incorporou-se à linguagem local) cresceu, rápido, nova povoação, erigida em cidade em 1880. O que antes fora a vila passou a chamar-se Alagoinhas Velha [...]" (ARAÚJO, 1986, p. 228).

[347] Lima (2010, p. 116) constatou que "[...] somente na década de vinte do século passado, as expressões culturais ocorridas na cidade começam a ser registradas pela imprensa local. Até então [...] destacavam as atividades comerciais, as discussões políticas, a chegada de visitantes 'ilustres' e a inauguração de obras públicas, único evento em que apareciam algumas notas sobre as Filarmônicas".

moderno, como citado no capítulo 1. “A novidade tem feito reboliço entre a petisada, que não descansa em girar nos interessantes cavalinhos [...]” (CIRCO..., 1931).

Pouco tempo antes, os espetáculos de circo e teatro apresentados nessas cidades eram diurnos, pela ausência de luz elétrica ou, quando eram noturnos, artistas e público padeciam com as antigas formas de iluminação de ambientes como a iluminação a gás. Além dos problemas da iluminação, eram extremamente precárias as condições gerais de algumas casas de espetáculos desta região do interior da Bahia (CARVALHO DA SILVA, 2008), a mesma situação de muitos edifícios teatrais do Rio de Janeiro – maior cidade e sede do poder no país – onde o teatro já era uma forte atividade comercial, empregando diversos artistas e técnicos na virada do século XIX para o XX (REIS, 1999). No caso de Alagoinhas,

> Em 1885, a vila, depois cidade, dispunha de 60 lampiões a querosene. O número foi crescendo até chegar a 160 em 1901. Mesmo assim, o número de lampiões era insuficiente para atender a demanda crescente por iluminação e como resultado, uma grande parte da cidade ficava às escuras. Além disso, havia o incômodo do mau cheiro e da fumaça provenientes da queima de óleo. Diante da constatação inoperante dos lampiões, em 1924, os irmãos Robatto apresentam uma petição à Câmara Municipal, propondo disponibilizar para a cidade um serviço de luz elétrica. (LIMA, 2010, p. 121-122)

Alguns grupos, como a *Companhia Theatro Mirim*, vinham de Aracajú para Alagoinhas (COMPANHIA..., 1929) provavelmente através do Ramal Timbó e da Estrada Timbó-Propriá, cujos trilhos chegaram à capital sergipana em 1913 (FERNANDES, 2006, 81-82) (ver Mapas 2 e 5). Esta companhia, dirigida pelo ator, dito carioca, Moreno Garcia, se apresentou no *Popular Cinema* de Alagoinhas em abril de 1929. Integravam o elenco desta companhia Flora Garcia, Mme. Luiza Cunha, Fernanda Martins, Yvone Maia, Olga Mendes, Noemia Santos, Ferreira da Graça, Diógenes Fraga, Elpidio Camara, Antonio Sanches, Lourival Fraga, Ary Leal e o próprio Moreno Garcia. As anunciadas novidades em *vaudevilles*, burletas e variedades, além dos cenários e guarda roupa, elevou os preços do ingresso a 4$000 para os ingressos de primeira classe e 2$000 para os de segunda[348] (COMPANHIA..., 1929). No mês seguinte a *Companhia Theatro Mirim* se apresentou no *Cine Pérola*, no município de Serrinha (TEATRO..., 1929). De 18 a 26 de janeiro de 1930, depois de passar por Juazeiro, a “Trupe Mirim” de Moreno Garcia fez temporada no *Cine Popular* em Senhor do Bonfim com “comédias, *revuettes*, dramas e variedades”. O jornal *Correio do Bonfim* publicou que se tratava de pequeno elenco com três

[348] Na virada da primeira para a segunda década do século XX, os ingressos de cinema no eixo Rio-São Paulo custavam em torno de mil e quinhentos réis, o que era considerado caro (DEMASI, 2001, p. 21). Entre 1916 e 1917 o ingresso para uma sessão em Senhor do Bonfim custava 1$000, sendo elevado ao preço de 2$000 em 1925, mas em 1933, época de crise, voltou a custar 1$000 (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 63).

integrantes (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 266), o que não coincide com o número de artistas divulgadas no jornal *Correio de Alagoinhas*, supracitado, no qual consta o nome de 13 artistas. Esta diferença tanto pode representar um erro editorial, o desmembramento do grupo por razões diversas ou ainda o resultado de uma estratégia usada por algumas companhias itinerantes brasileiras, que muitas vezes se dividiam em *trupes* para fazer um maior número de praças em menor intervalo de tempo. Araújo (1979, p. 14) define trupe como

> Um grupo de artistas que em dado momento se desmembra do elenco semiestável em que atuava e passa a gerir a própria existência, num modesto circuito de salas em prédios escolares, cinemas, clubes e mercados, explorando um repertório de dramas, comédias e farsas (a "segunda parte"), contemplando ou não com uma "primeira parte" de variedades, ou lançando mão apenas desta última. Por vezes a associação se firma distante dos picadeiros (foro preponderante dos contratos), entre atores ou artistas desempregados[349]; por vezes o próprio teatro de bonecos surge como uma das suas atrações.

Embora não seja possível concluir onde a *Companhia Theatro Mirim* esteve entre os meses de junho e dezembro de 1929[350], parte da rota seguida por este grupo confirma a tese de que a circulação das companhias de teatro e circo era fortemente influenciada pelos trilhos do trem; os critérios de escolha, entretanto, parecem privilegiar as maiores cidades – e mais desenvolvidas economicamente – entre aquelas servidas pela ferrovia e seus ramais. A circulação da companhia entre Sergipe e Bahia, por exemplo, é um dado que aponta para uma circulação dos espetáculos além dos limites dos estados e pode indicar possíveis rotas de teatro no Nordeste[351], uma vez que

> A cidade de Alagoinhas foi se tornando, com o passar do século XIX, um entroncamento ferroviário de importância na Bahia. Ponto terminal da via férrea que se iniciava na capital com a companhia inglesa, Alagoinhas passou a ser epicentro de partida de duas linhas ferroviárias: uma que ligava à cidade de Timbó, em busca do estado de Sergipe, e outra [...] que levaria seus trilhos até o São Francisco. Desta forma, três vias férreas estavam articuladas àquela cidade, muito embora estivessem, até o início do século XX, sob administrações diferentes. (SOUZA, 2011, p. 40)

---

[349] Uma crônica publicada na década de 1920 pelo jornal *O Serrinhense* narra o fim trágico de um palhaço que dividia um quarto de pensão com outros dois artistas, um acrobata e um ator de uma companhia de comédias. A história assinada por Modesto de Abreu (O PALHAÇO, 1927) mostra uma configuração de grupos artísticos comum àquele período. Os personagens, artistas que estão juntos no quarto de uma pensão, bem poderiam ser uma dessas já citadas trupes que faziam suas temporadas viajando em pequenos grupos, de cidade em cidade.

[350] Segundo o *Correio de Alagoinhas* a companhia estava de passagem para a capital (COMPANHIA..., 1929).

[351] Araújo (1986, p. 227, 228) afirma que "[...] transitavam pela cidade manipuladores de teatro de bonecos, vindos efetivamente de outras bandas do Nordeste". E acrescenta: "É certo que tiveram Sergipe em seu trajeto" (ARAÚJO, 1986, p. 234).

Analisando a apropriação do espaço urbano de Alagoinhas no processo de popularização da música realizado pelas filarmônicas, Lima (2010, p. 116) afirma que "a praça do comércio deixa de ser o lugar destinado apenas ao mundo das mercadorias [e] passava a ser um centro de lazer". A afirmativa serve para o circo e para o teatro, na medida em que essas artes, assim como as apresentações das filarmônicas, atraem público para os pontos da cidade onde se manifestam, sejam as ruas, as tendas ou os teatros.

> Na *Nova Alagoinhas* do movimento dos trens, do comércio, da feira, dos caixeiros viajantes, das carroças e dos automóveis, encontraremos uma diversidade de serviços oferecidos que difundia cultura para a população e nos mostra uma Alagoinhas incorporada a novos hábitos. Aos que podiam pagar, era oferecido o "Curso de Música" do Sr. Luiz Paulo de Santa Izabel onde os alunos aprendiam a tocar piano ou qualquer instrumento de corda ou sopro. Aos operários e aos que trabalhavam no comércio, eram oferecidos na *Sociedade Gynásio de Alagoinhas* os cursos noturnos de português, francês, matemática e outras matérias. Aos que preferiam uma boa leitura, podia-se encomendar na Porta de S. Miguel romances e revistas que circulavam em Salvador, assim como podiam tirar sua fotografia na Photo-Jonas, conhecido fotógrafo da capital, que abriu uma filial em Alagoinhas, ou assistir ao último filme exibido no "Cinema Popular". (LIMA, 2010, p. 110-111)

Por volta da década de 1940 o *Cinema Popular* também recebeu artistas ambulantes de outras partes do Nordeste que trabalhavam com teatro de bonecos[352] montando suas barracas na feira de Alagoinhas e fazendo frequentemente a alegria do público (ARAÚJO, 1986, p. 230). Desde os séculos anteriores este trânsito entre a feira e os espaços fechados – como circos, teatros e mais recentemente cinemas (seria melhor dizer cines-teatros) – existia tanto na França quanto no Brasil, uma vez que a maioria desses artistas foi forjada na tradição dos saltimbancos, na qual o espaço cênico podia ser facilmente adaptado segundo as demandas, necessidades e condições de cada localidade por onde passavam. Um exemplo extremo pode ser visto em Araújo (1979, p. 14) que cita uma entrevista concedida por Rodolfo Coelho Cavalcante, na qual o artista informa que em viagem com sua trupe pelo interior do Nordeste chegava-se a armar trapézio na cumeeira de casas. Esta flexibilidade pode ser notada também na presença individual ou coletiva, embora esporádica, de artistas circenses nos cines-teatros de Senhor do Bonfim em toda extensão da primeira metade do século XX (CARVALHO DA SILVA, 2008). Sobre a variedade de público e espaços onde as companhias circenses se apresentavam, Silva (2010, p. 65) lembra que

[352] Segundo Araújo (1986, p. 230) há registros de teatro de bonecos sendo feito em Salvador entre o fim do século XIX e início do XX pelas mãos dos artistas ambulantes: o "Presépio de Fala" era apresentado em espaços fechados ou em barracas armadas ao ar livre em distintos bairros da cidade no período de festas religiosas.

> Os circenses, no seu nomadismo, ocupavam, então, diversos espaços, desde praças até variados palcos teatrais, e o público que os assistia era a demonstração da heterogeneidade de todos aqueles espaços: teatros de todos os gêneros, tipos de festas religiosas ou não, folclóricas, entre muitas outras.

A trajetória de Rodolfo Coelho Cavalcante[353] demonstra a variedade de perfis artísticos dos coletivos circenses, como também se pode notar na já citada contratação de Assis Valente pelo *Circo Brasileiro* na década de 1920 em Senhor do Bonfim, no qual trabalhou – além de secretário circense (CARVALHO DA SILVA, 2008) – declamando poemas por diversas cidades do sertão baiano (LISBOA JÚNIOR, 2006, p. 196). Este aspecto do circo revela que o mesmo também foi responsável pela ampliação do campo de trabalho para diversos artistas brasileiros. Para Pimenta (2010, p. 33):

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

Em abril de 1929 (O CIRCO..., 1929) e depois em maio de 1930 foi armado na Praça Rio Branco em Alagoinhas o *Circo-Teatro Europeu*, companhia que tinha animais, habilidades circenses e teatro. No repertório teatral da companhia estava a peça *Os dois sargentos* (O CIRCO..., 1930), tradução do melodrama francês *Les deux sergents* – da autoria de Jean-Marie-Theodore Baudouin, conhecido como D'Aubigny – tema do próximo capítulo. Esta peça em três atos também foi montada pelo *Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro* de Senhor do Bonfim e apresentada no dia 02 de setembro de 1917 no palco do *Cinema Confiança* (CARVALHO DA SILVA, 2008).

A presença estrangeira – da dramaturgia ou de artistas – também estava no teatro que se fazia em Alagoinhas. No ano de 1890 a intendência do município registrou no livro de *Declaração de Estrangeiro* 22 pessoas de outras nacionalidades[354] que viviam na cidade (LIMA, 2010, p. 82). Ainda que em quantidade proporcionalmente diferente da presença estrangeira no setor ferroviário (SOUZA, 2011) e no comércio (LIMA, 2010), o europeu também esteve presente no teatro da cidade. Segundo Araújo (1986, p. 229), "o primeiro grupo cultural de importância, o *Grupo Dramático Santa Cruz*, foi fundado em 1947, por

---

[353] Trovador alagoano radicado na Bahia, também foi editor de poesia popular e artista de circo durante 08 anos, entre 1934 e 1942 (ARAÚJO, 1982, p. 113).

[354] Dentre os quais, "[...] um norte americano, dois britânicos, dezesseis italianos, um português e dois espanhóis" (LIMA, 2010, p. 82).

Michel Boiron, um francês, técnico em costumes, residente na cidade". Excetuando-se pela afirmação de pioneirismo e primazia do grupo, a informação apresentada por Araújo (1986) pode corroborar com a ideia de circulação de repertório teatral e modos de atuação decorrentes da presença estrangeira no Brasil.

4.2. Serrinha[355]

Além das artes cênicas, o rádio era outra forma de entretenimento importante no interior do estado na primeira metade do século XX. O aparelho receptor chegou ao agreste e ao sertão da Bahia ainda na década de 1920, mas para poucos associados das rádios clubes. Em salas reservadas, as elites ouviam, com dificuldades, as primeiras transmissões que chegavam de Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires (CARVALHO DA SILVA, 2008). Segundo Franco (1996, p. 249), em Serrinha "[...] havia o hábito de ouvir rádio de maneira coletiva. As pessoas se reuniam em locais apropriados, eram associados ou pagavam ingresso, e participavam desses saraus coletivos", em mais um espetáculo da modernidade, na acepção de Hardman (2005), desta vez sendo o rádio, no lugar da locomotiva, o personagem que surge na cena para surpresa e assombro dos espectadores dos novos tempos.

[355] Atualmente Serrinha está localizada no Território de Identidade *Sisal*, composto pelas cidades de Araci, Barrocas, Biritinga, Candeal, Cansanção, Conceição do Coité, Ichu, Itiúba, Lamarão, Monte Santo, Nordestina, Queimadas, Quijingue, Retirolândia, Santa Luz, São Domingos, Teofilândia, Tucano e Valente.

Figura 27 - Casarios na Praça Luiz Nogueira, centro de Serrinha/BA, primeira metade do século XX, foto de autor não identificado.

Fonte: *Blog do Nogueira* (<http://marcosnogueira-2.blogspot.com.br/2011/03/em-serrinha-um-exemplo-de-superacao.html>).

Pensar a história do circo e do teatro nas quatro cidades acima citadas significa considerar, em alguma medida, o entorno geográfico das mesmas. A formação de grupos teatrais locais era uma demanda nessas localidades[356]; não à toa companhias de teatro e circos itinerantes também tinham lugar constante na programação de seus cines-teatros e outros salões ou mesmo em quintais de residências, como se verá adiante no caso de Juazeiro e Senhor do Bonfim. Ao falar sobre música, teatro e folclore na cidade de Queimadas, próxima a Serrinha e também beneficiada pela Estrada de Ferro São Francisco, Marques (1984, p. 209) infere que:

> Uma cidade pequena e pobre, esquecida no interior do estado e encravada no Polígono da secas, teria que buscar em si mesma os meios necessários, embora precários, para desenvolver a cultura local e propiciar elementos de lazer para a sua gente. Dentre esses meios a seu alcance, destacavam-se as filarmônicas, os teatrinhos de amadores, os ternos de reis, os bailes pastoris e os clubes sociais.

Aqui parece estar uma das justificativas para a prática e apreciação do teatro e do circo no interior do estado neste período. Sem a existência da televisão e com um rádio que servia a

[356] As atividades artísticas familiares também aconteciam com os moradores dessas cidades. Franco (1996) cita nomes de grupos e artista no breve panorama que faz do teatro em Serrinha desde a primeira metade do século XX, afirmado se tratar de um teatro amador que também se manifestava entre as famílias.

poucos, os habitantes dessas cidades também tinham as suas demandas de lazer e entretenimento pautadas nas artes cênicas. Tanto em Serrinha quanto em Senhor do Bonfim as agremiações teatrais também mantinham grupos infantis, sendo a *Troupe Infantil de Serrinha*, por exemplo, filiada ao *Grêmio Dramático 13 de Maio* (TEATRINHO..., 1927) [357].

Por outro lado a cidade recebia diversas companhias de circo e teatro em *tournée* pelo interior. Em dezembro de 1917 a *Troupe Telles de Menezes* apresentou alguns espetáculos na cidade, um deles em benefício da *Filarmônica 30 de Junho*, seguindo depois para Alagoinhas. Entre estes, a peça em três atos *Uma mulher para dois maridos*,

> [...] cujo enredo não é mais nem menos do que uma lição de moral, revelando-se os artistas com a máxima precisão para o desenrolar de uma cena em que Herculano, o padre, procura num tríplice dever, plantar num lar doméstico a honra, a virtude. (TROUPE..., 1917)

Elementos da peça supracitada, como a defesa da honra e da virtude, são características típicas do gênero melodramático, tão presente no interior do estado em praticamente toda extensão do século XX (CARVALHO DA SILVA, 2008). O espetáculo da *Trupe Telles de Menezes* pode ser a tradução da peça francesa *La femme à deux maris*[358], um melodrama em três atos da autoria de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, considerado o pai do melodrama, apresentado pela primeira vez em 1802, no *Théâtre de lAmbigu-Comique*, em Paris.

O gênero também estava presente entre os artistas locais, como parece demonstrar o drama *O grito da Consciência*, apresentado em 1926 pelo *Grêmio Dramático 13 de maio*, sob a direção de Arnaldo Dantas e em benefício da reconstrução da Igreja Matriz de Serrinha e da *Filarmônica 30 de Junho* (PELO TEATRO, 1926). Outro exemplo é o drama *A filha do jangadeiro*[359], apresentado ao lado da comédia *Parada para três* e números de variedades, sendo as duas peças da autoria do poeta e jornalista João de Castro, assessor de comunicação da prefeitura (UM FESTIVAL..., 1932). Antes de chegar à Serrinha, a trupe dirigida pelo respeitado ator cômico Telles de Menezes esteve em Senhor do Bonfim entre 25 de novembro e 10 de dezembro de 1917, onde teria apresentado, segundo o jornal *Correio do Bonfim*, comédias e operetas, entre as quais *O Barão da Cutia* ou *Tipos da Atualidade*, que trazia no

---

[357] Embora isso não exclua a complexidade de se trabalhar com essa arte nas pequenas cidades da Bahia, em função da leitura que as sociedades conservadoras fazem dela, pois estamos falando de um interior ainda coronelista e elitista, onde muitas vezes o teatro foi feito por e para a elite, estando, portanto, a serviço dela.

[358] A peça pode ser lida no endereço: <http://books.google.com.br/books?id=eu5KAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

[359] Pelo que o título sugere há a possibilidade de ser uma das adaptações do melodrama francês *A filha do mar*, de Leon Luccotte.

elenco, além de Telles, Bartyra Carvalho, Herculano Carvalho, Edgar Teixeira, Mercedes Menezes e Anna Carvalho (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 261-262).

Os circos também integravam o cenário de espetáculos cênicos em Serrinha, como o *Herval*, que esteve na cidade em 1918, montado no Largo do Amparo. A companhia era dirigida por Antônio Silva e formada por apenas sete artistas, entre eles o *clown* Alberto Herval (CIRCO..., 1918). A temporada deste circo em Senhor do Bonfim foi curtíssima, apresentando um único espetáculo na cidade, em 9 de julho do mesmo ano (CARVALHO DA SILVA, 2010a). Ainda em 1918 a cidade recebeu o ilusionista Jovino Santos (ILUSIONISTA..., 1918); em 1931 há o registro da passagem do "[...] hábil prestidigitador, escamoteador e mágico [...]" João Lamarca no *Pérola* de Serrinha (THEATRO, 1931). Essas informações ajudam-nos a compreender que mesmo com a formação das companhias circenses no país, muitos artistas não estavam abrigados no circo e continuavam com a velha tradição dos saltimbancos, apresentando-se de cidade em cidade. A essa altura as companhias circenses já faziam trechos do Nordeste articulados pela estrada de ferro, como o *Circo Rio-Grandense*, instalado em Alagoinhas no ano de 1925, vindo de Sergipe e preparando-se para viajar à Serrinha, próxima cidade do seu roteiro (CIRCO..., 1925).

O *Circo Olimecha* chegou à cidade de Senhor do Bonfim em meados de setembro de 1911 e voltou quase 16 anos depois – estreando em 29 de janeiro de 1927 –, já com a direção de um dos filhos do patriarca Frank, Manoelito Olimecha (CARVALHO DA SILVA, 2008). No mesmo período o artista fez temporada em Serrinha com "12 esplêndidos artistas e dois impagáveis palhaços que constituem a graça e a vida da empresa" (CIRCO..., 1927), seguindo, no final de fevereiro, para a cidade de Irará. Esses dados fazem-nos concluir que as temporadas eram bem pequenas, principalmente se considerarmos o tempo para armar e desarmar o circo, provavelmente de pau-fincado (em Serrinha levaram aproximadamente quatro dias entre a data da chegada e a data da estreia)[360]. Certamente o tempo também era definido pelo tamanho da população dessas cidades, que, se atualmente têm entre de 74 e 214 mil habitantes, na primeira metade do século XX eram bem menores e não estavam entre os municípios mais populosos do estado[361]. Outro detalhe a ser observado é o fato de serem

[360] Como visto no capítulo 2, era um circo com arquibancadas e coberto por tecido, zinco ou alumínio; diferente dos dois modelos anteriores (*tapa-beco* e *pau-a-pique)* era montado com material permanente que acompanhava a companhia em suas viagens (SILVA, 1996).

[361] Em 1930 a população da Bahia era de 3.902.861 habitantes. Entre os 151 municípios existentes no estado no período, os mais populosos eram Salvador, com 300 mil habitantes; Santo Amaro, com 107.861; Feria de Santana, com 90.552; Ilhéus, com 80.024; Condeúba, com 76.577; Conquista, com 71.176; e Itabuna, com 53.314 (TAVARES, 2001, p. 359). Para se ter uma noção da população brasileira no período, somente em 1900, depois de ter a população quadruplicada em 10 anos, em função do ciclo do café, São Paulo alcançou a marca de 240 mil habitantes (PIMENTA, 2010, p. 32).

tratados pela imprensa local como circos-empresa, embora nesta época geralmente fossem constituídos como circos-família. Aqui há outro dado sobre as rotas do circo no Nordeste, pois no ano anterior, 1926, o *Olimecha* esteve em Juazeiro do Norte, no Ceará (RUIZ, 1987).

Figura 28 - Notícias sobre o circo e teatro na capa do jornal *O Serrinhense*, de Serrinha/BA. Edição número 42, publicada em 27 de fevereiro de 1927, ano III.

HEBDOMADARIO IMPARCIAL NOTICIOSO E LITERARIO

O SERRINHENSE

FUNDADO EM 18 DE MAIO DE —1924—

ANNO III | CIDADE DE SERRINHA—ESTADO DA BAHIA (Domingo), 27 de Fevereiro de 1927 | NUM. 42—146

DIRECÇÃO E PROPRIEDADE DE *Reginaldo Cardoso Ribeiro*. Redacção e Officinas, Praça Cel. Luiz Nogueira Nº 47

Dr. Graciliano Sobrinho

Merece-nos todo o relevo de uma nota especial a data natalicia hontem occorrida, do honrado e criterioso governador desta communa, o illustre dr. Graciliano Pedreira de Freitas Sobrinho, nome que dispensa quaesquer referencias elogiosas pelo seu real valor amplamente reconhecido, e é, sem obsequios, um dos mais lavrados recamos da nossa alta sociedade.

Figura que se impõe pela positivação leal do seu caracter, não é pequeno o prestigio de que se sente fortalecido entre os seus concidãos, todos unanimes em lhe admirar o aprumo sereno de um verdadeiro homem de bem.

Elevado, ha pouco mais de um anno, ao primeiro posto do governo municipal, trouxe para a administração a mesma linha rigorosamente traçada de um trabalhador efficiente, mas sem precipitações, orientando-se pelo *que deve ser*, e nunca pela ambição de um brilho insubsistente, que empolga pela scintillação e morre, dahi ha pouco, pela mais cruel ephemeridade.

Desse geito, sem estardalicital-o pelo ensejo de hontem, numa estreita solidariedade com os seus innumeros amigos que lhe encheram a residencia para levar-lhe a expressão sincera dos seus parabens.

Estradas de rodagem

Jamais será debalde insistir-se repetidamente sobre o momentoso problema que ora, pode se affirmar, empolga todas as localidades do interior, onde se faz sentir a falta premente de meios de transportes.

Quem palmilha as velhas estradas do nordeste, abandonadas á excavação das aguas e ao atrevimento dos mattos, por onde os viajantes amarguram horas e horas ao passo lerdo do burrico, e as tropas se atrazam dias e dias numa modorra de irritar, recebe a impressão nitida de que, a seguirem as coisas nesse geito, não haverá nunca, absolutamente nunca, o almejado incremento no despejo dos productos nordestinos para os escoadouros da linha ferrea e, consequentemente, dominada será para sempre a contribuição daquellas plagas para a grandeza economica do nosso Estado, cuja prosperidade não se há de medir pelos fogos fatuos da civilização da Capital, mas sim pelo accumulo das energias de toda a ordem concentradas nas terras esquecidas do interior.

Não falha a ninguem a comprehensão, a ihtuição mesmo de semelhante verdade.

Por isso, os governos têm se empenhado, com carinho, pela solução do problema, procurando abrir o maior numero possivel de estradas de rodagem, onde os rapidos caminhões trafeguem sem difficuldades, apressando o progresso e multiplicando a riqueza.

Ao lado da acção official, surgem as iniciativas particulares que, efficientemente, os seus administradores municipaes, se deixam ficar de braços cruzados, não auxiliando como lhes compete, a iniciativa popular.

De ha muito se reclama uma estrada que ligue este municipio ao de Tucano, de onde lhe vem farta messe de productos, e uma outra que nos faça communicar com o de Feira de Sant'Anna, o que nos traria a facilidade de uma viagem directa, por automovel, á Capital.

Appellamos, pois, novamente, para o digno Intendente de nosso municipio, no sentido de que, com a bôa vontade e espirito de progresso que todos lhe reconhecem, vote um pouco de sua attenção e labor para o referido problema, mediante cuja solução não ficaremos em plano inferior a outros municipios que buscam mais e mais estreitar as suas relações com os municipios visinhos.

Eleições Federaes

Resultado geral das eleições federaes, no dia 24 do corrente, neste Municipio de Serrinha.

Para Senador:
Dr. Miguel Calmon 706 votos
Dr. J. J. Seabra 180 «
Para deputado:
Dr. Simões Filho 542 votos
« *Salomão Dantas* 535 «
« *Fiel Fontes* 529 «
« *Braz do Amaral* 526 «
« *Berbet de Castro* 522 «
« *Arlindo Leoni* 490 «
« *Medeiros Netto* 200 «
Prof. Altamiranto Requião 200 «

Theatrinho Infantil

Conforme o programma já divulgado, realizar-se-á na proxima terça-feira, 1º de Março, um attrahente festival da apreciada Troupe Infantil de Serrinha, filiada ao Gremio Dramatico 13 de Maio.

O espectaculo que promette

Circo Olimecha

Depois de uma serie de agradaveis espectaculos nesta cidade, seguiu para a cidade de Irará o afamado «Circo Olimecha», que está composto de 12 explendidos artistas e impagaveis palhaços que constituem a graça e a vida da empreza.

Os espectaculos nesta cidade, foram sempre bastante concorridos e oxalá que o mesmo aconteça nas demais cidades por onde o Olimecha percorrer.

Sport Foot Ball Club

Fundou-se, nesta cidade, ha dias passados o «Commercial Sport Club», sob a direcção do distincto e competente sportman Snr. Perycles Souza, alto valor das nossas rodas sportivas actuaes.

Desse tentamen fazem parte os valorosos jogadores locaes Eurico Paes, Aloysio Reis e Totonio Limeira.

E' de crer-se que o novel Club, alicerçado nos elementos representativos que o compõem, virá a fazer revolução em nosso meio sportivo, trazendo em expectativa continua o Bahiano e o Baluarte.

Fazemos votos sinceros pelo progresso do futuroso Club, emquanto enviamos ao snr. Perycles Souza, fundador do mesmo, os nossos parabens pela feliz idéa.

Advogado

Bacharel J. V. Gonçalves Tourinho

Promotor Publico

Acceita o patrocinio de causas civeis e commerciaes

Av. Pinheiro da Motta, 20

—SERRINHA—

Fonte: *Museu Pró-memória de Serrinha*. Foto: Ana Paula Arruda.

É consenso entre os pesquisadores da área que as relações entre os circenses eram intensas e que isto gerava inúmeros intercâmbios artísticos e consequente circulação de números ou temas dramatúrgicos. Em nota do jornal *O Paiz* (RJ) de 18 de novembro de 1908, reproduzido por Silva (2010, p. 70-71) pode-se identificar a presença da família Olimecha ao lado dos Cardona[362], integrando um festival do *Circo Spinelli*, no Rio de Janeiro, em benefício da viúva e dos filhos de Arthur Azevedo, no qual se apresentou as peças *O Punhal de Outro* e *O Diabo Negro*.

O cruzamento das experiências entre os espetáculos produzidos localmente e aqueles que vinham de fora geravam uma ambiência de aprendizado tanto para os artistas quanto para o público, o que parece ter acontecido em 1926 com o serrinhense Felippe Nery dos Santos, que apresentou pela primeira vez números de prestidigitação, certamente atendendo a uma demanda da plateia (PELA PRIMEIRA..., 1926), acostumada com espetáculos dessa natureza na condução de artistas viajantes. Entretanto, por ser natural de Serrinha, Felippe Nery dos Santos difere dos demais ilusionistas que, "nômades, carregam suas bugigangas de cidade em cidade, tentando conferir à sua ocupação o máximo de valor, através de títulos e cartas levadas nas algibeiras" (DUARTE, 1995, p. 175). Ficaria mais difícil para um artista sedentário e conhecido pelos seus conterrâneos ostentar falsos títulos e notícias mirabolantes das experiências de viagens, tão comuns aos ilusionistas.

Em 1928 a cidade recebeu o *Circo Bahiano*, de propriedade de Alberto Spinelli, com destaque para o Palhaço Spinelli e o Sr. João Pretinho[363] (CIRCO..., 1928). Esta aparição é bastante curiosa, pois lembra a famosa dupla que mais fazia sucesso no Rio de Janeiro no tempo áureo da integração circo e teatro: Benjamin de Oliveira e Affonso Spinelli. O já citado Benjamim de Oliveira, palhaço negro nascido na década de 1870, no interior de Minas Gerais, se tornou o maior ícone do circo-teatro, recebendo o título de *Mestre das Gerações* (MARQUES DA SILVA, 2004). Ruiz (1987) relata que Benjamim se juntou a Spinelli, palhaço e empresário, no final do século XIX e com ele trabalhou por muito tempo.

---

[362] "Vindos da Espanha, chegaram ao Brasil nos primeiros anos do século XX. Os primeiros achegar foram Lily Teresa Cardona, aramista, trapezista e atriz, com seu marido, o parodista excêntrico (cômico musical) Juan Cardona, que foram cumprir um contrato em Manaus. Em 1908 o patriarca Marcelino Teresa e sua esposa, a inglesa Lizzie Stuart Teresa, acertaram um contrato para toda a família no *Circo Spinelli* no Rio. Assim chegaram ao Brasil Lourenço, Oni (casada com Albert Canales e mãe de Walter Stuart), Oscar e sua esposa Clotilde (pais do ator cômico Oscarito de Lily Brennier), Júlia (que se casa com Maurício Schumann) e Afonso, que no Brasil adota o nome da mãe e se torna o famoso ator de teatro e televisão Afonso Stuart" (TORRES, 1998, p. 108), citado no capítulo 2 como um dos ícones da circulação de saberes e práticas, como os modos de interpretar, entre o circo e o teatro no Brasil (REIS, 2010a).

[363] Na documentação analisada esta também é a única referência ao que parece ser a cor de um artista circense, embora não seja suficiente para afirmarmos se tratar de um artista negro.

Em 1929, vindo de Pojuca[364] "pelo [trem] noturno de quarta-feira", chegou à Serrinha, apresentando-se no campo do *Cine-teatro Íris*, o *Circo Leão do Norte*, dirigido por Luiz Fontes e tendo como artistas principais Edson, Carlito, Virgínia, Bibi, Dilda e o palhaço Gostoso (CIRCO..., 1929). Tratava-se de pequena companhia da família Fontes, que apresentou apenas três espetáculos em Senhor do Bonfim, no início de março de 2009, seguindo depois para Jaguarari[365] (CARVALHO DA SILVA, 2010a). As notícias sobre os dias e horários dos trens nos quais chegavam ou saiam as companhias teatrais e circenses eram dadas com frequência pela imprensa das localidades. Além das mudanças econômicas, arquitetônicas e de costumes, o evento ferroviário transformou a cena cultural das pequenas cidades do sertão baiano quando possibilitou o transporte de empresas de cinematógrafo itinerante, de fitas para os cinemas permanentes das pequenas cidades, de tournées de saltimbancos, companhias teatrais e companhias circenses (CARVALHO DA SILVA, 2008).

Funcionando como centros culturais, os cines-teatros de Serrinha tiveram grande importância na cultura da cidade (FRANCO, 1996), assim como cines-teatros de outras cidades baianas, que geralmente difundiam diferentes linguagens artísticas, recebendo em seus palcos espetáculos de teatro, shows musicais, palestras e variedades como acrobacia e ilusionismo. Um bom exemplo desta multiplicidade pode ser a apresentação realizada pelos *Dancrés*, "conceituados artistas italianos", com os *Milagres do Barro*, em 1926 no *Theatro Carneiro* de Serrinha. Embora o jornal *O Serrinhense* não deixe claro a natureza do trabalho, o uso de termos como "representação artística", "escultura" e "levar à cena" (THEATRO..., 1926a) podem significar a execução de quadros vivos, "encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou pintura" (PAVIS, 1999, p. 315). Como mencionado no capítulo 1, esses espetáculos estavam presentes nas feiras parisienses e remontam à Idade Média e ao Renascimento; uma *Companhia de Quadros Vivos* pertencente a um artista americano também foi identificada por Duarte (1995, p. 84) atuando no interior de Minas Gerais no curso do século XIX.

Franco (1996) também assinala que o primeiro cinema de Serrinha passou a funcionar por volta de 1910, sendo inaugurados na mesma década os cines-teatros *Capitólio* e *Glória Espetáculos Ltda.*; só em 1918 Serrinha passou a ter o *Íris*, um cine-teatro *mais organizado*. Na década de 1920 foram inaugurados os cines-teatros *Leobino* e *Confiança*, este em 1925 com consultoria técnica de Aloysio Alencar, da cidade de Senhor do Bonfim – que tinha no mesmo período um cinema homônimo (CARVALHO DA SILVA, 2008). Em 1926 o *Cine-*

[364] Localidade entre Salvador e Alagoinhas servida pela antiga *Bahia and San Francisco Railway* (ver Mapas 2 e 4).
[365] Município vizinho a Senhor do Bonfim e também servida pela Estrada de Ferro São Francisco.

teatro Confiança de Serrinha, com novos proprietários, passou a se chamar *Cine-teatro Pérola*. Nos anos 40-50 foi a vez dos *Cines-teatros Serrinha* e *Comercial* (que na década de 60 passou a se chamar *Café Gonzaga*). No mesmo ano o *Cine Serrinha* passou a se chamar *Cine-teatro Astro*, sendo nomeado a partir de 1965 como *Cine-teatro Marajó*. Talvez a mudança de proprietários dê o tom da importância comercial dessas casas de espetáculos; chama a atenção a descrição que o autor faz do *Glória Espetáculos Ltda.*, segundo ele "dividido em dois compartimentos: a plateia, com cadeiras, na frente; e o 'galinheiro', com bancos de madeira, no fundo" (FRANCO, 1996, p. 247). Qualquer semelhança com o circo pode não ser mera coincidência.

Voltemos a falar do *Circo-Teatro Europeu*, que esteve em Alagoinhas em abril de 1929 e em maio de 1930, ocasião na qual apresentou a peça *Os dois sargentos*. O documento que será apresentado a seguir, embora longo, é necessário a este trabalho por reconstituir, de certa forma, as condições sociais e econômicas das famílias circenses que trabalhavam no interior da Bahia na primeira metade do século XX. Trata-se de uma carta enviada por Adelino Motta, diretor do *Circo-Teatro Europeu*, ao redator do jornal *O Serrinhense*, em 10 de junho de 1930, quando a companhia acabara de chegar a Senhor do Bonfim, depois da morte de uma artista do circo na temporada na cidade de Serrinha:

> A estadia da nossa modesta empresa, nessa prospera cidade, conquanto não haja sido muito feliz, sobre o ponto de vista comercial, naturalmente em virtude da crise que se faz sentir por toda parte foi, todavia, tão extraordinariamente feliz pelo gentil acolhimento de hospitalidade por parte, principalmente, das pessoas mais representativas da cidade, quem me julgo no dever imperioso de dar público reconhecimento, do mais sincero agradecimento da minha parte e de todas do elenco da nossa empresa. (CIRCO..., 1930)

Na década de 1930 a cidade já contava com rádio e cinema, mas esses não chegavam a representar o mesmo papel que a televisão assumiria como forma de entretenimento duas a três décadas mais tarde, embora outros aspectos se abatessem sobre o circo e contribuíssem para as dificuldades financeiras encontradas pelas famílias circenses, como a pobreza de parte significativa da população. O trecho que segue reafirma aspectos da relação que o circo estabelecia com as cidades e aponta um dos aspectos da sua estrutura "empresarial":

> A ação nobre, filantrópica e caritativa com que o distinto e proficiente médico Dr. André Negreiros usou para conosco, evidencia exuberantemente, a síntese do mais puro sentimentalismo cristão. A sua desinteressada atuação, como médico assistente da desditosa Dona Líbia Baptista Rodrigues, durante a terrível enfermidade[366] que a vitimou, é motivo do maior reconhecimento de gratidão, não tão somente por parte do desolado viúvo Antônio Rodrigues Bernardo, nosso contratado, como por todos os membros da nossa empresa. (CIRCO..., 1930)

Evitando a discussão sobre saúde pública, a *filantropia* atribuída ao médico André Negreiros encontra abrigo numa espécie de retribuição social pelo trabalho dos circenses, que resultavam em importantes formas de lazer para as cidades do interior da Bahia. Eles também, como se pode observar em alguns momentos deste trabalho, realizavam vários espetáculos beneficentes em favor das mais variadas instituições e grupos culturais das cidades, embora na maioria dos casos, como já visto, a ação *filantrópica* fosse uma estratégia comercial bastante usada também pelas companhias teatrais.

No último trecho da carta vimos referência a um artista *contratado*. Ermínia Silva (1996) aponta que o circo-família, embora fosse pautado na transmissão oral de saberes e práticas de pais e mães para filhos, não era constituído exclusivamente por membros unidos por laços de parentesco, pois além da união de diferentes famílias por casamento também havia as famílias contratadas, como os Rodrigues, citados na carta acima. Os artistas contratados, no entanto, conviviam sob a égide dessa estrutura familiar, como se constituíssem de fato uma única família circense: dificuldades ou desentendimentos eram resolvidos dentro do circo, sem interferência dos *de fora*, durante anos de convivência e trabalho com o mesmo agrupamento familiar.

Ao concluir a carta, o diretor do *Circo-Teatro Europeu* também faz referência a duas importantes instituições das pequenas cidades do interior da Bahia: a Igreja e a Polícia, sem a contribuição das quais suas temporadas seriam prejudicadas:

---

[366] Embora o documento não deixe clara a causa da morte, a palavra “enfermidade” sinaliza para morte natural e não por acidente, comum no mundo circo.

> E, pois, cheio de desvanecimento que, solicitando-vos, a fineza da publicação desta, só temos em vista testemunhar, a tão nobre cavaleiro, o nosso mais sincero preito de gratidão aos mui distintos senhores Drs. Graciliano Freitas e João Barbosa, a V. Sa., ao boníssimo e Revmo. Padre Francisco Tanajura e ao meu prezado amigo e ir... Tenente M. Adolpho, por tudo quanto se dignaram fazer para a mais completa hospitalidade que nos foi dispensada, não somente pelos mencionados e distintos cavalheiros acima citados, como por toda ínclita população dessa abençoada terra em que, principalmente, no momento mais doloroso dos transes porque passamos no desenlace da referida extinta dona Líbia, tão dignamente, a hospitaleira sociedade serrinhense, se evidenciou possuidora dos mais nobres sentimentos de piedade e por esse motivo é ilimitada a nossa reconhecida gratidão. (CIRCO..., 1930)

A menção à autoridade eclesiástica e policial revela o cuidado dos circenses com a *vizinhança*, mas, sobretudo a relação com os representantes locais dos poderes públicos e religiosos. Os laços desses artistas com tais indivíduos nas diversas localidades por onde o circo viaja foram estratégias construídas para garantir a sobrevivência dos espetáculos circenses itinerantes, muitas vezes suscetíveis ao receio e à desconfiança da população sedentária[367]. Resguardadas as especificidades histórico-culturais, na Europa do século XVIII para o XIX os circenses tinham posição *parecida*. Dupavillon (1982, p. 55) chega a afirmar que na Inglaterra e na França "[...] *les directeurs de cirque ont toujours défendu les royaumes et les empires*"[368].

Os circenses, na condição de nômades, eram comumente levados a fazer esforços de aceitação na comunidade onde se instalavam e isso repercutia nas relações com autoridades e instituições como a Igreja Católica, dado seu grande poder de influência nas questões morais das pequenas cidades brasileiras. D. Lina Garcia, do *Circo Irmãos Garcia*, viveu um episódio exemplar acerca dessa relação antes dos anos 70, quando o circo estava armado ao lado da Igreja numa cidade do interior do Paraná. Depois de um sermão do pároco local, no qual o mesmo comparava os circenses a Satanás, os artistas do circo montaram a peça *A Paixão de Cristo* em um dia. Vista pelo mesmo padre, a peça foi recomenda por ele aos fiéis católicos, que passaram a ir ao circo com frequência (FERRAZ, 2010, p. 85-86). Noutra perspectiva podemos citar um exemplo bastante emblemático: a passagem do *Circo Olimecha* por Juazeiro do Norte, Ceará, em 1926 e a forte manifestação de agrado do afamado Padre Cícero às tradições desta família (RUIZ, 1987) [369]. Pimenta (2010) aponta que se por um lado as

---

[367] Atualmente o preconceito com o circo itinerante ainda repercute, por exemplo, no âmbito da educação formal, percebido pela maneira como crianças e adolescentes circenses são recebidos pelas escolas dos municípios por onde passam. As pesquisas de Macedo (2008) e Souza (2013) revelam um pouco desta realidade no estado da Bahia.

[368] "[...] os diretores de circo sempre defenderam os reinos e os impérios".

[369] Episódio na contramão do que geralmente a igreja pensava sobre o circo. Em entrevista concedida a Silva (1996) vários circenses manifestam o constrangimento que passavam nas igrejas católicas, quando decidiam ir à missa nas cidades onde o circo estava instalado, pois chegavam a ser citados no sermão do padre como pessoas das quais aquela população deveria ficar afastada em função do seu modo de vida não condizer com os

diversas peças religiosas realizadas pelos circos no Brasil elevavam os circenses a uma condição de sujeitos que não perturbariam a ordem sociorreligiosa de pequenas cidades do interior do Brasil, por outro lado apresentavam às populações dessas cidades uma opção de diversão diferente daquelas vinculadas ao calendário das festividades religiosas, muito significativas até a chegada da televisão nos anos de 1950.

Na introdução da carta enviada pelo diretor do *Circo-Teatro Europeu* ao redator do jornal *O Serrinhense* havia a justificativa de que somente depois dos preparativos da saída de Serrinha e os subsequentes preparativos para a estreia em Senhor do Bonfim a mesma pode ser redigida e enviada como forma de agradecimento e reconhecimentos da solidariedade dos serrinhenses (CIRCO..., 1930), declaração reveladora de que, mesmo com a morte de Líbia Baptista Rodrigues, o circo não demorou a estrear em Senhor do Bonfim[370], reafirmando a máxima de que "o espetáculo não pode parar". A obra *Les Saltimbanques* (ver figura 29) de Gustave Doré (1832-1833), artista visual francês do século XIX, transmite com sensibilidade e grandeza poética a sensação de tristeza causada pelo risco eminente de morte na atividade de muitos artistas circenses.

Figura 29 - *Les Saltimbanques* de Gustave Doré (1874), óleo sobre tela, 224 cm x 184 cm.

Fonte: *Musée d'art Roger-Quilliot* [MARQ] (<http://www.clermont-ferrand.fr/XIXe-siecle.html>).

princípios cristãos. Talvez não seja exagero pensar que a Igreja também manteve viva através dos tempos a lembrança das perseguições aos cristãos nos espetáculos do circo da antiguidade, pois segundo Ruiz (1987, p. 15) "A conspurcação das arenas feita por Nero e os perseguidores dos cristãos foi a responsável por uma queda de interesse que se prolongou por muito tempo". Um equívoco, pois, como visto rapidamente no capítulo 1, circo Antigo e circo Moderno guardam pouquíssimas similaridades.

[370] A carta foi escrita em Senhor do Bonfim no dia 10 de junho de 1930 (CIRCO..., 1930), quadro dias antes da estreia na cidade, ocorrida em 14 de junho (CARVALHO DA SILVA, 2010a).

A imagem remete a uma companhia de artistas circenses que se apresentam a céu aberto. O pequeno saltimbanco parece ter acabado de cair durante a execução do seu número (que pode ser o equilíbrio na corda que aparece no fundo esquerdo do quadro). Embora tudo leve a crer que a artista do *Circo-Teatro Europeu* tenha falecido de causa natural, o fato evocado por esta imagem nos aproxima de um aspecto implícito nas atividades dos circenses: o limiar da vida que se enfrenta cotidianamente. Segundo Bolognesi (2003, p. 187) "a transgressão do natural e a realização do impossível acabam sendo as características básicas do espetáculo circense. A eficácia estética, neste caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano.", enquanto Etaix (1977, p. 8) considera que a aventura do circo está justamente no risco cotidiano da falha, esteja ela no adestramento e doma de animais, nos números acrobáticos ou nas entradas dos palhaços. Seja pelos perigos inerentes ao ofício ou pelas condições adversas da vida itinerante que já pôs muitos artistas em condições de vulnerabilidade, os riscos de fato existem e para muitos destes profissionais a incerteza continua sendo a única garantia. O que nos faz compreender que, assim como outros ofícios, a beleza da vida circense divide espaço com dificuldades e precariedades, dores e infelicidades. Como bem apontada por Reis (2010b, p. 140), a atividade circense resulta numa "[...] profissão que mistura rigor e magia, vida e palco". Ainda acrescentaríamos à afirmação de Etaix (1977, p. 8) o risco de não aceitação por parte do público, por razões diversas, de determinados momentos do espetáculo circense, como se verá adiante num episódio ocorrido em Senhor do Bonfim envolvendo o *Circo Bretanha*.

Embora ainda não seja possível identificar a função da artista Líbia no circo, podemos considerá-la como mais uma profissional feminina atuante nas artes do espetáculo entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX na Bahia. Além de Ismênia dos Santos, citada no início deste capítulo e Líbia Baptista, ainda poderíamos citar Celina Ferreira (1902-2001) como exemplo da presença de mulheres no circo e no teatro brasileiro[371]. A trajetória da artista – que nasceu em Senhor do Bonfim e estreou em Jacobina em 1922 – demonstra aspectos artísticos e produtivos, pautados principalmente na popularidade junto ao público, de uma atriz de teatro de revistas, de circo e de rádio entre as décadas de 20 e 60 do século XX, revelando também a existência de um mercado teatral –

[371] Para saber mais sobre mulheres no teatro brasileiro cf.: PLURAL PLURIEL: Revue des cultures de langue portugaise. Nanterre: Centre de recherches sur le monde lusophone - CRILUS /Université Paris Ouest Nanterre La Dèfense, 2011, n 8. Mensal. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=314:numero-8&catid=56:presentation-des-numeros&Itemid=53>.

ainda pouco estudado – entre as capitais e o interior do Nordeste, focado na itinerância e no qual a mulher estava inserida (FARIA, 2013).

Havia neste período, no interior da Bahia e em conexão com outros estados do Nordeste, companhias e artistas que trabalhavam incessantemente e pareciam gozar do respeito do público dessas cidades. Um desses artistas era Ferreira da Silva, o Ferreirinha, com quem Celina se casou depois de uma das passagens deste artista em *tournée* por Senhor do Bonfim[372]. Em 1929 a *Troupe Regional* esteve em Serrinha para se apresentar no *Cine-Pérola* com "[...] variedades no gênero de *revuettes* e comédias, da qual fazem parte cinco artistas de mérito, especializando Martha Govinden e Henrique Reis que são dignos dos melhores aplausos". O jornal *O Serrinhense* aponta Ferreirinha como um artista brasileiro de primeira grandeza e diz que "[...] o seu nome já é conhecido em nosso meio artístico desde 1923, quando aqui trabalhou com a admirável Alice Souza" (TROUPE..., 1928).

O exemplo desta itinerância também pode ser constatado na circulação da *Troupe Didi*, composta de cinco artistas dirigidos por J. Pernambucano[373], que em 1929 se apresentou em Alagoinhas, em Serrinha, no *Cine-teatro Pérola*, de onde seguiu para a cidade de Juazeiro (TROUPE..., 1929b), mas passando antes em Senhor do Bonfim, quando se apresentou no *Cine-Teatro São José* (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 265-266) (ver Figura 30). No ano seguinte a *Troupe Didi* já estava de volta a Serrinha vindo de Senhor do Bonfim (TROUPE..., 1930b)[374], ou seja, fazendo a viagem em sentido inverso da última *tournée* na região. Considerando que a temporada de 1929 ocorreu por volta do mês de abril e a de 1930 no mês de outubro, podemos inferir dois aspectos importantes: o primeiro indica a montagem de espetáculos visando temporadas anuais e o segundo que a companhia viajou por vários estados do Nordeste, como parece sugerir a rota Alagoinha-Juazeiro, na divisa com Pernambuco, e sua inversão Juazeiro-Alagoinhas um ano e meio depois. Embora essas afirmações não sejam conclusivas, esses dados podem contribuir com futuros estudos sobre rotas de teatro no Nordeste. Aqui, não resta dúvida sobre o papel integrador das ferrovias, que como dito anteriormente, formavam uma *rede de cidades* (ver Mapa 4).

---

[372] Ferreira da Silva era um ator cômico pernambucano que tinha no teatro de revista sua especialidade. Para saber mais sobre Celina e Ferreirinha, cf.: FARIA, K. A. da S. **O sucesso e o sustento:** a trajetória da atriz bonfinense Celina Ferreira (1902-2001). 2013. 318 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFBA (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Salvador.

[373] Na passagem por Senhor do Bonfim a imprensa noticiou que o elenco da *Troupe Didi* era composto por A. Souza, J. Pernambucano e suas filhas Lydia e Pérola Pernambucano (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 265-266).

[374] O grupo esteve em Senhor do Bonfim no período de 12 a 29 de outubro de 1930 apresentando-se no Antigo *Cine Bonfim* e *Cine-Teatro São José*. Entre as variedades do repertório, que contava com *revuettes*, estava a comédia *Tabaréu na praça* (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 267).

Entre uma data imprecisa de setembro e 05 de outubro de 1930 a *Trupe Bibelot* fez temporada no *Cine-Teatro São José* de Senhor do Bonfim apresentando comédias, burletas, dramas e outras variedades, trazendo no elenco Elza Matos, Esmeralda Matos, A. Pereira, Fernando, Marieta Soares e S. Vellano (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 266-267). A companhia chegou a Serrinha no trem diurno do dia 07 de outubro para se apresentar no *Cine-teatro Pérola* (TROUPE..., 1930a) e depois seguir viagem com sua temporada, provavelmente para a cidade de Alagoinhas.

Os espetáculos das companhias itinerantes de circo e teatro deixavam influências na cultura das cidades visitadas. A *Troupe Infantil Jesuína Paes* havia apresentado em 1926, na matinê do *Theatro Carneiro*, um espetáculo de variedades[375] em benefício da *Filarmônica 30 de Junho*. Na ocasião o poeta Oséas Costa publicou no jornal *O Serrinhense* um poema que parece traduzir o sentido da prática teatral infantil e embrionária para o futuro do teatro local (THEATRO..., 1926b):

> Para as pequenas artistas serrinhenses
> Flores mimosas, ei-las em botões,
> Encanto com graça sonhadora;
> Louros colhendo, palmas e ovações,
> São do palco esperança promissora.
>
> São estrelas de fulgidos clarões
> Que brilham no cruzeiro majestoso,
> Afugentando a dor dos corações,
> Com este trabalhar tão ardoso.
>
> A batalha é difícil e renhida,
> Com aplausos vêm os dissabores[376];
> Nas vossas almas não lh'os dei guarida.
>
> Para a glória, falange entusiástica!
> Deslumbrando Serrinha entre os fulgores
> Do arrebol da divina arte dramática

[375] Na primeira parte do espetáculo foram apresentados os números: Vera (valsa), Pressentimentos de *Pierrot*, Tango Argentino, Jonas e Elvira (cançoneta), Gringo (cançoneta), Mordedor (tango). E na segunda parte: Prisioneiro do teu amor, Fox-Trot, Nhô Quim Maxixe, Agonia (tango argentino), Samba para dois (tango), Balachuchê (samba), Espetáculo popular (THEATRO..., 1926b). A mistura de samba, tango e *fox-trot*, dança de origem norte-americana, dão-nos uma noção dos impactos da ferrovia na cidade de Serrinha.

[376] O verso *Com aplausos vêm os dissabores* retrata bem um fato curioso que envolve o *Grupo Debate*, fundado em 1967. A peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, clássico do teatro brasileiro desde 1956, não pode ser apresentada no *Cine-teatro Marajó* por proibição de um sargento do exército que a censurou em nome da ditadura militar. O espetáculo, que já havia sido apresentada pelo grupo em Salvador, no *Mosteiro de São Bento*, foi liberado posteriormente na cidade (FRANCO, 1996).

4.3. Senhor do Bonfim[377]

Em 09 de novembro de 1913 o jornal *Correio do Bonfim* publicou uma matéria criticando o cenário que maculava a aparência de modernidade que havia tomado conta da cidade desde a implantação dos trilhos da Estrada de Ferro São Francisco na penúltima década do século XIX, chamando a atenção do poder público nos seguintes termos: "As ruas estão infestadas de cães, porcos e jumentos... O Sr. Fiscal Geral bem podia se lembrar que isso está em desacordo com os cinemas, os dramas, as filarmônicas, as ferrovias e os *autos*!... Que diabo! Pois isso vai ou não vai em progresso?" (PELAS RUAS, 1913, p. 2). Repetidas vezes o poder público e este semanário convocaram a população a abandonar no seio da urbe práticas consideradas rurais, para que a cidade adentrasse nos rumos da civilização (CARVALHO DA SILVA, 2008). A ferrovia dava uma importante contribuição para o desenvolvimento das artes em todo seu trajeto, por fazer circular artistas independentes, companhias circenses e teatrais, produtos ou informações da cultura artística e outros elementos almejados para a inclusão da região no que eram considerados os caminhos do progresso:

> Em meio à realidade rodopiante desse admirável mundo novo, com traço mesmo da sociedade urbano-industrial, a novidade urbana foi encarada não somente como algo desejável. Mais que isso, foi pensada e sentida como uma verdadeira *exigência* dos novos tempos. Uma cidade que não exibisse, em sua própria configuração urbana, sinais claros de sua inserção no mais recente estágio sociotécnico da história humana, seria vista como um organismo ultrapassado pelo curso evolutivo da civilização. Seria uma cidade tosca, atrasada, perdida no tempo, à margem do movimento vivo do mundo. E, por isso mesmo, motivo de acanhamento, e até de vergonha, para os seus habitantes mais "esclarecidos". (RISÉRIO, 2004, p. 491)

Mais de 20 circos foram identificados cumprindo temporada na região de Senhor do Bonfim na primeira parte do século XX, a maioria deles vindo ou se dirigindo para as cidades de Alagoinhas, Serrinha, e Juazeiro. Na lista das companhias circenses constam o *Circo Olimecha* (1911 e 1927); *Circo Planeta* (1916); *Circo Berlando* (1917); *Circo Herval* (1918); *Circo Internacional* (1919); *Circo Belga* (1921); *Circo Brasileiro* (1925); *Circo Fernandes* (1927); *Circo Tosca* (1929); *Circo Leão do Norte* (1930); *Circo-Teatro Europeu* (1930); *Circo Polytherpsia* (1931); *Circo Jurandyr* (1931); *Circo Stevanowich* (1931); *Circo Oriente*

[377] Atualmente a cidade integra o Território *Piemonte Norte do Itapicuru*, juntamente com Campo Formoso, Jaguarari, Andorinha, Ponto Novo, Caldeirão Grande, Pindobaçu, Filadélfia e Antônio Gonçalves.

(1932); *Circo Paraíso* (1941); *Circo Merediva* (1941); *Circo Star-Light* (1942); *Circo Manoel Stringhiny* (1942); *Circo Buranhem* (1942)[378]; *Circo Bretanha* (1942); e *Circo Nerino*[379] (1953) (CARVALHO DA SILVA, 2010a). Trata-se apenas de um indicativo, pois o levantamento foi feito através de jornais da cidade, o que não garante a totalidade de companhias que estiveram na cidade no período estudado, uma vez que são muitas as variantes existentes para a divulgação de um espetáculo na imprensa.

A circulação dos cinematógrafos itinerantes também parecia seguir a rota das principais cidades ligadas pelos trilhos da Estrada de Ferro São Francisco. Em dezembro de 1912, por exemplo, o *Cinema Brasil*, dos Irmãos Castro, depois de ter feito uma temporada de aproximadamente um mês no "Teatrinho" do Edifício Municipal em Senhor do Bonfim – onde, entre outros, exibiu o filme *Rival de Satanás* – seguiu para a cidade de Serrinha. No início do ano seguinte, para atender à demanda da população bonfinense, o empresário Lucindo Botto inaugurou o *Cinema Royal*, o primeiro fixo da cidade, cujos filmes chegavam de Salvador graças aos serviços prestados pela empresa ferroviária. O *Royal* tinha uma vasta programação que contemplava – além das exibições cinematográficas – festas cívicas, música, bailes carnavalescos, peças teatrais e apresentações de circenses independentes, além de atrair as festas populares da cidade para o terreno em frente ao seu edifício (CARVALHO DA SILVA, 2008).

Depois de passar por Alagoinhas e Serrinha, o *Circo-Teatro Europeu* estreou em Senhor do Bonfim em 14 de junho de 1930, pouco tempo após o falecimento de Líbia

---

[378] Observa-se que na segunda metade do século XVIII, mais precisamente em 1759, Buranhém era o nome de um dos 14 engenhos de cana de açúcar da primeira vila do Recôncavo, São Francisco da Barra do Rio de Sergipe do Conde (TAVARES, 2001, p. 155). Palavra tupi que denomina um tipo de árvore, Buranhém é também o nome de um rio que passa pelos estados de Minas Gerais, onde nasce, e Bahia, onde faz sua desembocadura no Oceano Atlântico, em Porto Seguro.

[379] O *Circo Nerino* havia passado em território baiano já na sua primeira turnê pelo nordeste, no começo da década de 1930. Como a maior parte da viagem era marítima, apenas Ilhéus e Itabuna foram contempladas, corria o ano de 1932. Em 1934, no final da turnê, além dessas duas cidades do sul, a companhia veio também a Salvador (Bairro Politeama). Em 1938, início da 2ª turnê pelo norte e nordeste, o circo voltou à Bahia, mais uma vez somente para Ilhéus e Itabuna. De volta ao estado somente em 1949, mais de 10 anos depois, fez as cidades de Serrinha, Feira de Santana, Cachoeira, Santo Antônio de Jesus, Valença, Salvador (Baixa dos Sapateiros e Itapagipe) e Alagoinhas. De setembro de 1953 a janeiro de 1956, portanto durante mais de dois anos, o *Circo Nerino* não saiu da Bahia, fazendo, além de Senhor do Bonfim, as cidades de Juazeiro, Jacobina, Feira de Santana (2 vezes), Cachoeira (2 vezes), Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Gandu, Ipiaú, Jequié, Itabuna, Ilhéus, Ibicaraí, Itapetinga, Itambé, Itororó, Buerarema, Coaraci, Itajuípe, Uruçuça, Ubatã, Ibirataia, Valença, Conceição do Almeida, Castro Alves, São Gonçalo do Campo, Ipirá, Rui Barbosa, Itaberaba, Jaguaquara, Jequié, Porções e Vitória da Conquista. Depois a companhia seguiu para Minas Gerais e retornou para nova temporada em terras baianas e, embora não tenha voltado a Senhor do Bonfim, ficou mais de 3 anos no estado, entre junho de 1958 e outubro de 1961, circulando pelas cidades de: Vitória da Conquista (2 vezes), Itapetinga (2 vezes), Itororó, Ibicaraí (2 vezes), Itabuna (2 vezes), Ilhéus (2 vezes), Buerarema, Coaraci, Ubatã (2 vezes), Ipiaú (2 vezes), Jequié, Jaguaquara, Santa Inês, Amargosa, Feira de Santana, Salvador (Fonte Nova e Instituto do Cacau), Catú, Candeias, Mata de São João, Santo Amaro da Purificação, São Gonçalo dos Campos, Cachoeira, Cruz das Almas, Castro Alves, Conceição do Almeida, Santo Antônio de Jesus, Gandu e Ibirataia (AVANZI e TAMAOKI, 2004).

Baptista Rodrigues[380]. A companhia foi anunciada na imprensa local como uma das melhores do gênero entre as que já haviam se apresentado na cidade e trazia no seu espetáculo números de habilidades circenses, animais e teatro. A despedida do circo na cidade aconteceu no palco do *Cine-Teatro São José* no dia 25 de junho, onde pode ter ocorrido a apresentação do melodrama *Os dois sargentos*, que, como já visto, integrava o repertório desta companhia circense. Esta peça, no entanto, já havia sido apresentada na cidade em 1917 pelo *Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro* (CARVALHO DA SILVA, 2008), como se verá no próximo capítulo.

Figura 30 – *Cine-Teatro São José*, Senhor do Bonfim/BA, primeira metade do século XX, foto de autor não identificado.

Fonte: Acervo de Rosemary Almeida.

O *Cine-Teatro São José* havia sido inaugurado em 1927, depois de muitos anos de esforços de diversos agentes socioculturais da cidade que almejavam a construção de uma espécie de 'centro cultural' que fosse referência na região. A presença de circenses neste espaço seguia uma tradição brasileira de intercâmbio entre artistas de circo e de teatro

[380] Outro artista era Carlos Mello Vianna, indicado pelo jornal *Correio de Bonfim* como o secretário e um dos atores da companhia (CARVALHO DA SILVA, 2010a, p. 45).

propriamente dito, prática de alguma forma seguida pelos seus antecessores – *Cinema Royal, Cinema Confiança* e *Cine-Bonfim* – que, embora não tenham recebido formalmente a adjetivação *teatro* junto ao nome, sempre receberam espetáculos teatrais em suas salas de exibição cinematográfica (CARVALHO DA SILVA, 2008). Em 1912, quando a construção do edifício[381] já havia sido iniciada, o jornal *Correio do Bonfim* anunciava que ele seria "[...] o atestado vivo do nosso grau de civilização" (THEATRO, 1912, p. 3), colocando o teatro em si e aquilo que ele abrigava como elementos da modernidade[382]. Em maio de 1927 o antigo sonho de uma casa de espetáculos estava cada vez mais próximo:

> Uma velha aspiração desta terra está prestes a se concretizar – um teatro, mas um teatro de verdade.
>
> Nosso conterrâneo Sr. Dr. Francisco Esteves da Silva, associado aos seus irmãos Arnaldo e Juvenal Esteves, está construindo um edifício próprio para Cine-Teatro, que, no gênero, vai ser o melhor do interior do Estado.
>
> O *Cine-Teatro São José*, como será denominado o estabelecimento, está situado admiravelmente em ponto central da cidade.
>
> A construção iniciada há apenas alguns meses, marcha rapidamente, obedecendo à planta de estilo moderno com todas as exigências de arte e higiene.
>
> É um prédio cujas linhas de severa imponência já estão a revelar a beleza magnífica da obra.
>
> Ocupa uma área de cerca de 42 metros por 12, e dispõe de acomodações para cerca de 800 espectadores, com linhas de camarotes e divisões esplendidamente delineadas.
>
> A planta é do nosso digno conterrâneo Gustavo Umbuzeiro, residente no Rio, ligeiramente modificada pelo Sr. Eng. Álvaro da Cunha Mello.
>
> Os parabéns que a iniciativa está a provocar, não são somente do Dr. Esteves e seus irmãos: são também desta bela terra, fadada a ser o melhor e mais firme centro irradiador do progresso desta zona do sertão baiano. [...]. (UMA OBRA..., 1927, p. 1).

A escolha de um bonfinense residente no Rio de Janeiro para criar a *planta* deste edifício pode não ter sido aleatória, uma vez que com a ideologia urbanística chegando à Bahia[383] na segunda década do século XX, as transformações urbanas da capital federal, inspiradas na França, viraram modelo, pois, como afirma Risério (2004, p. 492) "o Rio funcionava assim não apenas como palco ou vitrine dos tempos modernos no Brasil, mas também como centro irradiador de informações, generalizando práticas e disseminando valores".

---

[381] Inicialmente ele não havia sido pensado como cinema (CARVALHO DA SILVA, 2008).

[382] Excetuando-se o melodrama, considerado pelo crítico do jornal como um gênero em desacordo com os novos tempos nos quais a cidade se encontrava (CARVALHO DA SILVA, 2008).

[383] Segundo Risério (2004, p. 492) o processo de modernização na Bahia, representado por um urbanismo predatório, é deflagrado no Governo de J. J. Seabra (1912-1916/1920-1924) , que concentrou seus esforços na capital, abandonando o interior à sorte dos *coronéis*.

Antes e depois da passagem do *Circo-Teatro Europeu*, a população de Senhor do Bonfim teve acesso ao teatro no circo. As comédias e a pantomima apresentadas na estreia do *Circo Planeta* – que esteve na cidade entre os meses de novembro e dezembro de 1916 – foram mencionadas pela imprensa local como "[...] bastante velhas e conhecidas [...]" (CARVALHO DA SILVA, 2010a, p. 43), o que reafirma, por um lado, um repertório pautado na tradição e, por outro, a presença do teatro nos circos que passaram pela região em período anterior à década de 1920. Um episódio peculiar ocorreu na cidade em agosto de 1942, quando o *Circo Bretanha* estava armado na Praça do Comércio:

> No circo que está agora em Bonfim, que tem mais atores do que saltimbancos, mais teatro do que acrobacia, cujas peças regularmente executadas melhor efeito teriam com cenários e bastidores, ouvimos de quando em vez, em momentos de cenas comoventes, aquela risada, risada de plebe...
>
> Fez muito bem aquela autoridade que, em certa altura de uma representação, convidou um indivíduo a retirar-se, porque, quando todos se emocionavam, ele atirou a gargalhada estrídula, alvar, boçal... (CONVITES..., 1942, p. 2)

Foram seis os espetáculos apresentados pelo *Circo Bretanha* na cidade, antes de seguir para Juazeiro. Apesar do acontecimento supracitado as representações teatrais agradaram o público local (CARVALHO DA SILVA, 2010a), já habituado com o teatro no circo, podemos afirmar, pelo menos desde o início do século XX. Como havíamos discutido anteriormente a partir da compreensão de Etaix (1977, p. 8) sobre o risco cotidiano da fala como a grande aventura circense, "aquela risada" ecoada no interior do circo "quando todos se emocionavam" pode representar a não aceitação por aquele indivíduo dos códigos do melodrama, tenha sido pela inverossimilhança[384] do enredo da peça ou pela forma de interpretar dos seus atores, o que não estava em desacordo com as críticas do *Correio do Bonfim*, que frequentemente sugeriam aos atores locais que abandonassem o gênero, seus textos e suas formas de interpretação, já consideradas antigas e exageradas, ainda que permanecessem no gosto popular e, por conseguinte, no repertório teatral circense.

Episódio semelhante aconteceria em 1982, na Vila dos Remédios, bairro localizado entre São Paulo e Osasco, quando o *Circo-Teatro Bandeirantes* apresentava um melodrama cujo enredo era uma fusão das músicas *Coração Materno* e *Fuscão Preto*. Na ocasião, o

[384]Para Magnani (2003, p. 143-145) a verossimilhança do espetáculo circense é alcançada em função dos registros existentes nas contradições da vida diária do seu público, assim as noções dicotômicas de verdadeiro e falso são flexibilizadas ao encontrarem eco em crenças e práticas da comunidade, como por exemplo, em circunstâncias nas quais o rompimento com o conservadorismo diante de necessidades cotidianos de liberação ou eventual fuga de normas estabelecidas, é aceito a partir de uma lógica que articula essas tensões.

proprietário do circo, o palhaço Chico Biruta, parou o espetáculo para reclamar de um grupo de rapazes que estavam perturbando o andamento do espetáculo (MAGNANI, 2003, p. 81). Na virada do século XIX, encontramos em Reis (1999, p. 91) uma observação sobre o público mais jovem, os estudantes que ficavam nos lugares mais baratos dos teatros, as galerias, e "[...] se manifestavam vivamente e em altos brados acerca de tudo que lhes chamasse atenção, e não apenas nas peças consideradas 'populares'".

O circo também revelava os *conflitos* da cidade e buscava uma forma de administrá-los sem se comprometer. O *Berlando*, em 1917, e o *Belga*, em 1921, tiveram alternadamente as presenças das filarmônicas *União e Recreio* e *25 de Janeiro* como números dos seus espetáculos, provavelmente para evitar um problema comum em outras partes do Brasil: quando uma filarmônica se apresentava num circo, arregimentava, por um lado, seus seguidores e afugentava, por outro, os torcedores da filarmônica rival, o que praticamente obrigava as companhias circenses a atenderem aos dois públicos para não perderem na renda da bilheteria. De todo modo, a música produzida nas cidades sempre estava presente nos espetáculos dos circos. Quando o *Circo Sul-Americano* cumpriu temporada no *Teatro São Pedro de Alcântara* em 1899 no Rio de Janeiro, por exemplo, mesmo com todo prestígio das pantomimas para atrair público, havia na programação "nos intervalos, tocando no saguão do teatro, bandas de música do corpo de Infantaria da Marinha e do 1º Batalhão de Infantaria do Exército [...]" (SILVA, 2006, p. 41). Nas primeiras décadas do século XX as filarmônicas desempenhavam um importante papel na cultura de cidades beneficiadas pelas ferrovias, como também era o caso de Alagoinhas:

> Em todas as festas realizadas no município, contava-se com a presença das filarmônicas. Às vezes, quando acontecia de as duas bandas se encontrarem, era uma disputa, onde cada uma procurava apresentar maior e melhor repertório, fazendo esforço para sobressair sua música. Essa rivalidade, às vezes se estendia à população, pois em Alagoinhas, existia o grupo dos cecilianistas e o dos euterpistas que defendiam suas bandas com vigor o que frequentemente causava pequenos atritos. Entretanto, esses conflitos longe de comprometer o desempenho das filarmônicas e a harmonia das comemorações davam um toque especial às festividades da cidade. (LIMA, 2010, p. 114)

Na primeira metade do século XX a cidade de Senhor do Bonfim teve uma movimentada cena artístico-cultural que englobava espetáculos teatrais, circenses, musicais e exibições cinematográficas. Os debates em torno da necessidade de um edifício teatral na cidade desde o nascer do século em pauta bem como as referências às companhias artísticas

locais e visitantes nos jornais da cidade dão pistas da importância das artes cênicas na região e sua configuração, ao lado da ferrovia, como elemento importante no desenvolvimento almejado pelos habitantes da urbe[385].

4.4. Juazeiro[386]

No percurso da segunda metade do século XIX para as primeiras décadas do século XX houve transformações de toda ordem para as cidades brasileiras, que afetaram a dinâmica de difusão das artes do espetáculo. As vilas às margens dos antigos caminhos das boiadas ganhariam novas configurações com a construção das estradas de ferro *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco. As repercussões no campo cultural vinham atreladas as transformações socioeconômicas do interior da Bahia, ocasionadas pelo avanço das comunicações que ocorreriam no interior do Brasil.

> A ideia de uma estrada de ferro que saísse da capital da então Província da Bahia e alcançasse a margem direita do rio São Francisco, com ponto final na cidade de Juazeiro, era defendido por políticos influentes que tinham interesses políticos e comerciais na região, e pelo povo esclarecido, para o qual alcançar o rio era uma questão de importância nacional. Estes baianos manifestavam-se com veemência através de suas casas representativas e da imprensa. (FERNANDES, 2006, p. 85)

[385] Novas pesquisas acadêmicas têm caracterizado a antiga e atual relação da cidade com o circo e o teatro: Oliveira (2012) trata de histórias de vida de circenses da região na década de 1980; Faria (2013) discute a trajetória da atriz bonfinense Celina Ferreira (1902-2001) entre o teatro, o circo e o rádio; e Diniz (2013) aponta o percurso artístico de Eugênio Talma, o palhaço Xeleléu, ainda em atividade (XELELÉU...2013).

[386] Atualmente esta cidade integra o Território *Sertão do São Francisco*, ao lado de Campo Alegre de Lourdes, Pilão Arcado, Remanso, Casa Nova, Sobradinho, Sento Sé, Curaçá, Uauá e Canudos.

Figura 31 - Rua Góes Calmon, conhecida como Rua da Apolo, onde ficava localizado o *Cine-Teatro São Francisco*, Juazeiro/BA, primeira metade do século XX, foto de autor não identificado.

Fonte: *Blog do José Geraldo*, imagem pertencente ao acervo particular de José Raimundo dos Santos - Negão do Edson (<http://www.geraldojose.com.br/index.php?sessao=noticia&cod_noticia=6132>).

Como visto até aqui, Juazeiro recebeu vários circos e companhias de teatro[387] que estavam em trânsito pelo conjunto de cidades beneficiadas pela Estrada de Ferro São Francisco. Mas esta cidade tem uma particularidade que não poder ser desconsiderada no quadro da circulação da cultura artística na Bahia esboçada neste capítulo: as vias de comunicação do rio São Francisco[388]. Descrevendo as aventuras de sua família circense – que podem ser estendidas a tantas outras, atuais e antigas, que desbravaram o país, abriram estradas e chegaram a lugares longínquos em relação aos centros econômicos e de comercialização da cultura, geralmente centrado nas capitais do país – Pimenta (2006) nos dá uma noção de como os circos chegavam às comunidades ribeirinhas do Velho Chico[389]:

---

[387] Algumas companhias teatrais itinerantes se apresentavam no *Cine São Francisco*, inaugurado em 1º de junho de 1937 (PROGRAMAÇÕES..., 1986, p. 77) (ver Figura 32), dez anos depois da inauguração do *Cine-Teatro São José* de Senhor do Bonfim.

[388] Rio brasileiro que nasce em Minas Gerais, passando pelos estados da Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas, antes de desaguar no Oceano Atlântico. A importância dada ao rio São Francisco pode ser mensurada pela visita feita por Dom Pedro II e a Família Imperial à Cachoeira de Paulo Afonso em outubro de 1859, mesma ocasião em que percorreu a cavalo o trecho inicial da *Bahia and San Francisco Railway* (FERNANDES, 2006, p. 85).

[389] Apelido dado ao rio São Francisco.

> Minha família, por exemplo, fez o trajeto que depois seria o da Transamazônica, abrindo, com facões, as estreitas picadas pelas quais só transitavam carroças, para que os caminhões pudessem passar. Aventura sim. Dormir ao relento, nas carrocerias dos caminhões. Passar por cima de todos pendurado em cipós. Assustar-se com o seringueiro morto a flechadas, exposto pelos índios Cinta-Larga para indicar que o limite de seu território não deveria ser ultrapassado. E mesmo, em outra oportunidade, e dessa eu mesma participei, colocar todo o material do circo em embarcações para alcançar vilarejos isolados à margem do rio São Francisco. (PIMENTA, 2006, p. 23)

Silva (2007, p. 70), ao comentar a presença do *Circo Grande Oceano* no Rio de Janeiro em meados do século XIX, lembra-nos que seus diretores, os circenses "[...] Spaulding e Rodgers, recém chegados dos Estados Unidos, tornaram-se conhecidos tanto por transportarem seu circo por via fluvial e, depois, por terem inaugurado o transporte do circo por via férrea, em 1856, naquele país [...]". O transporte fluvial também cumpriu importante papel na circulação do teatro Argentino, como nos informa Carreira (2006, p. 27):

> Na realidade, para ser mais preciso, seria apropriado fazer referência à influência do circo no "teatro rioplatense", já que o eixo Buenos Aires/Montevidéu constituiu, nos séculos XVIII e XIX, uma zona na qual as companhias circularam de forma intensa, indo permanentemente de uma à outra margem do Rio de La Plata. Segundo as circunstâncias do momento político, cruzar o Rio sempre foi uma condição fundamental para a sobrevivência das companhias, uma vez que, ao trabalhar em ambas as cidades, era possível organizar temporadas mais duradouras [...].

Juazeiro está separada de Petrolina/PE apenas pelas águas do rio São Francisco, o que a coloca em constante contato com o solo e a cultura pernambucana. Os artistas em viagem pela região tinham estas cidades como portal para outros estados nordestinos, como podemos perceber na rota feita pela trupe de Rodolfo Coelho Cavalcante que, entre os anos 30 e 40 do século XX, saia de "[...] Salvador rumo a Feira de Santana, Milagres, Ipirá, Jacobina, Bonfim, Juazeiro da Bahia[390], daí a Pernambuco e ao Piauí [...]" (ARAÚJO, 1982, p. 115).

Mas além desta conexão entre os estados da Bahia e Pernambuco há ainda as localidades formadas à beira do rio em todo seu percurso, desde o estado de Minas Gerais. Essas observações são apenas pistas, pois ainda não sabemos o suficiente sobre o papel, na mobilidade artística, promovida pela navegação do rio São Francisco na primeira metade do século XX ou mesmo antes da chegada dos trilhos da Estrada de Ferro São Francisco à

[390] Todas essas cidades já eram servidas por linhas férreas e seus ramais ou estavam localizadas em regiões beneficiadas pelos trilhos.

cidade, em 1896[391]. O que não nos impede, porém, de conjecturarmos sobre a questão, pois se acreditamos nos impactos culturais promovidos pela construção da ferrovia, resultando na criação de uma *rede de cidades*, podemos desenvolver o mesmo raciocínio quanto ao papel integrador das águas navegáveis deste rio e a possibilidade de um circuito formado por cidades ribeirinhas. Entretanto, não podemos esquecer que a estrada de ferro ligava Juazeiro ao porto de Salvador, importante ponto de trocas nacionais, através da navegação de cabotagem, e internacionais, como visto no capítulo 3.

Figura 32 - Panfleto, não datado, com anuncio de espetáculos de teatro em cartaz no *Cine-Teatro São Francisco*, Juazeiro/BA.

Fonte: Blog do José Geraldo (<http://www.geraldojose.com.br/index.php?sessao=noticia&cod_noticia=42513>).

Um aspecto importante a ser considerado no conjunto de companhias que se apresentavam nessas cidades é o impacto direto das produções teatrais e circenses na vida dos seus habitantes. Já citamos brevemente o caso da atriz Celina Ferreira em Senhor do Bonfim

[391] Principalmente se considerarmos que estrada de ferro que ligou Salvador a Juazeiro levou 38 anos para ser construída (FERNANDES, 2006, p. 195).

(FARIA, 2013) e agora citaremos o exemplo de Wilson Matos da cidade de Juazeiro. A professora e memorialista Maria Franca Pires registrou em vários cadernos fatos históricos e manifestações ligadas a tradições populares da cidade. Num desses cadernos a professora revela que em 1932 um homem chamado Wilson Matos organizou um circo no quintal da sua residência, localizada na Rua Professor L. Cursino, n. 77, passando depois para um terreno baldio na mesma rua. Segundo ela, a companhia tinha como os principais artistas circenses o animador e argolista João dos Santos, vulgo João Terezinha; o trapezista Carlos Teixeira Luna, que também realizava o número de barra e o palhaço Durval Custódio da Cunha, vulgo Vain; o ingresso custava dois tostões (PIRES, [s.d.]). Fato semelhante ocorreu na vizinha cidade de Senhor do Bonfim, com José Carvalho de Souza, mais conhecido como Zé da Almerinda:

> Aos 31 anos José Carvalho deixou a cidade natal para seguir o Circo Merediva por seis meses, com o amigo João Palhaço, entre 1941 e 1942. De volta a Senhor do Bonfim, passou a trabalhar como estafeta na Ferrovia Leste Brasileiro (1943); casou com Alexandrina Alves (1943); e criou um Quintal-Teatro, primeiro na Rua Campo Formoso (1943/1944 a1948) e depois na Rua José Jorge (1948 a 1965). A experiência no Circo Merediva e o gosto pelo circo-teatro fizeram José Carvalho improvisar um teatro no quintal da sua casa. Este Quintal-Teatro, dada a sua organização geométrica, e consideradas as devidas particularidades, aproximava-se dos Pavilhões de Teatro, estes por sua vez derivados do Circo-Teatro. Apesar das diferenças físicas estruturais dos três casos, o que há de mais forte em comum a todos eles é o repertório. É importante salientar aqui que o Quintal-Teatro da Rua José Jorge é mais um "palco do relento" [392], apenas mais uma das tantas repercussões da arte teatral praticada nos circos brasileiros. (CARVALHO DA SILVA, 2010b, p. 2)

Casos como o de Wilson Matos e Zé da Almerinda representam a pluralidade do circo brasileiro e seu grande alcance no interior do país, bem como a necessidade de criação de espaços permanentes de diversão e lazer por parte dos moradores de pequenas cidades baianas. A partir desses dois exemplos podemos refletir sobre a quantidade de desdobramentos do espetáculo circenses Brasil afora ainda desconhecidos por falta de registro documental ou de pesquisas que analisem e procedam na sistematização dos dados existentes, muitos deles guardados por familiares desses artistas, preocupados com a preservação da sua memória.

Os trens também eram usados para o intercâmbio de grupos desta *rede de cidades*. Em janeiro de 1953 um grupo teatral de Senhor do Bonfim se apresentou num cinema de Juazeiro, gerenciado por Raimundo Sá, com o drama sacro *Sebastião, o Tribuno Romano*, dirigido pelo

[392] Expressão usada por Araújo (1982) para fazer referência aos variados espaços usados como palco ou picadeiro por artistas ambulantes.

Padre Walter Francisco Souza[393]. Na ocasião foram recebidos por Edson Ribeiro, prefeito da cidade, que também ajudou a patrocinar a viagem. Integrantes de agremiações locais se responsabilizaram pela divulgação do espetáculo e pela venda dos ingressos (MENSAGEM..., 1953). Os espetáculos de Zé da Almerinda também viajaram de trem para Juazeiro e outras cidades da microrregião de Senhor do Bonfim (CARVALHO DA SILVA, 2008).

Na documentação analisada não havia muita informações sobre os palhaços, mas há referências a alguns deles, como o *clown* baiano[394] Cleophas Franco, o Passinho, do *Circo Berlando* (1917); palhaço J. Oliveira do *Circo Brasileiro* (1925); dois palhaços do *Circo Fernandes* (1927); "dois impagáveis palhaços" do *Circo Olimecha* (1927); palhaço Spinelli e Sr. João Pretinho, provavelmente o "Escada" [395], do *Circo Bahiano* (1928); palhaço Gostoso, do *Circo Leão do Norte* (1929); Durval Custódio da Cunha, o palhaço Vain, do circo fixo de Wilson Matos em Juazeiro (1932); e o palhaço V8, que aparece nos circos *Manoel Stringhiny* e *Buranhem* (1942) [396].

Tanto os circos quanto as companhias de variedades costumavam ficar em cada uma dessas cidades de uma a três semanas[397], o que nos faz inferir que a permanência das mesmas na *rede de cidades* da Estrada de Ferro São Francisco era de um a três meses. Considerando-se a possível continuidade da rota, através de Petrolina/PE, para outros estados nordestinos, podemos dizer que era possível manter um espetáculo em cartaz durante aproximadamente um ano somente pelas cidades do Nordeste. Vale ressaltar que as companhias de variedades eram menores que os circos em número de artistas: enquanto as primeiras contavam com elenco de duas a 15 pessoas aproximadamente, os circos contavam com a média de 10 a 25.

---

[393] Na mesma década dirigiu a peça *Capitães da Areia*, adaptada do romance de Jorge Amado e apresentada em Salvador por jovens bonfinenses.

[394] Única referência ao termo *clown* nos circos citados pelos semarários locais e à naturalidade do artista. Podemos supor que ele era soteropolitano, pois neste período "baiano" era praticamente adjetivo pátrio daqueles nascidos em Salvador, comumente chamada de "Bahia".

[395] No Brasil é aquele que dá apoio à cena cômica do palhaço, função equivalente à do Clown Branco na tradição europeia.

[396] Atualmente o número de palhaços que atua no Piemonte Norte do Itapicuru é bastante significativo. Em 2013 o Núcleo Aroeira de Arte promoveu o I Encontro de Palhaços do Piemonte Norte do Itapicuru – com apoio financeiro do Calendário das Artes, Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Secretaria de Cultura do Estado da Bahia-SECULT e Governo do Estado da Bahia. No ano de 2008, o Núcleo Aroeira de Arte em parceria com o Nuart-7, Núcleo de Arte do Campus VII da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), havia realizado um encontro de palhaços da cidade de Senhor do Bonfim, que faz parte deste território de identidade.

[397] Até agora, como exceção, há apenas a referência aos artistas circenses Miguel de Jesus Santiago, *clown* acrobata e saltador, e a contorcionista Olga Santiago, "a menina cobra", que se apresentaram no *Cinema Royal* de Senhor do Bonfim no período de 13 de agosto a 24 de setembro de 1916, ultrapassando um mês de temporada (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 259-260).

Muitas vezes os circos tinham a oportunidade de deixar uma marca significativa na história dessas cidades. Foi o que aconteceu com o *Circo-Teatro Bartholo*, em data impossível de precisar, entre os anos de 1965 e 1967 que, embora fora do período abarcado por este trabalho, merece ser mencionada pela sua peculiaridade e principalmente pelo fato narrado ter acontecido entre as cidades de Juazeiro e Petrolina. A caminho da Bahia, a companhia já tinha passado pelo Maranhão, Piauí e outras cidades de Pernambuco:

> Nossa próxima cidade foi Petrolina, na divisa de Pernambuco e Bahia. Na verdade, começávamos ali uma trajetória que nos prepararia para chegar a Salvador.
>
> Petrolina era uma linda cidade, que de tão florida mais parecia um jardim. Fomos recebidos em festa, por um povo ansioso, que não assistia a um espetáculo circense havia muito tempo.
>
> Nesta época, a televisão ainda não exercia influência significativa sobre o povo do lugar, de modo que nossa chegada despertou grande interesse e muita curiosidade. Todos queriam saber mais sobre o circo: quais eram as nossas atrações de picadeiro, que peças encenávamos e muito mais.
>
> No entanto, na véspera da estreia, soubemos de um episódio que refletia os sentimentos da população e nos deixou bastante apreensivos: pouco antes da nossa chegada, o cinema local havia sido depredado, pois não concordara em dar o desconto de 50% para aqueles que apresentassem a carteira de estudante, como havia sido solicitado pela comunidade.
>
> Naturalmente, precisávamos fazer alguma coisa a respeito. Não podíamos correr o duplo risco de desagradar ao público e, de quebra, ter o circo destruído.
>
> Não perdi tempo. Imediatamente mandei que pintassem tabuleta com o desconto para estudantes e espalhei-as pela cidade. Além disso, mandei um texto para a rádio local, a ser vinculado várias vezes no decorrer daquele dia, informando à população sobre o assunto. A notícia caiu como uma luva e a nossa temporada em Petrolina foi maravilhosa.
>
> Depois, fizemos Juazeiro, já no Estado da Bahia, e diversas outras cidades baianas, como Senhor do Bonfim e Feira de Santana; cidades encantadoras, que sempre nos receberam em festa, seu povo sorridente sempre nos prestigiando e lotando nosso circo noite após noite.
>
> E, finalmente, estávamos em Salvador. (BARTHOLO, 1999, p. 93-94)

Ferraz (2010, p. 85) afirma que "na década de 70, na concorrência com o cinema e a televisão, os circos entram em crise e várias empresas circenses encerram suas atividades". Embora o desfecho tenha sido diferente, a afirmativa nos faz lembrar a já citada Caravana Rolidei do filme *Bye Bye Brasil* (1979), que começa a perder público para as cidades onde a televisão já era uma realidade. Numa das cidades do sertão nordestino Lorde Cigano ouve de Zé da Luz – personagem de Jofre Soares que circula pelas pequenas cidades fazendo exibições cinematográficas de filmes como *O Ébrio* – que o sucesso que seu negócio fazia nas feiras e circos já não existia mais (BYE..., 1979). O filme, datado do fim da década de 70, retrata bem a transformação que as pequenas cidades do interior do Brasil sofreram com a chegada da televisão e como isso repercutiu nos

espetáculos dos artistas ambulantes. Resguardadas as devidas proporções, este momento lembra o drama do personagem do conto *O artista da fome*[398], do escritor tcheco Franz Kafka, quando o mesmo "[...] via-se abandonado pela multidão ávida por entretenimento, que já se amontoava em outros espetáculos" (KAFKA, 2013, p. 40). Os tempos haviam mudado no Brasil e as estradas, também em evolução, transformavam o cenário antes dominado pelos trens:

> O asfalto, que introduziu, no sistema rodoviário do Estado, nova fase de penetração no interior baiano, deu maior impulso às comunicações com a capital, com a inauguração, em 4 de março de 1967, da "Estrada Lomanto Júnior", encurtou a distância rodoviária Bonfim-Salvador para 371 quilômetros.
>
> Grande comitiva acompanhou, nesse dia, o Governador Antônio Lomanto Júnior, que ao mesmo tempo inaugurava toda a linha Feira-Juazeiro [...] (SILVA, 1971, p. 94)

Tal como o trem nos instantes em que se colocava fora do alcance da visão da população, os espetáculos de circo e teatro, assim como seus repertórios e artistas, também poderiam parecer ilusórios ao deixar as cidades. A vida itinerante dos circenses em solo brasileiro sempre chamou a atenção da população, que via nela um grande exercício de liberdade no qual o conceito ganha contornos poéticos, chegando a conquistar diversos seguidores sem tradição familiar circense que abandonaram suas vidas sedentárias para acompanhar o circo em viagem constante país afora. E embora o nomadismo circense tenha sido uma prática para garantir a sobrevivência desses artistas, esta magia da ideia de liberdade nunca poderá ser roubada da memória da população do Brasil profundo.

As companhias circenses tiveram múltiplas funções culturais em toda extensão do século XX no Brasil. O circo que levou tecnologia como o cinematógrafo para algumas partes do interior do país foi o mesmo que contribuiu com permanências de velhas tradições, como o melodrama e a arte dos saltimbancos. A capacidade de circulação dessas companhias trazia a reboque elementos diversos do mundo da cultura, como a dramaturgia. Através da memória dos circenses, dos textos impressos ou ainda dos cadernos escritos à mão, muitas foram as peças que integraram o repertório dos circos no Brasil. Uma delas é o melodrama francês *Les deux sergents*, traduzido, com algumas diferenças, para a língua portuguesa como *Os dois sargentos*. Esses textos serão apresentados e discutidos no próximo e último capítulo deste trabalho. Vinda da França para o Brasil ainda no século XIX, a peça foi representada em diversos rincões do país durante boa parte do século XX, o que demonstra o triunfo do gênero, mensurado pela sua permanência nos palcos durante mais de um século e apesar da chamada modernização do teatro.

---

[398] Este conto foi uma das fontes de inspiração do filme brasileiro *Profeta da Fome* (1970) de Maurice Capovilla, que pode ser visto no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=AXhsvOgy4x0>.

5. LES DEUX SERGENTS FRANCESES CHEGAM AO INTERIOR DA BAHIA: O TRIUNFO DA DRAMATURGIA MELODRAMÁTICA NOS PALCOS E PICADEIROS BRASILEIROS

[...] um gênero que, durante mais de um século, mobilizou centenas de autores, produziu milhares de peças e provocou os maiores entusiasmos, não apenas no público popular, mas em todos os estratos da população. Seria necessário, enfim, refletir sobre a proposta de escrever uma história do gosto teatral, mais do que uma história literária do teatro.
Thomasseau (2005, p. 10-11)

E era como se de madeira e ferro fosse. E movia-se sobre águas que não existiam, a carregar homens e mulheres – o pai que me criou estava entre eles –, e ia para lugar muito bom, aonde todos acreditavam chegar. Meus oito anos não podiam definir tudo, nem tampouco os adultos da plateia saberiam explicar. Sei hoje, vencidos tantos anos: era um drama de muito mar, muita aventura, muita dor, muita saudade, e português "Os dois sargentos"? – daí o barco, os tripulantes... Assim a primeira peça de teatro que vi representada ante os meus olhos, em Pacatuba [Ceará].
Campos (1999, p. 23)

O foco sobre o melodrama tem como objetivo revelar a profunda ligação entre o teatro e o circo. O estudo do melodrama *Os dois sargentos* revela um texto teatral viajante desde o século XIX e a influência da cultura francesa no repertório teatral do circo brasileiro, assim como possibilita a compreensão do que foi apontado por Silva (2010) e Reis (2010a) como as interpenetrações de repertórios e intercâmbios entre artistas do circo e do teatro. Sua encenação em circos ou em teatros convencionais por companhias profissionais ou coletivos amadores e ainda por grupos religiosos, em igrejas, nos dá a noção do seu poder de circulação e penetração nos diferentes rincões do Brasil, contribuindo para pensarmos seu alcance, desdobramentos e influência cultural.

A peça é uma tradução do melodrama francês em três atos *Les deux sergents*, representado pela primeira vez em Paris, no *Théâtre de la Porte Saint-Martin* (ver Figura 33), em 20 de fevereiro de 1823, com autoria de Jean-Marie-Theodore Baudouin, conhecido como D'Aubigny[399], música de Alexandre e *ballet* de Blache Filho (ALMANACH..., 1824, p. 280). A peça *Os dois sargentos* teve grande impacto na cultura brasileira, como se pode depreender do depoimento de Fernanda Montenegro (que,

[399] D'Aubigny e sua peça não aparecem entre os principais autores e melodramas franceses listados por Thomasseau (2005), o que, por um lado, pode denotar sua inexpressividade frente a outros autores do gênero e, por outro, reforçar a constatação de que diante das milhares de peças do gênero e seus respectivos autores, torna-se impossível para qualquer estudo abarcá-los e ou mencioná-los em sua totalidade.

nascida em 1929, em Campinho, no subúrbio do Rio de Janeiro/RJ, é hoje um dos grandes ícones do teatro, do cinema e da televisão no Brasil[400]):

> Em 1950 fiz a minha primeira experiência no teatro. Na verdade, foi a terceira experiência. Para contar isso eu tenho de voltar atrás. Porque a minha estreia no palco foi com oito anos, lá no meu subúrbio, lá na paróquia que eu frequentava[401], onde havia um teatrinho e onde, de vez em quando, eram apresentados aqueles dramalhões portugueses. Fiz minha estreia num dramalhão[402] chamado *Os dois sargentos*. Eu interpretava um dos sargentos quando menino[403]. *Nem sei mais como era a história*. (BARBOSA, 2008, p.35) (Grifos meus)

O comentário da atriz talvez possa ser usado como uma analogia do lugar ocupado pelo melodrama na história do teatro brasileiro. Apesar da sua importância e alcance, o gênero, como outros considerados menores, foi esquecido em detrimento daqueles que contribuiriam para a modernização do teatro no país[404], de modo que muitas dessas peças, embora tenham sido representadas centenas de vezes e em distintos lugares[405], permanecem desconhecidas entre boa parte dos estudiosos de teatro no Brasil.

---

[400] Em 2008, Fernanda Montenegro somava "[...] 59 anos de teatro e TV, com mais de 200 teleteatros, 57 peças, 20 novelas, 16 filmes [...]" (BARBOSA, 2008, p. 17).

[401] Assim como o circo, a Igreja Católica teve um papel fundamental na circulação da dramaturgia melodramática no Brasil (REIS; CARVALHO DA SILVA, 2013).

[402]Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, "Peça marcada pelos exageros sentimentais, pela inverossimilhança, pelos clichês, por todas as convenções do velho teatro. Sua presença nos palcos brasileiros do século XIX foi imensa. Vindos de Portugal, traduzidos do francês ou escritos por brasileiros, os dramalhões, feitos por dramaturgos secundários, nasceram do que haviam de pior nos melodramas. Sem qualidade literária, esse tipo de peça foi alvo constante das críticas de intelectuais ou escritores como Machado de Assis e Artur Azevedo (GUINSBURG et al, 2006, p. 119). Esta definição, carregada de preconceitos, não aponta para a complexidade do melodrama no seu contexto de criação e difusão na França durante os séculos XVIII e XIX nem problematiza as características do *dramalhão* como desdobramento do gênero melodramático ou ainda sua grande penetração e permanência na cultura brasileira, mesmo contra o *gosto* de grande parte da intelectualidade brasileira, que não condizia com o que sentia e pensava o grande público, que sempre lotou teatros e circos em busca de espetáculos movimentados e das fortes emoções oferecido pelos espetáculo dessa natureza.

[403] Provavelmente a atriz interpretou o personagem Adolpho, criança de cinco anos e filho de um dos sargentos da peça. Na primeira representação da peça em Paris, em 1823, este personagem também foi interpretado por uma atriz, Sidonie.

[404] O que também pode ser problematizado. Como exemplo podemos citar Huppes (2000), que a partir da obra de Nelson Rodrigues analisa a permanência do melodrama na moderna dramaturgia brasileira.

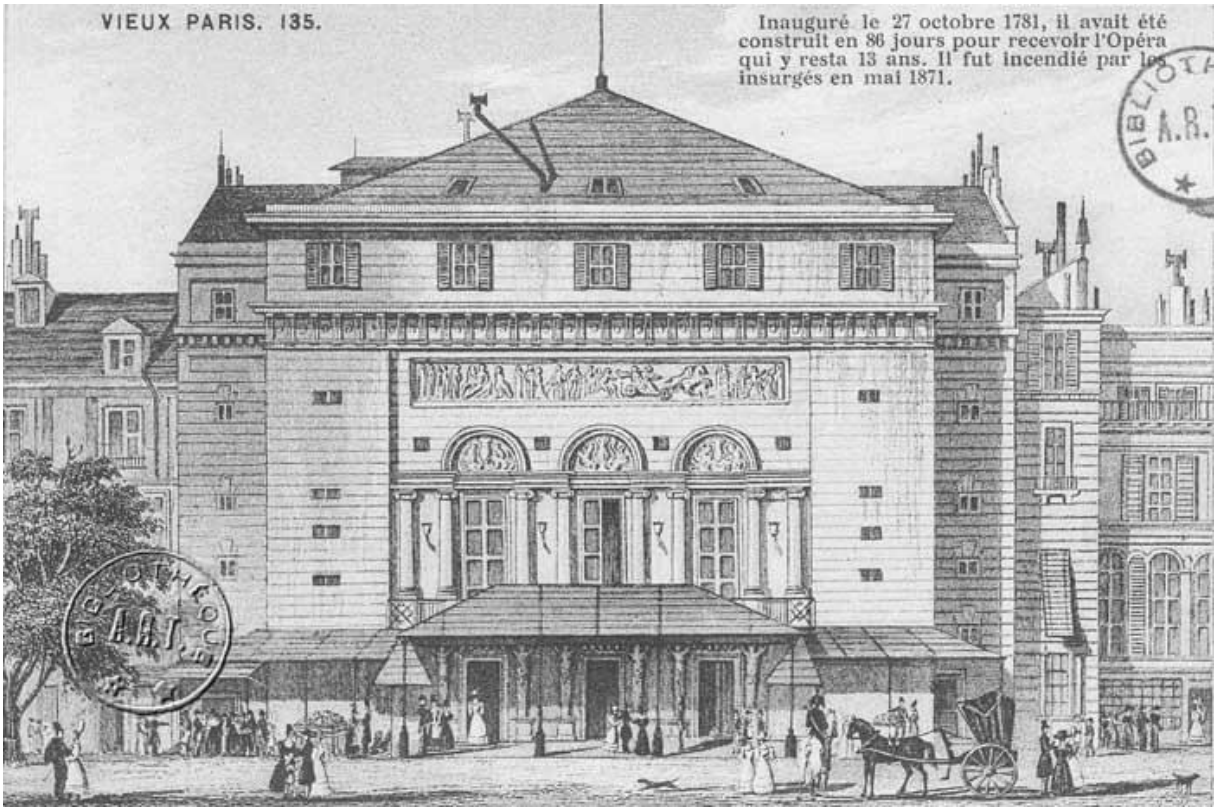
[405]Em entrevista ao *Programa Roda Viva*, o ator Lima Duarte, declarou: "[...] eu comecei com a minha mãe no circo, o estouro psicológico do ator que eu sou formou-se ali nas poeirentas estradas de Minas Gerais, naquela interpretação desbragada, brasileira, representando todo o repertório clássico brasileiro: *Rosa do adro*, *A mulher que veio de Londres*, *Os dois garotos*, *Os dois sargentos*, e na admiração e paixão de minha mãe, como mãe, mulher e atriz, é que me fiz ator" (DUARTE, 1993, p. 5).

5.1. Um título para vários textos e espetáculos

O melodrama *Les deux sergents* foi apresentado pela primeira vez no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*[406]. Este teatro foi construído em 86 dias e inaugurado em 27 de outubro de 1781 para obrigar a *l'Opéra*, destruída por um incêndio em 18 de junho do mesmo ano, permanecendo neste local até 1794. Somente em 30 de setembro de 1802 esta casa de espetáculos reabriu como o nome de *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, representando inicialmente melodramas e *vaudevilles*, onde o próprio Bonaparte assistiu a um espetáculo em 1804. Entretanto, o teatro foi fechado pelo decreto de 1807 e reaberto apenas em 1810 com o nome de *Jeux Gymniques*, onde os artistas do *Olympique* se apresentaram, mantendo este nome até 1812 com um repertório de pantomimas, *ballets*, peças cômicas e, depois, melodramas. Em 1815 o espaço voltou a ser o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, que juntou artistas como Frédérick Lamaître, Bocage e Madame Dorval e onde obras de Hugo, Dumas e Balzac, entre outros, foram representadas. Mais tarde o teatro também receberia a figura de Sarah Bernhardt fazendo, entre outras coisas, *La dame aux camélias*, de Dumas Filho, em 1884 e *La tosca*, de Victorien Sardou, em 1887. Neste palco também foi representado pela primeira vez *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, em 1897 (CAIN, 1906).

[406] Em 1823 o *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* tinha 1803 lugares e contava com 14 atores e 13 atrizes, diversos dançarinos e músicos, além dos técnicos e agentes do corpo administrativo do teatro (ALMANACH..., 1824, p. 128-134). Em 13 de setembro de 1907, o ator francês Benoît Constant Coquelin, conhecido como Coquelin *aîné* (1841-1909), célebre intérprete de *Cyrano de Bergerac*, de passagem pelo porto de Salvador com a Companhia do *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, se apresentou no *Polytheama Baiano* – com *Preciosas Ridículas* e *Cirano de Bergerac* – ocasião na qual integrantes da companhia venderam ao público impressos e postais no intervalo entre as duas apresentações (FRANCO, 1994, p. 24). Mas, de acordo com Ruy (1959, p. 94), o fato teria acontecido em 1902.

Figura 33 - *Teatro da Porta de Saint-Martin* em 1828. Imagem sem identificação do autor.



Fonte: *A.R.T. – Association de la Régie Théâtrale* (<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/histdestheatres/9-la-restauration-et-le-boulevard-du-crime.html>).

O *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* estreou sua temporada de 1823 em 22 de janeiro, com um *vaudeville* em um ato chamado *Le petit Jules, ou l'Auberge et la pension* de Hubert e Maréchall. O espetáculo seguinte estreou em 06 de fevereiro, uma *parada* em um ato intitulada *Les grands fantoccinis, ou Les enfants du carnaval*, onde, entre outros personagens, encontravam-se Pierrot e Arlequim. O repertório do ano foi formado por outros dois melodramas, uma tragédia, duas comédias, dois *ballets*-pantomimas e oito *vaudevilles* (ALMANACH..., 1824, p. 278-292). Sobre um desses melodramas, *L'homme gris*, peça em três atos de D'Aubigny em parceria com um autor chamado Poujol, estreado no dia 23 de julho, os editores do *Almanach des Spectacles* afirmam que "[...] *est la comédie qui fut représentée à l'Odeon avec tant de succès en 1817, et que les auteurs ont transportée à la porte St.-Martin, parce que le second théâtre Français ne leurs faisait plus d'honneur de songer à eux*"[407](ALMANACH..., 1824, p. 285). *Les deux sergent* foi o terceiro espetáculo

[407] "[...] é a comédia que foi representada no *Odeon* com tanto sucesso em 1817 que os autores a transferiram para a porta de *St.-Martin* porque o segundo teatro francês não lhes davam mais a honra de considerá-los".

estreado em 1823 neste teatro[408] (ver Figura 34). O argumento da peça foi apresentado aos leitores do *Almanach des Spectacles* em 1824:

> De service au cordon sanitaire, Félix et Roger [sic][409] ont par humanité violé la loi qui défend de passer au-delà de ce cordon. La peine de mort est prononcée contre eux ; mais, par une faveur particulière, il est décidé qu'ils tireront au sort et qu'un seul subira le jugement. Le major Moscati [sic][410], épris de Laurette, que Robert doit épouser, fait des voeux pour que son rival soit désigné, mais le sort en dispose autrement. C'est Félix qui doit mourir. Époux tendre, il voudrait embrasser sa femme; il en obtient la permission du major, à la condition que s'il n'est point revenu à l'heure fatale, Robert marchera pour lui au supplice. Sur les conseils de Moscati [sic], Gustave, qui ignore tout, fait sauter la barque qui doit ramener Félix. Robert alors va recevoir le coup mortel, lorsque son ami, prévenu à temps, traverse à la nage le bras de mer qui sépare l'île de Roses de Port-Vendres et vient offrir sa tête à ses juges. Le général, instruit de tout, fait surseoir à l'exécution et fait arrêter Moscati [*sic*]. Ce drame, dont les situations sont pleines d'intérêt, a obtenu un succès justement mérité.[411] (ALMANACH..., 1824, p. 280-281)

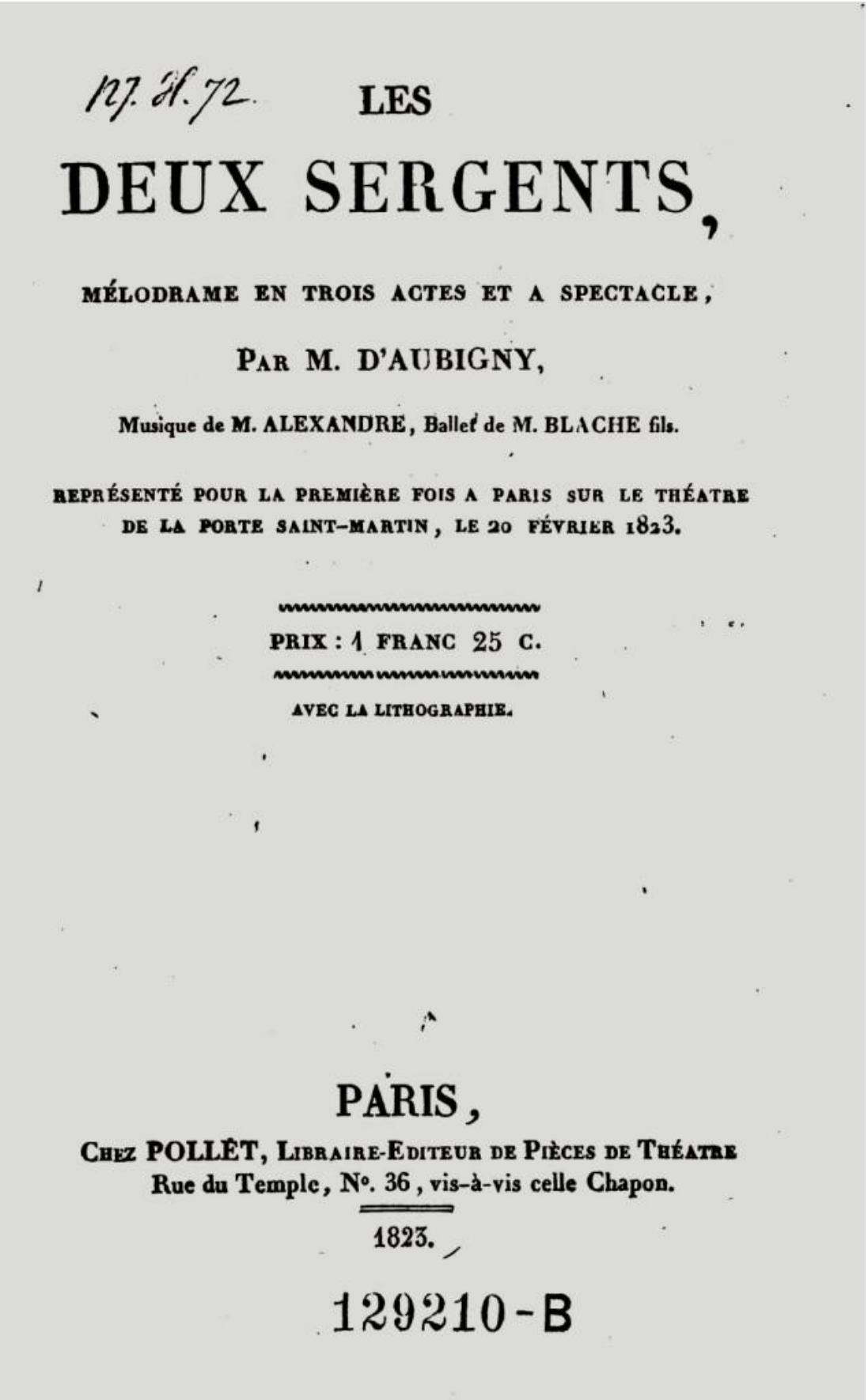
[408] As estreias de destaque no ano de 1823 que ocorreram neste teatro foram principalmente de um ator e duas atrizes para atuação em melodramas: Paul, Eugènie e Mesters (ALMANACH..., 1824, p. 292).

[409] Na verdade o personagem se chama Robert.

[410] Outro erro do *Almanach des Spectacles*, pois o personagem se chama Morazzi.

[411] De serviço na barreira sanitária, Félix e Roger [sic], por humanidade violaram a lei que proíbe de ir além da barreira. A pena de morte foi pronunciada contra eles; mas, por um favor especial, é decidido que eles farão um sorteio e que apenas um será julgado. O major Moscati [sic], apaixonado por Laurette, com quem Robert vai casar, faz votos para que seu rival seja escolhido, mas o destino age de outra forma. É Félix que deve morrer. Marido carinhoso, ele desejava rever a sua esposa; ele obtém a permissão do major com a condição de que se ele não voltar até a hora fatal, Robert seguirá em seu lugar à morte. Por conselho de Moscati [sic], Gustave, que desconhece a situação, explode o barco que deve trazer Félix de volta. Robert vai então receber o golpe mortal, quando o seu amigo, avisado a tempo, atravessa a nado as águas que separam a Ilha de Roses de *Port-Vendre* e vem oferecer a sua cabeça aos juízes. O general, informado de tudo, faz suspender a execução e prende Moscati [sic]. Este drama cujas situações são cheias de interesse, obteve um sucesso justamente merecido.

Figura 34 - Capa da peça *Les deux sergents*, de D'Aubigny, publicada em 1823 pela Chez Pollet.



17. 21. 72.

LES

DEUX SERGENTS,

MÉLODRAME EN TROIS ACTES ET A SPECTACLE,

PAR M. D'AUBIGNY,

Musique de M. ALEXANDRE, Ballet de M. BLACHE fils.

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS A PARIS SUR LE THÉATRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, LE 20 FÉVRIER 1823.

PRIX : 1 FRANC 25 C.

AVEC LA LITHOGRAPHIE.

PARIS,

CHEZ POLLET, LIBRAIRE-EDITEUR DE PIÈCES DE THÉATRE
Rue du Temple, N°. 36, vis-à-vis celle Chapon.

1823.

129210-B

Fonte: D'Aubigny (1823, p. 1).

No dia 21 de março de 1823, um mês depois da estreia do melodrama de D'Aubigny, o *Théâtre Panorama Dramatique*, fechado neste mesmo ano após decretar falência, apresentou uma *peça anedótica* em um ato intitulada *Les deux sergents, ou La parole de honneur* de Ménissier[412]. Com título idêntico ao do melodrama de D'Aubigny, "*cette pièce qui n'eût point été déplacée sur une scène plus élevée, a été constamment et justement applaudie*"[413] (ALMANACH..., 1824, p. 321). Trata-se, entretanto, de outro argumento:

> L'action se passe dans un village, aux environs de Toulouse. Les sergents Paul Leblanc et Louis Perrot aiment Annette et Thérèse, filles de la meunière Gertrude; celle-ci ne demanderait pas mieux que d'avoir pour gendres les deux militaires qui se sont signalés par divers traits d'héroïsme, mais, ayant répondu pour un voisin, elle est menacée de la ruine et ne veut pas faire partager à d'autres son malheur. Cependant, au milieu d'une fête que donne à leur intention M. Benoit, riche commerçant retiré, les sergents apprennent que Gertrude, saisie, va être expulsée, faute de pouvoir acquitter une dette de 1500 francs. Paul et Louis n'ont que leur honneur, ils le mettent immédiatement en gage par un écrit en échange duquel un usurier leur compte les 1.500 francs qu'ils désirent. De cet homme, qui ne comprend pas bien sa teneur, le billet passe à M. Benoit, puis au comte de Crény, lieutenant-général venu pour inspecter le régiment dont Louis et Paul font partie. Le comte, vivement ému de l'action des sergents dont il connaît d'ailleurs le glorieux passé, déclare vouloir acquitter leur effet, les dote et les marie aux filles de Gertrude.[414] (LECOMTE, 1900, p. 70)

Em datas imprecisas da primeira metade do século XIX foram publicados a letra[415] e a música[416] da *ópera-comique* em dois atos[417] *Les deux sergents*[418]. A letra foi escrita por

---

412 De acordo com Lecomte (1900, p. 70-71) Ménisser escreveu esta peça em parceria com Saint-Ange Martin.

413 "Esta peça, inadequada para um teatro mais elevado, foi constantemente e justamente aplaudida".

414 "A ação acontece em um vilarejo nas imediações de Toulouse. Os sargentos Paul Leblanc e Louis Perrot amam Anette e Thérèse, filhas da moleira Gertrude; esta não pediria nada melhor do que ter como genros dois militares que se destacaram por diversos atos de heroísmo. Mas tendo se colocado como fiadora para um vizinho, ela é ameaçada de ruína e não quer dividir com os outros o seu infortúnio. No entanto, no meio de uma festa que o Senhor Benoit, rico comerciante aposentado, dá em homenagem aos sargentos, eles descobrem que Gertrude, penhorada, vai ser expulsa por não poder pagar uma dívida de 1.500 francos. Paul e Louis possuem apenas a sua honra, e imediatamente eles a colocam à disposição por escrito, em troca de que um agiota lhes empreste os 1.500 francos que precisam. Deste homem, que não entende muito bem o conteúdo, o documento passa ao Senhor Benoit, depois ao conde de Crény, tenente-general vindo para inspecionar o regimento ao qual pertencem Paul e Louis. O conde, profundamente emocionado com a atitude dos sargentos, dos quais ele conhece o passado glorioso, declara querer saldar suas dívidas, os subsidia e os casa com as filhas de Gertrude".

415 O texto, sem as partituras, pode ser lido no endereço: <https://archive.org/details/lesdeuxsergents00loui>.

416 As partituras podem ser lidas no endereço: <https://archive.org/details/lesdeuxsergentso00loui>.

417 Tem dois atos e 24 cenas, sendo 13 no primeiro e 11 no segundo ato.

418 Documentos da Universidade de Toronto publicados no site *archive.org* (<https://archive.org/>) apontam o ano de 1800 como o da publicação das partituras desta ópera e o ano de 1850 como o da publicação do texto propriamente dito. A primeira data é incoerente, considerando-se a data de nascimento de Nicolas Louis, autor das partitutas, e a segunda é imprecisa, pois não aparece no texto de Eugène Cormon e Saint-Amant, publicado no mesmo site. O texto da ópera é pertencente ao *Centro de estudos do século XIX francês* e encontra-se na

Eugène Cormon (1811-1903) e Saint-Amant[419] (1797-1885) e música criada por Nicolas Louis (1808-1857). A história se passa na Itália, no ducado de Caracollo e tem como personagens: o duque de Caracollo; o príncipe Angelo, filho do duque; Micael, sargento na guarda ducal; Barbotini, magistrado; Hélène, sobrinha do duque e prometida ao príncipe; Gisette, dona de um hotel; soldados, senhores e senhoras do ducado, criados e camponeses.

Como no melodrama de D'Aubigny, nesta *ópera-comique* um dos rapazes não é sargentos: o príncipe Angelo está prestes a se casar com sua prima Hélène de quem seu pai, o Duque de Caracollo, receberá um dote que pode salvar as finanças do ducado. Dias antes do casamento, o duque envia seu filho às vilas sob o seu poder para que conheça os locais que em breve estarão sob sua responsabilidade.

O primeiro ato se passa num hotel. Acompanhado por um grupo de soldados liderados pelo sargento Micael, Angelo decide trocar de identidade com este para aproveitar seus últimos dias de solteiro. Passando-se pelo sargento, Angelo corteja várias mulheres comprometidas, para a fúria dos seus esposos ou pretendentes. Uma delas é Gisette, dona do hotel onde se encontram hospedados, que brevemente se casará com Barbatini, magistrado da vila. Gisette se encanta pelo falso príncipe, mas Angelo, disfarçado de sargento, também faz suas investidas na moça, contrariando Micael. Hélène, a futura esposa de Angelo, é amiga de Gisette. Ela acabou de sair do convento e deveria ir direto para a corte do tio, onde haveria a cerimônia de casamento, mas sabendo que o futuro marido está no hotel da amiga, decide conhecê-lo sem apresentar sua verdadeira identidade para saber se vai realmente querer se casar com ele. Michael, o falso príncipe, também a corteja e ela, apesar de ter gostado de quem pensa ser o futuro marido, se aborrece com a traição. Barbatini recebe uma carta do magistrado da vila vizinha anunciando os atos obscenos do falso sargento ducal e recebe ordens do duque para prendê-lo, sem saber que manda prender o próprio filho. Convocado pelo Duque, o falso príncipe volta à corte e planeja junto a Robatini a prisão de Angelo, com medo de que o falso sargento galanteie Gisette e Hélène, pelas quais Micael está apaixonado. A caminho do quarto de Gisette, Angelo é surpreendido por Barbatini e alguns homens da vila, mas consegue fugir com a ajuda dos seus soldados.

O segundo ato se passa na corte. O sargento Micael e o príncipe Angelo retomaram seus postos e roupas. Michael deve se apresentar ao duque e teme pagar pelos atos cometidos

---

Biblioteca John M. Kelly da *Universidade de Toronto* e as partituras pertencem à *Faculdade de Música* da mesma universidade, ambos foram digitalizados em 2010 com financiamento da *Universidade de Ottawa*, também no Canadá.

[419]Jean Amand Lacoste.

pelo príncipe. Já na corte, Hélène reencontra Micael com roupa de sargento e pensa que ele, assim como ela, estava disfarçado apenas para conhecê-la, até descobrir se tratar de Micael, o verdadeiro sargento. Ele revela que durante toda a viagem pelas vilas os dois mantiveram as identidades trocadas. Quando o duque encontra Micael diz que ele deveria estar preso pelos escândalos cometidos na viagem, mas seu filho Angelo pede que o pai perdoe o sargento, sendo atendido. Hélène, que a tudo assiste, se revolta com a injustiça e decide acabar com o casamento e voltar para o convento. Barbatini vai até o duque para se queixar contra o falso sargento que desmoralizou as vilas e, ao encontrar Micael e Angelo com roupas diferentes do dia anterior, descobre que estavam com as identidades trocadas na viagem. Tomando conhecimento do episódio e da decisão de Hélène, desesperado com a perda do dote, o duque decide expulsar o filho da corte e obrigá-lo a servir como soldado na Áustria, bem como prender e castigar o sargento Micael. Hélène se comove por Micael, perdoa o primo e decide casar-se, mas na cerimônia suspira e lança olhares para o sargento. Gisette permanece com Barbatini para provocar Micael, mas, como Hélène, se mostra apaixonada pelo sargento.

Esta *ópera-comique* diferente do melodrama *Les deux sergents* e até da *peça anedótica* em um ato de título homônimo, citada acima, ao invés de fazer ode aos nobres e aos militares, zomba deles, mostrando um príncipe e um sargento pervertidos e mulherengos. Mas neste caso em especial, não são as autoridades francesas que estão representadas, mas sim as italianas, o mesmo país de onde parece ser Morazzi, o vilão do melodrama *Les deux sergents.* Isto não quer dizer, entretanto, que a história não pudesse ser uma crítica à nobreza e aos militares franceses, a quem, talvez por cautela, não se devia criticar diretamente.

Apresentamos esta obra para que não se faça confusão com o melodrama de D'Aubigny, pois ao que tudo indica a *ópera-comique* homônima também foi traduzida para o português[420]. Em junho de 1823, D'Aubigny, em parceria com Hyacinthe, escreveu o

[420] No *Catálogo de teatro: a coleção do Livreiro Eduardo Antunes Martinho* há uma referência a uma ópera cômica em dois atos intitulada *Os dois sargentos, ou As cartas do conde-duque*. A obra, traduzida [1859-1900?] por Sousa Bastos, foi "[...] representada com música do maestro Alvarenga no *Theatro do Príncipe Real*, com música do maestro Rio de Carvalho no *Gymnasio* e *Rua dos Condes*, com música de Apparicio da Mata no *Gymnasio* e *Rua dos Condes*, e em diversos theatros do Brasil [...]" (FERREIRA, 1996, p. 105). Sousa Bastos foi um "[...] empresário teatral português que visitou o Rio diversas vezes ao longo do século XIX, também considerava a concorrência do circo bastante prejudicial, impedindo que o teatro aumentasse o preço dos seus bilhetes, medida necessária devido aos altos custos. Por sua vez, os circos podiam manter boas receitas com preços menores" (SOUZA, 2009, p. 2). Mas havia a presença de outros empresários e/ou atores portugueses que trabalhavam no Brasil desde o século XIX, como é o caso de Dias Braga e Jacinto Heller. Com forte presença no teatro brasileiro, podem ter contribuído com a circulação de textos entre os continentes, pois, além das funções administrativas, também tinham atribuições artísticas, como a escolha dos repertórios (REIS, 1999, p. 89-90). Para saber mais sobre o trânsito de elementos da arte teatral entre a Europa e o Brasil cf.: REIS, A. de C.; WERNECK, M. H. (Org.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012; e COSTA, M. C. C; SOUSA JUNIOR, W. de. Travessias: trocas cênicas e culturais entre Brasil e

melodrama *Le pauvre Berger* que foi encenado no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, ao que tudo indica, inspirado no mimodrama em dois atos *Le pâtre*, de Ponet e Henri Franconi, que havia sido apresentado em 16 de janeiro no *Théâtre du Cirque Olympique* (ALMANACH..., 1824, p. 326-327). Essas observações revelam a circulação de autores não apenas entre os teatros que integravam os chamados Pequenos Espetáculos como também em outros espaços haja vista a passagem deste autor pelo *l'Odeon*. Havia também relações pessoais e profissionais entre os empreendedores desses espetáculos, como a associação dos irmãos Franconi com Audinot, diretor do *l'Ambigu-Comique*, no ano de 1823 (ALMANACH..., 1824, p. 330). Em 1825, por exemplo, *l'Opéra-Comique*, um dos grandes teatros franceses, prosperou economicamente com a administração de Guilbert de Pixérécourt, considerado o pai do melodrama, mas apesar de reconhecer e elogiar o crescimento das receitas desta casa de espetáculos, a crítica de teatro de Paris não tardou destacar a *queda* na qualidade das peças representadas (ALMANACH...,1826, p. 2)[421]. Com a morte da senhora Bourguignon, diretora do *Théâtre de la Gaîte*, o privilégio de exploração desta casa de espetáculos passaria a Pixérécourt pelo prazo de dez anos, mas em função de sua ligação com *l'Opéra-Comique*, o mesmo recebeu autorização para ser representado por Martainville (ALMANACH...,1826, p. 5), um arranjo que, na prática, talvez não o tenha impedido de acumular as duas funções, ou influenciar nas decisões de ambos os teatros.

No repertório de peças de 1825 *Les deux sergents* continuava entre os 19 melodramas apresentados no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* (ALMANACH..., 1826, p. 275). Também permaneceu em 1826, ano no qual foram representados neste teatro 01 drama, 02 comédias, 12 *ballets*-pantomimas, 21 melodramas e 27 *vaudevilles* (ALMANACH..., 1827, p. 244-246). A peça continuou no repertório em 1827 (ALMANACH..., 1828, p. 247) e em 1829, quando o número de melodramas representados superou o de *vaudevilles* (ALMANACH..., 1830, p. 226-227). *Le monde dramatique, revue des spectacles anciens et modernes* apresentou uma listagem de peças apresentadas no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* entre o segundo semestre de 1835 e o primeiro semestre de 1836, mas *Les deux sergents* já não aparecia entre essas peças (LE MONDE..., 1835a, p. 427). De todo modo o melodrama de D'Aubigny teve vida longa em Paris, permanecendo em cartaz pelo menos por seis anos consecutivos (1823-1829) desde a sua estreia.

Portugal. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade**, Marília, v. 9, n. 1, 2012, p. 52-68. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/ viewFile/2835/2213>.

[421] O autor teria deixado este teatro em 1827 (ALMANACH..., 1828, p. 3).

Não há nada que nos permita afirmar que a peça *Les deux sergents* não tenha sido apresentada no *Cirque Olympique*, uma vez que muitas peças ou temas dramatúrgicos circularam entre os diferentes espaços teatrais de Paris, a ponto de a crítica ter denunciado esses episódios como um abuso e falta de respeito com o público: *Gulliver*, por exemplo, que já havia sido representada no circo por volta de 1822, foi retomada pelo *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* poucos anos depois, primeiro como *vaudeville* e depois como *ballet*-pantomima (ALMANACH..., 1827, p. 238-239). Os irmãos Franconi também haviam se apresentado neste teatro entre 1810 e 1812 quando, sob outra administração, ele era denominado de *Jeux Gymniques*. O que demonstra que assim como as obras, os artistas parisienses também circulavam. O *Almanach des Spectacles* de 1827 refere-se a 12 teatros do exterior: no "Teatro Imperial do Rio de Janeiro" havia na ocasião bailarinos franceses "*très connu à Paris*"; liderados por Lefèvre[422], o grupo contava com Juliette d'Argé "*première danseuse et mime*" (ALMANACH..., 1827, p. 368-370). Não nos parece exagero afirmar que esta pessoa, assim como outros artistas e mesmo viajantes, tenham sido agentes da circulação dos textos dos melodramas e outros gêneros representados na França nas primeiras décadas do século XIX.

Entre os vários exemplos deste trânsito podemos citar o melodrama *Trente ans, ou La vie d'um joueur*, de Victor Ducange e Dinaux, um dos textos de maior sucesso em Paris no ano de 1827, que estreou em 19 de junho no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, com destaque para o ator Frédérick Lemaître, que interpretando o protagonista Georges pela primeira vez atuava no teatro[423]. O sucesso foi copiado por outros teatros, apenas com adaptação no título do espetáculo (ALMANACH..., 1828, p. 2). O melodrama de Victor Ducange e Dinaux chega ao Brasil com o título idêntico ao original, *Trinta anos, ou A vida de um jogador*, sendo encenado com sucesso por João Caetano (1808-1963), mais importante ator do país na primeira metade do século XIX, que utilizou em seu repertório inúmeras peças de autores franceses – como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Guilbert de Pixérécourt, entre outros – traduzidas em Lisboa. Também autor e empresário, João Caetano recorreu ao melodrama francês com mais frequência na fase final de sua carreira, atento ao sucesso do gênero junto ao público e a consequente renda gerada por estes espetáculos (PRADO, 1972, p. 74-77). Sua resistência aos melodramas apresentados nos

---

[422] Em 1824 havia entre os bailarinos do *Cirque Olympique* uma pessoa com este nome (ALMANACH...,1825, p. 337). Igualmente, em 1829 um Lefèvre integrava o corpo de *ballet* do *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* (ALMANACH...,1830, p. 212).

[423] Foi neste espetáculo que *"Frederick Lemaître et Madame Dorval firent frémir tout Paris* [...]*"* (CAIN, 1906, p. 194). Era a primeira vez que eles trabalhavam juntos (THOMASSEAU, 2005, p. 76). Em 1823, Dorval havia feito parte do elenco de *Les deux sergents*, no papel de Laurette, como se verá adiante.

circos mostra a força do gênero no país e sua importância na economia teatral da época, diametralmente oposta ao seu prestígio artístico:

> João Caetano [...] o empresário mais famoso da época, foi um dos que se colocaram frontalmente contra os circos, a ponto de propor que fosse criada uma legislação proibindo as companhias circenses de apresentarem espetáculos nos mesmos dias que os teatros. Segundo ele, o circo contribuía para a decadência do teatro e para a degeneração do gosto das plateias. (SOUZA, 2009, p. 2)

5.2. A versão em língua portuguesa

Durante muito tempo, além dos textos impressos no Brasil e daqueles vindos diretamente de Portugal[424], muitos circos trabalhavam com textos datilografados ou transcritos nos cadernos dos circenses. Por esse motivo tais peças eram encenadas nos circos "[...] com textos originais ou adaptados de filmes e romances populares, manuscritos em cadernos escolares, que vinham a se constituir um dos ricos acervos de uma trupe circense" (MELO, 2008, p. 1). Em outros casos o que valia era a memória, que também contribuía para a circulação dos temas dramatúrgicos (MERÍSIO, 1999). A trajetória de alguns desses textos da Europa para o Brasil é revelada no trabalho de Sousa Júnior (2010, p. 77):

> Grande parte das peças que compuseram o repertório circense em sua primeira fase autoral, entre elas melodramas franceses e portugueses, além de comédias europeias[425], foi popularizada no Brasil por José Vieira Pontes, que a partir de 1922 passa a traduzi-las e publicá-las na coleção Biblioteca Dramática Popular [ver Figura 35], cujos exemplares eram vendidos a preços populares. Impressos em edições simples, de grande tiragem, em papel barato e com o máximo de 20 páginas, os pequenos volumes circularam entre as companhias circenses e foram uma verdadeira escola de teatro para os autores circenses, orgânicos em sua formação autoral.

---

[424]Risério (2004, p. 373) afirma que a "nossa inteira dependência da navegação estrangeira, para trocas do comércio mundial, fazia com que, em meados do século XIX, recebêssemos navios, mercadorias, técnicas e ideias de Portugal, Inglaterra, Rússia, França, Suécia, Estados Unidos, Dinamarca, Áustria, Alemanha, Espanha, Itália". Pimenta (2010) conjectura que já no fim do século XIX a cada vez que um circo estrangeiro fazia temporada no Brasil havia intercâmbio entre estes e as companhias formadas ou estabelecidas em solo brasileiro, o que gerava trocas permanentes de repertórios, incluindo os dramáticos.

[425]A história da Bahia conta com um dado que pode nos ajudar a compreender a presença da dramaturgia europeia no estado, pois "em 1930 havia treze mil estrangeiros na população do estado da Bahia, na maioria portuguesa, seguindo-se: espanhóis, italianos, alemães, franceses, ingleses, judeus e sírio-libaneses (turcos, na tradução baiana)" (TAVARES, 2001, p. 361).

Figura 35 - Capa da publicação da peça *Os dois sargentos*. Livraria Teixeira, coleção *Biblioteca Dramática Popular*, n. 8, 7ª edição, 1928.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Ana Paula Arruda.

As publicações desta livraria de São Paulo encontravam nos circos clientes importantes e com demanda significativa (PIMENTA 2010, p. 35). De fato, os impressos desta coleção traziam uma propaganda que a colocava como a "primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das principais sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil" (D'AUBIGNY; PONTES, 1938, p.2). A peça *Os dois sargentos* foi editada pela coleção Biblioteca Dramática Popular, da Livraria Teixeira de São Paulo. Entretanto, o dado apontado por Sousa Júnior (2010, p. 77) sobre o início das publicações nos faz procurar respostas para a circulação desta dramaturgia no Brasil em período anterior ao ano de 1922 para compreendermos, por exemplo, como a peça *Os dois sargentos* foi apresentada por um grupo dramático em Senhor do Bonfim, interior da Bahia, em 1917, antes das publicações de José Vieira Pontes. A resposta pode estar em Chalmers (1992, p. 106), que, ao estudar o teatro libertário no Brasil entre 1895 e 1937, esclarece que:

> [...] nos meios militantes, os filodramáticos começam a ser substituídos pelos grupos amadores organizados, logo no começo deste século [XX]. Mas, o repertório de melodramas precede as encenações "sociais", desde o começo da imigração até 1914, ou até mais tarde, visto as reedições das diversas edições de *Teatro Escolhido*, "Próprio para amadores", e de agrado certo, que incluem Entreatos Dramáticos, Operetas, *sketches*, às vezes com a curiosa observação de que "o risco – indica que a peça não tem senhoras". Tal a coleção portuguesa da Livraria Econômica, de Lisboa, cujo repertório inclui dramas, comédias, monólogos, operetas, cançonetas, poesias dramáticas, cenas cômicas e poesias cômicas nos títulos desenhados nas lombadas dos livros ao pé da alegoria feminina da Liberdade, que ilustra a capa do volume de *O Veterano da Liberdade*, de Batista Diniz. O repertório amador faz concorrência aos filodramáticos e às companhias teatrais profissionais estrangeiras, que para aqui traziam o melodrama de Dumas Filho ou até *A casa de Bonecas* de Ibsen.

Podemos ir mais longe, pois *Os dois sargentos* está entre os aproximadamente 200 dramas identificados entre aqueles apresentados pelas companhias de circo e teatro em atividade no estado de Minas Gerais especialmente durante a segunda metade do século XIX. Analisando jornais do período Duarte (1995, p. 243-250) identificou montagens da peça em Ouro Preto, nos anos de 1885, 1887, 1892 e 1896; em São João del Rey, no ano de 1893; e em Oliveira, no ano de 1857. Há ainda referência a uma montagem em agosto de 1850, apresentada na inauguração do *Teatro São Carlos*, em Campinas/SP (NOGUEIRA, 1997, p. 58), sendo esta a mais antiga produção da peça no Brasil identificada até o presente momento. Propondo-nos a voltar ao fim do século XVIII pelas mãos de Risério (2004, p. 222-223), vemos que o francês havia se transformado na língua da intelectualidade brasileira contra a

vontade de Portugal – pois a Coroa e a Igreja temiam ideias por elas consideradas subversivas –, o que não impediu o contrabando de obras de Rousseau, Voltaire, Montesquieu, entre outros, que chegavam aos principais lugares da colônia como Bahia, Rio de Janeiro, Maranhão, Pernambuco e Minas Gerais. A partir disto podemos conjecturar que um tipo de *muambeiro das letras* – como o próprio autor denomina os contrabandistas de livros – pode ter chegado ao país com obras da dramaturgia francesa considerada menor[426], como os melodramas, que já eram impressos e comercializados em Paris e que marcariam profundamente o teatro brasileiro entre os séculos XIX e XX:

> Ao abordar o tema do teatro popular no Brasil, não se poderia deixar de citar o gênero melodramático, nem tanto pela sua importância como produção dramatúrgica brasileira, já que eram de modo geral representadas traduções e/ou adaptações de peças em sua maioria francesas, mas pelo grau de receptividades de nossas plateias ao gênero desde suas primeiras manifestações no país. (BRAGA, 2003, p. 74)

A *Biblioteca Jenny Klabin Segall*, do *Museu Lasar Segall*, especializada em artes do espetáculo, disponibiliza na *Biblioteca digital das artes do espetáculo*[427] centenas de peças em língua portuguesa pertencentes a 32 coleções[428], entre as quais a coleção Biblioteca Dramática Popular - Portugal[429] e a coleção Biblioteca Dramática Popular - Brasil[430], editadas como folheto entre o século XIX e a primeira parte do século XX[431]. Essa variedade de textos pode ter chegado à Bahia de várias maneiras na época em que foram publicados: através da navegação de cabotagem, ao lado de diversos produtos que vinham do sudeste para a Bahia, sendo redistribuídos para o interior através de comerciantes de Salvador que os encaminhavam pelas estradas de ferro; pelos próprios circos que, fazendo uso da navegação, dos animais e das ferrovias circulavam todo território nacional; ou ainda através dos comerciantes conhecidos como caixeiros-viajantes, uma vez que:

---

[426]Do final do século XIX para o início do século XX também se observa no repertório de peças encenadas pela atriz carioca Cinira Polônio (1857-1938), *vaudevilles* franceses com traduções atribuídas a brasileiros como Artur Azevedo (REIS, 1999, p. 151-161).

[427]Cujo endereço eletrônico é: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>.

[428] Além de 109 folhetos avulsos.

[429] A biblioteca disponibiliza 43 folhetos desta coleção.

[430] A biblioteca disponibiliza 200 folhetos desta da coleção, sendo que *Os dois sargentos* é a obra número oito.

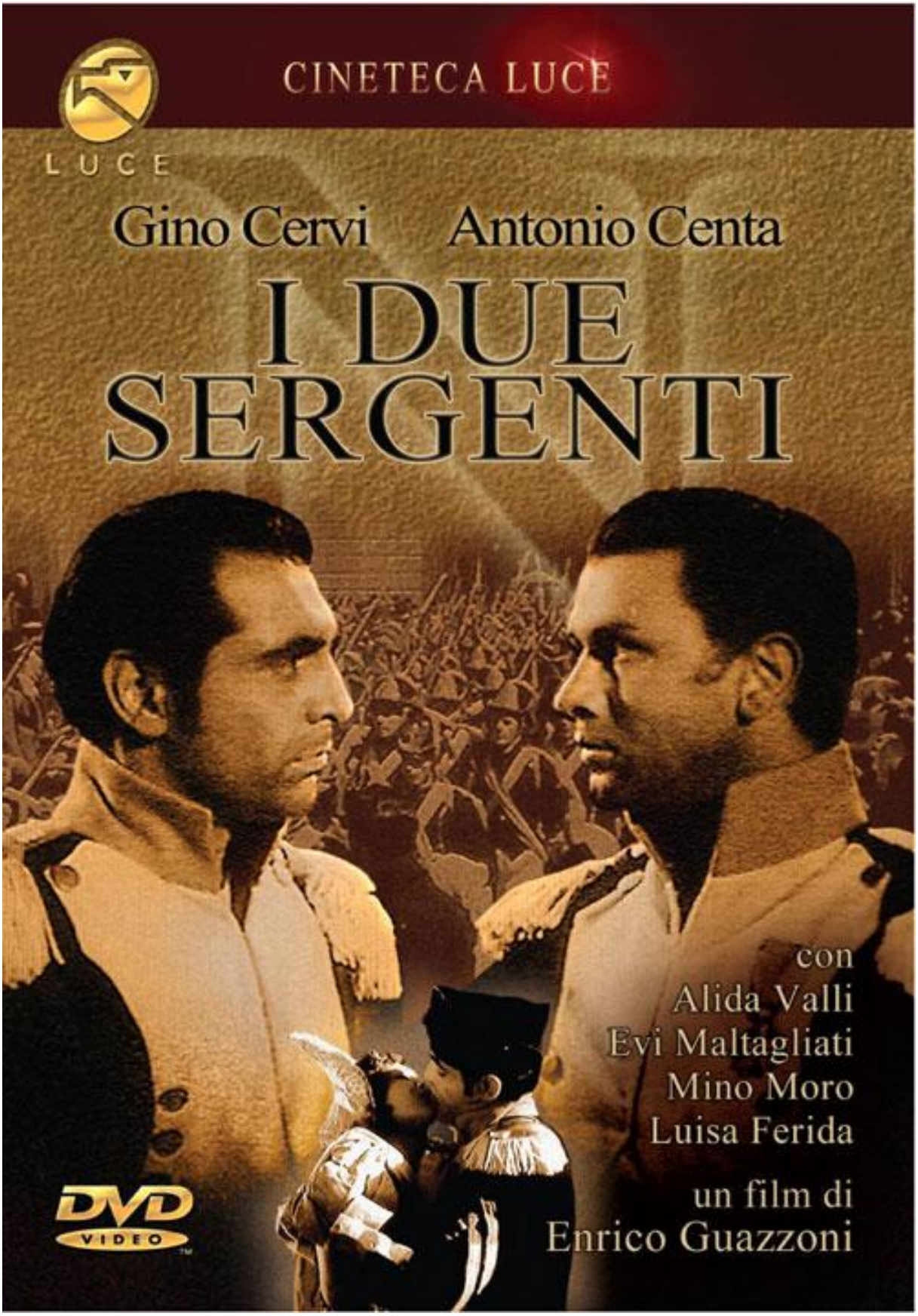
[431] Peças como *Os dois surdos* e *Uma véspera de Reis*, entre outras representadas pelas agremiações dramáticas de Senhor do Bonfim nas primeiras décadas do século XX (CARVALHO DA SILVA, 2008) encontram-se entre os títulos deste acervo, o que dá novas pistas sobre a dramaturgia utiliza nesta região do interior da Bahia durante este período. Mas a presença desta dramaturgia no país é bem anterior a este período.*Os dois surdos*, por exemplo, já era representada no interior de Minas Gerais na segunda metade do século XIX (DUARTE, 1995, p. 237).

> Na década de 1920 começaram a operar no interior baiano caixeiros-viajantes de indústrias e firmas comerciais de São Paulo e Rio de Janeiro. Atingiram diversas cidades, vilas e povoados da zona cacaueira, do recôncavo, da Chapada Diamantina e da região sanfranciscana [...]. (TAVARES, 2001, p. 365)

Podemos inferir que *Les deux sergents* e outros melodramas franceses, traduzidos e impressos em Portugal, eram trazidos para serem comercializados em diversos estados brasileiros, sendo alguns reeditados no Sudeste e redistribuídos de diversas formas para distintas capitais do país, de onde seguiam em lombos de animais, barco ou trem para pequenas vilas e cidades do interior do Brasil, como parece ser o exemplo de *Gaspar, o serralheiro*, da coleção *Biblioteca Dramática Popular*, encenado em Porto Velho/RO por trabalhadores da Ferrovia Madeira-Mamoré nas primeiras décadas do século XX. Finalmente, cabe pontuar que, além da grande difusão no território brasileiro, *Les deux sergents* também fez sucesso em outros países: em 1936, por exemplo, o melodrama de D'Aubigny ainda inspirou o filme italiano *I due sergenti*[432] (ver Figura 36) do diretor de cinema Enrico Guazzoni (1876-1949).

[432] Cf.: *I due sergenti* [*Les deux sergents*], Enrico Guazzoni (1876-1949), com Gino Cervi, Antonio Centa, Alida Valli e Evi Maltagliati, Itália, 1936, drama, 93min. É importante lembrar que a peça de D'Aubigny já havia inspirado dois filmes mudos italianos: *I due sergenti*, de Eugenio Perego (1913) e *I due sergenti*, de Guido Brignone (1922), há também uma comédia de Carlo Alberto Chiesa (1951) que leva o mesmo título.

Figura 36 - Capa do filme *I due sergenti*, de Enrico Guazzoni.



Fonte: *Movieplayer.it* (<http://www.movieplayer.it/film/i-due-sergenti_23553/>).

A seguir apresentaremos o enredo da tradução em língua portuguesa a partir da peça publicada[433] pela Livraria Teixeira[434] em 1938[435] – já em sétima edição[436] – composta de três atos e 27 cenas, sendo dez no primeiro ato, sete no segundo e dez no terceiro[437]. É importante observar que a peça foi traduzida como *drama* ao invés de melodrama, designação dada ao texto na publicação francesa de 1823[438]. A capa traz estampada a intenção dos editores de indicar a atualidade da peça, informando que o texto foi "Acomodado à cena moderna por J. Vieira Pontes e representado com extraordinário sucesso em todos os teatros de Portugal e do Brasil" (D'AUBIGNY; PONTES, 1938, p.1). A versão francesa tem três atos divididos em 52 cenas, sendo 16 no primeiro ato, 17 no segundo e 19 no terceiro. Apesar da diferença no número de cenas, de personagens e de ações, cada ato das duas versões apresenta praticamente o mesmo enredo.

5.2.1. *Os dois sargentos*: enredo

O primeiro ato se passa na esplanada do Castelo de Porto Vandré[439], uma prisão militar. Os sargentos Guilherme e Roberto encontram-se detidos e prestes a serem julgados pelo Conselho de Guerra por terem infringido as leis militares quando serviam num cordão sanitário[440]. Roberto está enamorado de Laura, sobrinha de Valentim, cabo afastado por invalidez e atual porteiro da prisão militar. O Marechal Conde d'Alta Villa se faz passar por um oficial "Incógnito" e é apresentado a Valentim por um tenente, fingindo desejar conhecer

---

[433] Com várias características do português de Portugal.

[434] Nesta época a livraria estava localizada à Rua Libero Badaró, número 491, em São Paulo-SP.

[435] Também localizamos na *Biblioteca digital das artes do espetáculo* do *Museu Lasar Segall* outras duas edições, uma sem data e outra de 1961, o que atesta de algum modo, o interesse pelo texto na segunda metade do século XX. A diferença é que essas duas publicações atribuem a autoria da peça ao melodramaturgo francês d'Enerry, o que justifica o crédito dado a este autor por diversas companhias de circo e teatro que montaram a peça no Brasil. Na edição sem data o nome da Livraria Teixeira aparece acrescido do que parece ser sua razão social, Vieira Pontes & Cia. Ltda., e embora esteja no mesmo endereço, há a indicação de uma filial no Largo do Paissandu, número 35, conhecido local de encontro de artistas circenses neste período. Na edição de 1961 a livraria encontra-se em novo endereço, Rua Marconi, número 40, e a denominação Lomelino e Silva Ltda., aparece em substituição à anterior.

[436] Esta edição do folheto era vendida por 4$000.

[437] A versão sem data e a datada de 1961 têm a mesma quantidade de cenas, por atos, que esta versão.

[438] Foi na década de 1820 que o termo melodrama tornou-se mais pejorativo na França, sendo abandonado pela maioria dos autores e usado basicamente pelos críticos (THOMASSEAU, 2005, p. 66).

[439] Na peça original francesa o autor refere-se à *Port-Vendre* (D'AUBIGNY, 1823, p. 2). *Port-Vendres* é um porto francês, situado no Mediterrâneo, próximo à fronteira espanhola. A mais antiga grafia (século I) indica *Portus Veneris* (ou Porto de Venus), remete à função de porto de quarentena para navios suspeitos de contaminação por doenças contagiosas.

[440] Controle de acesso a uma área onde se busca controlar uma epidemia.

o castelo que serve de prisão para os militares. Valentim o informa da tristeza do batalhão pelo fato dos dois sargentos estarem aprisionados simplesmente por terem praticado um ato de compaixão. "Incógnito" pede para falar com os dois militares, que o solicitam a interceder por eles junto ao venerado Marechal. Os sargentos contam que estão presos porque permitiram que uma pobre mulher com três crianças atravessassem o cordão de isolamento sanitário para ser abrigada por uma velha parenta, depois de ter dado a sua palavra de que as terras de onde viam[441] ainda não tinham sido afetadas pela temida peste da febre amarela[442]. Um estrangeiro[443], que lhes havia oferecido dinheiro para atravessar e a quem haviam negado o acesso, os denunciou por desobediência. Guilherme, mais experiente que Roberto, se culpa por ter se deixado levar pela emoção do amigo na decisão de dar passagem àquela família. Gustavo, aspirante da marinha, conta a Laura, sobrinha de Valentim e prometida de Roberto, que foi designado para conduzir semanalmente um barco de Porto Vandré à ilha de Rozes[444], uma vez que, por medida de segurança sanitária, foram suspensas as relações comerciais da ilha com as regiões tomadas pela peste. Ele também informa que o sargento Guilherme já lhe salvou a vida e que deseja um dia retribuir sua gratidão. O ajudante Valmor[445], vilão da peça, conta para Gustavo que os sargentos foram condenados à morte, mas somente um pagará a pena. Gustavo torce por Guilherme enquanto Valmor revela um grande ódio por Roberto e desejo de vingança por causa de uma antiga rixa originada no batalhão. A pedido de um tenente, Valmor anuncia o resultado da sentença aos dois sargentos. Guilherme e Roberto são condenados à pena de morte, mas por "benevolência" do Tenente General somente um será executado às seis horas da manhã do dia seguinte[446], na esplanada do castelo, enquanto o outro será posto em liberdade imediatamente após o resultado da "sorte", sendo expulso da corporação. Valmor manda Valentim trazer um tambor e os dados com os quais Guilherme joga e faz onze pontos, enquanto Roberto faz doze[447]. Condenado à morte, Guilherme revela para o amigo que é casado, tem um filho de cinco anos e que não os vê por igual período. Mesmo tendo descoberto recentemente que a família mora na ilha de Rozes na casa de um

---

[441] Na versão francesa eles vinham de Saragoça, na Espanha.
[442] Na versão francesa este episódio aconteceu no dia anterior ao da ação da peça.
[443] Na versão francesa, um espanhol.
[444] Île de Roses (Ilha das Rosas), na versão francesa. D'Aubigny indica que a Île de Roses fica a três léguas de *Port-Vendre*.
[445] Em *Les deux sergents* este personagem chama-se Morazzi, um estrangeiro que é "*adjudant-major*" do batalhão. Talvez por isso na tradução de língua portuguesa ele apareça como o "Ajudante Valmor". Na peça em língua portuguesa não há referência quanto à sua condição pátria. Podemos dizer então que na versão francesa os dois *vilões* da peça são estrangeiros, o espanhol que denuncia os sargentos aos seus superiores e Morazzi, que deseja executar Robert a todo custo.
[446] Às 16 horas na versão francesa, na qual acontece um casamento antes da hora fatídica.
[447] Na versão francesa Felix (Guilherme na versão em língua portuguesa) faz dez e Robert onze.

antigo criado[448] chamado Thomaz, ele não conseguiu reencontrá-los por causa da prisão. Guilherme aproveita para revelar sua verdadeira identidade. Ele é o Capitão Luiz Derville, acusado de roubo depois que um parente da sua esposa que sentou praça no mesmo batalhão que ele administrava usurpou 20 mil francos[449] da instituição. Condenado à morte, Luiz Derville passou a ser Guilherme Larive e com esta identidade começou a servir na corporação de Roberto, depois de ter se alistado em outro batalhão que serviria numa colônia[450], mas que foi dissolvido. Guilherme pede a Roberto que visite sua família assim que sair da prisão e leve um anel, uma carteira com papéis de família e um ofício que comprova sua patente de capitão. Na hora de assinar o documento com o resultado do processo Roberto pede a Valmor que troque os nomes a fim de que Guilherme use as últimas horas de sua vida para se despedir de sua família e lhes entregar pessoalmente os seus documentos. Valmor, que vê no ato a chance de sua vingança, concorda, mas faz Roberto garantir pagar a pena caso o amigo não volte a tempo da execução da sentença. Valmor diz a Gustavo, o marinheiro responsável por conduzir o barco até a ilha de Rozes, que ele poderá livrar o amigo da morte caso o impeça de retornar no horário do fuzilamento.

O segundo ato se passa na ilha de Rozes, na casa de Thomaz, onde Sophia, esposa do capitão e seu filho Adolpho, uma criança de cinco anos, estão abrigados. Thomaz e Sophia falam do desaparecimento de Luiz quando ouvem um canhão que anuncia a saída do barco de Porto Vandré. Adolpho chega à casa com a informação de que um barco está se aproximando da ilha e Thomaz vai saber se há correspondência com notícias do capitão. A criança, de gênio forte, se orgulha de ser filho de um militar. Thomaz volta e anuncia a chegada Luiz. Todos se alegram com a chegada do capitão e ele revela que mantém a falsa identidade de sargento Guilherme[451]. Sophia conta que depois de sua condenação a justiça confiscou todos os bens da família e ela peregrinou por vários lugares à procura dele até encontrar Thomaz e ser ajudada por ele, que, por sua vez, chegou à ilha de Rozes em busca de uma herança familiar[452]. Ela também informa ao marido que escreveu uma carta a um primo buscando notícias. Luiz não comemora o retorno e Sophia pressente que algo de estranho está acontecendo. Gustavo, acompanhado por Thomaz, chega com uma carta para Sophia e Luiz revela sua verdadeira identidade para o aspirante a quem salvou a vida. Na carta, enviada pelo primo de Sophia, o mesmo revela que Bleval, o ladrão responsável

---

[448] Um ex-militar da mesma corporação de Félix na versão francesa.
[449] 200 mil francos na versão francesa.
[450] Na versão francesa este personagem menciona que também pensava em construir riqueza na colônia, o que faz deste melodrama mais um testemunho da realidade na literatura, que tanto revela o pensamento de uma época.
[451] Na versão francesa a esposa desconfia da informação devido à farda do militar, de uma patente inferior à do marido.
[452] Na versão francesa não se fala como o personagem correspondente a Thomaz foi parar na ilha.

pela condenação injusta de Luiz, foi preso com praticamente todo o dinheiro roubado e a inocência de Luiz foi proclamada, assim como sua patente e honras militares lhe serão devolvidas[453]. Gustavo insiste em poder retribuir a "dívida" que tem com Luiz por ter-lhe salvado a vida, mas este, pressentindo que o aspirante está disposto a não levá-lo de volta para livrá-lo da morte, pede que cumpra o acordo feito a bordo do navio. Gustavo sai para continuar os despachos de correspondências e encomendas vindas de Porto Vandré e é acompanhado por Thomaz. Adolpho entrega a farda e a espada de capitão para o pai que parece delirar com sua situação. Sophia pede que a criança saia e solicita explicações ao marido. Os dois choram. Luiz diz que tem que partir para Porto Vandré com Gustavo e Sophia garante que irá acompanhá-lo com o pequeno Adolpho. Para não informá-la da sua nova condenação Luiz diz para a esposa que seu batalhão irá para a guerra e que ele pode não voltar vivo; em seguida entrega-lhe a comprovação de sua patente de capitão e documentos relativos a seus bens que haviam sido confiscados. Ela desconfia e chora aos seus pés. Thomaz e Gustavo voltam. Sophia pede a ajuda do aspirante para que seu marido não vá embora. Adolpho se abraça às pernas do pai. Thomaz pede a Luiz que, por piedade, fique com sua família; ele retruca que tem um dever sagrado e inviolável a cumprir e que brevemente se reencontrarão. Gustavo revela a verdade a todos dizendo que se ele for nunca mais voltará, pois será fuzilado por ter desobedecido a leis sanitárias e condenado pelo Conselho de Guerra. Com a criança nos braços Sophia tenta impedi-lo de sair. Gustavo conta que se ele não for seu amigo Roberto morrerá no lugar dele. Gustavo comunica que por ordens superiores terá que ficar na ilha até o dia seguinte e que o barco no qual Luiz desejava voltar a Porto Vandré partiu. Luiz o acusa de traição e tenta feri-lo com a espada. Gustavo revela que, além de retribuí-lo por ter salvado sua vida, impediu o seu retorno em cumprimento às ordens do ajudante Valmor. Luiz se desespera com a descoberta do plano de Valmor para tirar a vida do seu amigo Roberto e consegue sair da casa, apesar dos esforços de todos para impedi-lo.

O terceiro ato, como o primeiro, também se passa na esplanada do Castelo de Porto Vandré. Roberto pergunta a Valentim se ele aprova o casamento com sua sobrinha Laura, mas Valentim não está seguro do retorno do capitão Luiz, que ele ainda julga ser sargento Guilherme. Os dois conversam sobre "Incógnito", de quem eles ainda não sabem se tratar do Marechal Conde d'Alta Villa. O relógio da Igreja anuncia 5 horas da manhã: Valentim volta ao serviço e Roberto à cela, pois para todos os efeitos ele foi o condenado. Laura

[453] Na versão francesa esta carta não existe. O verdadeiro culpado confessa o crime e devolve o dinheiro para Sophie, que encaminha ao Ministro da Guerra. Depois deste episódio ela tenta comunicar ao marido, por carta, o desfecho do caso, mas não o localiza.

visita Roberto e leva escondido um rolo de corda para que seu pretendente fuja da prisão por uma cela em obras. Roberto está confiante na liberdade, pois acredita na palavra do seu amigo, mas Laura o informa que segundo uma amiga que vive na casa da noiva de Gustavo, ele só voltará da ilha de Rozes na noite do dia seguinte. Também conta que o aspirante e Valmor tiveram uma conversa secreta antes da saída do barco de Porto Vandré, mas Roberto não acredita nela. Valentim aparece e repreende a sobrinha, ordenando que vá embora, mas diz a Roberto que ela pode ter razão. O porteiro decide contar a todos sobre a troca dos nomes no processo caso o sargento Guilherme não cumpra a palavra de voltar até a hora combinada. Valmor se aproxima e Roberto volta para a cela. Valmor comunica a um tenente que a execução será às seis horas na esplanada do castelo e tenta descobrir de Valentim qual dos dois sargentos é o seu predileto. Para enganá-lo Valentim elogia Guilherme e fala mal de Roberto, por desejar a mão de sua sobrinha. Valmor se oferece para se casar com a moça[454]. Depois de ouvir a falsa opinião de Valentim sobre Roberto, Valmor pede segredo ao revelar que Guilherme não voltará e que Roberto será executado no seu lugar. Valentim o questiona sobre o que acontecerá se o coronel descobrir o plano e Valmor garante que grande parte do efetivo militar saiu de Porto Vandré em direção a Bellegarde. O relógio anuncia seis horas da manhã, Valmor sai e Valentim vai para a cela de Roberto contar o que se passa. Valentim conta para "Incógnito" tudo o que está acontecendo e este, misteriosamente já a par de tudo, promete punir Valmor, embora não revele como poderia fazer isso uma vez que não se conhece sua identidade. "Incógnito" pede para Valentim trazer Roberto e conta-lhe todo o plano de Valmor realizado com o apoio de Gustavo. Roberto diz que morreria honrado, ao contrário de Guilherme, até entender que o amigo também é vítima de uma cilada. A fim de salvar Roberto, Valentim quer contar a verdade para todo batalhão, mas "Incógnito" pede prudência e não o deixa fazer sua vontade. "Incógnito" se esconde para não ser visto por Valmor, que se aproxima com uma escolta para comunicar a Roberto que o barco da ilha de Rozes chegou sem Gustavo e sem Guilherme e que, portanto, ele será fuzilado, pois o coronel lhe negou prorrogação de 24 horas para a execução da pena. Roberto desmascara o cinismo de Valmor e diz que conhece seu plano. Valmor acusa Valentim de ter contado tudo a ele. Valentim assume e diz que vai denunciá-lo a todos em Porto Vandré. Valmor o repreende, mas Valentim não se intimida. Valmor manda a escolta entrar e se preparar para o fuzilamento de Roberto. Notando a presença de "Incógnito"

[454] Na versão francesa a personagem Laurette já está prometida a Morazzi pela tia, madame Bertrand, irmã do porteiro da prisão, personagem que não existe na versão da peça em língua portuguesa.

Valmor manda-o sair do local, mas “Incógnito” suspende a sentença, o acusa e pede a sua espada. Sem reconhecer o Marechal, Valmor zomba e diz que ele não tem autoridade para tal. “Incógnito” tira a capa e o chapéu e revela ser o Marechal Conde d’Alta Villa. O Marechal pede a Valentim que tire a espada de Valmor e ao tenente que tome conta dele. André, o marinheiro que conduziu o barco de volta, traz uma carta de Gustavo para Valmor na qual o aspirante revela que procedeu conforme o combinado, impedindo o retorno de Guilherme e orientando André para não chegar com o barco antes da hora marcada, afim evitar suspeitas contra ele. Gustavo ainda pede que Valmor cumpra o acordo de não executar Roberto[455]. O marechal diz que a carta é a prova contra Valmor, ordena a prisão de André e pede que um barco vá buscar Gustavo e Guilherme na ilha de Rozes. Laura anuncia que um homem que vinha nadando desde a ilha de Rozes foi socorrido por marinheiros quando demonstrava perder as forças. Para a surpresa de todos, Guilherme entra bastante cansado e diz que está feliz por chegar a tempo de salvar a vida do seu amigo Roberto. O marechal declara seu orgulho de ter dois homens como eles no serviço militar. Guilherme revela ser o capitão Luiz Derville e todos se surpreendem. O Marechal pede que socorram o capitão, informa que mandará buscar a sua família, o exulta como um exemplo de honra e faz elogio à verdadeira amizade que há entre os dois.

[455] Este detalhe deixa claro que Gustavo não pertence ao bloco dos maus na trama e evidencia que, apesar de um desejo cego de salvar a vida de Guilherme como retribuição por este já ter salvado a sua, ele só o faz por ter a garantia de Valmor que Roberto não seria morto no lugar do amigo.

5.2.2. Semelhanças e diferenças em relação à versão original francesa

Quadro 1 - Quadro comparativo dos personagens da peça *Les deux sergents* e sua tradução, *Os dois sargentos*.

QUADRO COMPARATIVO DOS PERSONAGENS	
***Les deux sergents* (15 personagens, vários figurantes)**	**Os dois sargentos (12 personagens, alguns figurantes)**
Sargento Félix (capitão Derville): interpretado por Thérigny[456]	Sargento Guilherme Larive (capitão Luiz Derville)
Sargento Robert: interpretado por Philippe[457]	Sargento Roberto Dalmeville
Morazzi ("*adjudant-major*"): interpretado por Defresne	O ajudante Valmor
Gustave (jovem aspirante da Marinha): interpretado pela atriz Granger	Gustavo (Aspirante da Marinha)
Valentin (velho militar da corporação do capitão Derville): interpretado por Granger	Thomaz (velho ex-criado dos Derville)
Sophie Derville (esposa do Capitão Derville): interpretada por Lavaquerie	Sophia (mulher do capitão Derville)
Adolphe (filho dos Derville): interpretada pela atriz Sidonie	Adolpho (filho dos Derville, criança de cinco anos)
Madame Bertrand (irmã do porteiro da prisão militar de *Port-Vendre*): interpretada por St.-Amand	A personagem não existe na versão em língua portuguesa
Laurette (sua sobrinha): interpretada por Dorval	Laura (sobrinha de Valentim[458])
Uma moradora da vila: interpretada por Florval	A personagem não existe na versão em língua portuguesa
Um tenente: interpretado por Livaros	Um tenente
Sans-Regret (cabo): interpretado por Vissot	O personagem não existe na versão em língua portuguesa
Um tocador de tambor	O personagem não existe na versão em língua portuguesa
Marinheiro01: interpretado por Breton	O personagem não existe na versão em língua portuguesa
Marinheiro02: interpretado por Martin	O personagem não existe na versão em língua portuguesa
Bascos e habitantes da île de Roses	Os personagens não existem na versão em língua portuguesa
Soldados do batalhão	Soldados, "etc."
Marinheiros	Os personagens não existem na versão em língua portuguesa
Homens e mulheres moradores da vila	Os personagens não existem na versão em língua portuguesa
O personagem não existe na versão em língua francesa	Incógnito (Marechal Conde d'Alta Vila)
O "tio" de Laurette é apenas citado na versão em língua francesa	Valentim (tio de Laura, militar aposentado e atual porteiro da prisão de Porto Vandré)
O personagem não existe na versão em língua francesa	André (Marinheiro)

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

[456] Todas as referências aos atores que interpretaram esses personagens têm como base a ficha técnica apresentada no texto *Les deux sergents*, publicado em 1823 na ocasião da primeira representação da peça em Paris.

[457] O ator Philippe e a atriz Dorval são apontados por Cain (1906) como grandes astros do *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*, reconhecidos pela capacidade de representar grandes papéis e conquistar o respeito da plateia. Em 1823, Frédérik Lamaître – que ao lado da atriz Dorval formaria a grande dupla do teatro romântico francês (PRADO, 1972, p. 76) – ainda não havia estreado neste teatro, fato que aconteceria em 1827, como já visto, em *Trente ans, ou La vie d'un joueur*.

[458] Que não se confunda com o personagem Valentin da versão francesa.

Embora o conflito da história seja o mesmo, há muitas diferenças entre a versão em língua portuguesa e a original francesa. A primeira importante de ser observada está nos personagens. Excetuando-se os moradores da île de Roses e os militares da versão francesa – de pequena participação na trama – bem como o marinheiro André da versão em língua portuguesa, a principal alteração no quadro de personagens está na presença de Incógnito, o Marechal Conde d'Alta Vila, que não existe na versão original. Mas apesar da história ser basicamente a mesma, há diferenças no desenvolvimento das ações e em cenas que foram suprimidas, como o reconhecimento entre o capitão Derville e seu filho Adolphe e o casamento de Robert e Laurette, cena que sugere grande teatralidade. Enquanto na versão portuguesa o encontro de Guilherme (Félix) com seu filho Adolpho (Adolphe) acontece de forma rápida e banal, na versão francesa é dado maior destaque ao encontro, com uma emocionante cena de reconhecimento[459] – o que faz todo sentido dentro da trama, pois se Adolphe tem cinco anos[460], o mesmo tempo do desaparecimento do seu pai, ele não poderia reconhecê-lo de imediato, como ocorre na versão em língua portuguesa.

Nas duas versões, o primeiro e o terceiro ato se passam em *Port-Vendre*[461] e o segundo na île de Roses[462]. Mas aqui também há dessemelhanças na indicação da cenografia, pois enquanto na versão francesa o primeiro ato represente uma das salas da prisão militar e o segundo o pátio do castelo, na versão em língua portuguesa os dois atos representam "[...] uma esplanada do Castelo de Porto Vandré; à D.B.[463] e E.B.[464] grades de prisão; ao F.[465], o mar, destacando-se ao longe a ilha de Rozes" (D'AUBIGNY; PONTES, 1938, p.4). Na versão francesa não se vê a île de Roses e, além da prisão e do mar, o cenário ainda conta com um muro, onde se pretende executar o condenado, e uma arcada

---

[459] O reencontro de pai e filho, depois de cinco anos afastados um do outro, é um indício da habilidade do autor nas estratégias dramatúrgicas do gênero que causam fortes emoções na plateia. Tomando acepção de Thomasseau (2005) poderíamos dizes que *Les deux sergents* foi criado no limiar temporal entre o Melodrama Clássico (1800-1823) e o Melodrama Romântico (1823-1848), sendo um melodrama de características românticas, principalmente pelo seu nacionalismo e sentimentalismo, mas mantendo elementos clássicos, se considerarmos que Adolphe representa uma criança abandonada, pois mesmo estando com a mãe, o período não era o ideal para uma mulher criar um filho sozinha, tendo sido ela mesma deixada pelo marido, um militar acusado de roubo e condenado. A falta pela qual os sargentos foram condenados também foi por piedade a uma mulher com três crianças, assim como a decisão de Robert de trocar os nomes no processo de execução para que Félix pudesse se despedir da sua mulher e do seu filho.

[460] A versão francesa não faz referência à idade da criança, mas deixa claro que pai e filho se viram pela última vez quando este era bem pequeno.

[461] Traduzido para "Porto Vandré" na versão em língua portuguesa.

[462] Traduzido para "Ilha de Rozes" na versão em língua portuguesa. Na versão francesa *Port-Vendre* fica a três léguas da île de Roses e os personagens deixam-nos entender que, em boas condições climáticas, um barco leva duas horas para atravessar de um lugar a outro.

[463] Direita baixa.

[464] Esquerda baixa.

[465] Fundo.

que conduz a uma igreja, da qual se vê a torre com um relógio. No segundo ato da versão em língua portuguesa as cenas se passam numa sala pobre da casa de Thomaz, que fica na ilha, enquanto na versão francesa, mais pomposa, as cenas se passam numa área externa da ilha, onde se vê "*au fond, le rivage; à droite, une maison avec um pavillon construit sur les rochers qui bordent le rivage ; à gauche une tour dépendante du fort de île; pres de la maison un olivier avec un banc de gazon*"[466] (D'AUBIGNY, 1823, p. 24). Neste cenário acontece uma festa em comemoração ao retorno do capitão Derville da qual participam marinheiros e moradores da ilha. Referindo-se ao melodrama *Les Mines de Pologne*, escrito em 1803 por Pixérécourt e montado no Rio de Janeiro por João Caetano, Prado (1972, p. 75) infere ser "[...] pouco provável que a encenação brasileira tivesse a riqueza de pormenores da francesa, feita para durar, para enfrentar duzentas ou trezentas representações consecutivas". Outro exemplo ilustra melhor este argumento. Enquanto na versão em língua portuguesa, para cumprir o acordo feito com Valmor (Morazzi) para impedir o retorno de Guilherme (Félix), Gustavo simplesmente faz o barco voltar à Porto Vandré sem Derville, na versão francesa o plano é mais espetacular, no sentido estrito do termo: depois de um sinal de Gustave aos marinheiros, uma explosão é provocado no navio, que pega fogo. O incêndio criminoso é exclusivamente para impedir o retorno do capitão, o que também atende a uma característica cara ao melodrama: o investimento na visualidade do espetáculo. A ausência desta cena na versão em língua portuguesa pode ter vários sentidos desde a falta de compreensão da importância das explosões no gênero melodramáticos à falta de recursos para sua realização.

Na versão original francesa Laurette (Laura) também vive com o tio, porteiro da prisão de *Port-Vendre*, que é apenas citado, sem que seu nome seja mencionado. Ele é irmão de Madame Bertrand, a quem o personagem Valentim, da versão em língua portuguesa, parece substituir. Mas também há um personagem chamado Valentin, na versão francesa, um antigo militar que havia servido na corporação do capitão Derville e com quem Sophie e Adolphe vivem na l'île de Roses. Na versão de língua portuguesa o homem que deu abrigo à mãe e à criança é Thomaz, velho criado dos Derville.

Madame Bertrand, irmã do porteiro e tia de Laurette – personagem que não existe na versão de língua portuguesa – não é afeiçoada a Robert[467], pois sua sobrinha já está

---

[466] "Ao fundo, a costa; à direita, uma casa com um pavilhão construído sobre as rochas ao longo da costa; à esquerda, uma torre dependente do forte da ilha; perto da casa uma oliveira com um banco de grama".

[467] Segundo Madame Bertrand desde que o batalhão de Robert se instalou ali há seis meses, não houve uma semana que ele não tenha se metido em confusão. Na versão em língua portuguesa, Valentim, em diálogo com

prometida por ela a Morazzi, *adjudant-major* da corporação, que na peça em língua portuguesa é o ajudante Valmor[468]. Somente no decorrer da peça, quando Madame Bertrand se consterna com a condenação injusta de Robert e percebe a vilania de Morazzi, ela muda de ideia quanto ao futuro marido de sua sobrinha e, sabendo da condenação à morte de Robert, autoriza o casamento dele com Laurette. Este casamento, ocorrido momentos antes do início do fuzilamento de Robert e responsável pelo aumento da tensão da peça, não acontece na versão portuguesa. Com o consentimento de Madame Bertrand e a autorização do general – que concede três horas para os preparativos e a cerimônia – Robert se casa com Laurette e aumenta a fúria de Morazzi, pois este leva a noiva ao altar a pedido do mesmo general, que não o fez por conta de compromissos inerentes à sua função em outra localidade. Morazzi, entretanto, está certo que a alegria da sua amada e do seu rival durará pouco, pois acredita que seu plano será bem executado e Félix não voltará da ilha, obrigando Robert a cumprir a pena, uma vez que, por sugestão dele mesmo, os nomes foram trocado no processo para garantir que Félix se despedisse de sua mulher e filho. Todos estão tristes e chorosos na cerimônia de casamento, pois sabem que o fim de Robert se aproxima, exceto Laurette, que pensa, inclusive, que os 12 soldados e o oficial responsáveis pela execução de Robert e já em cena na hora do casamento estão ali para abrilhantar a cerimônia do militar. Para aumentar ainda mais a tensão, quando todos se dirigem à Igreja o relógio anuncia três horas, lembrando do limite para o retorno de Félix e da aproximação da hora da execução de Robert.

A versão francesa também difere da versão em língua portuguesa pela indicação de uma pantomima no final do primeiro ato e um *ballet* no segundo ato. Na primeira os personagens despedem-se de Félix, que irá visitar a família. Na cena é acentuada a confiança de Robert em Félix; a dor de Madame Bertrand por, desconhecendo o acordo da troca dos nomes, imaginar que Robert foi condenado; a alegria ingênua de Laurette que não sabe sequer do resultado do processo; a satisfação de Morazzi que põe seu plano contra Robert em ação; e a realização de Gustave por finalmente poder retribuir ao homem que salvou sua vida. O *ballet*, por sua vez, acontece durante a festa da comunidade em comemoração ao retorno de Derville, dentro do qual Adolphe e Valentin fazem uma homenagem a ele, servindo também para a passagem de tempo do dia pra a noite, que

---

Laura, sua sobrinha, também demonstra certa antipatia por Roberto, mas, como na versão francesa, a situação logo se inverte.

[468]Na peça francesa, como se pode notar pelo nome, Morazzi é estrangeiro, mas não há referência à nacionalidade de Valmor, personagem correspondente na peça traduzida para o português.

ocorre ao mesmo tempo em que Valentin e o casal Derville agradecem e acompanham os outros personagens à saída da cena.

Há uma dupla coincidência – na lógica melodramática, fruto da providência divina – envolvendo Félix. Quando o navio atraca na ilha, ele percebe que Gustave, sem saber ainda sua verdadeira identidade, tem uma correspondência para sua esposa, Madame Derville, justamente no momento que ele diz que irá procurar a casa de sua família. Sabendo que se trata da esposa de Félix, Gustave o encarrega de entregar a correspondência, uma carta do Ministério da Guerra. Depois de encontrar a família e descobrir que o verdadeiro autor do roubo confessou o crime, ele se dá conta que a carta que traz pode ser do ministro e ao abrir descobre que se trata do decreto que proclama sua inocência e o promove. Outra coincidência importante está no fato da esposa e filho de Derville estarem tão próximos dele, na île de Roses, pois ele também chegou a *Port-Vendre* por acaso, quando, tentando fugir da acusação de roubo, teve frustrado o desejo de servir numa das colônias da França.

Depois do casamento, Robert dá adeus a Laurette que somente neste momento se dá conta do que está acontecendo. Como ela soube que Gustave, aspirante responsável pelo barco que deveria trazer Félix de volta da ilha, não retornará à *Port-Vendre*, então convida o recém marido a fugir, em vão. Embora ele tente convencê-la de que perdeu no jogo de dados e terá que cumprir a pena, ela se lembra de ter visto o jogo no qual Félix saiu perdedor, apesar de não saber naquele momento a finalidade do jogo. Em função disto Laurette acusa Félix de sacrificá-lo e sai de cena para tentar resolver a questão, quando Robert, em vão, tenta impedi-la (ver Figura 37). Apesar de tudo, a personagem Laurette é mais amada e respeitada que Laura, sua correspondente na versão de língua portuguesa, desdenhada por Roberto e pelo tio, Valentim.

Figura 37 - Philippe e Allan-Dorval na cena 16 do 3º ato do melodrama *Les deux sergents* no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin*.Estampa a partir de litografia de C. Motte, 1823[469].

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: *gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France* (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437296n>).

Sem acreditar que o não retorno de Félix fosse por vontade própria, Robert escreve um bilhete para que o tenente entregue a Laurette e despede-se dos soldados, colocando-se no local da execução, de onde, depois de rezar ajoelhado, pede a Sans-Regret que mire na cruz sobre seu coração. Ele mesmo começa a dar voz de fogo quando se ouve a voz cansada e fraca de Félix, que acabou de ser lançado na praia por uma onda. Socorrido pelos militares

[469] A rubrica que antecede a réplica de Robert, na cena 16 do terceiro ato, reproduzida na litografia – "*ROBERT – (cherchant à retenir Laurette) Je t'en conjure, au nom de notre amour, ne vas pas déshonorer mon ami*." – suprimiu a indicação de D'Aubigny para que o personagem tentasse conter a esposa "[...] *se jettant aux genoux de Laurette et cherchant à la retenir*" (D'AUBIGNY, 1823, p. 53). O relógio da imagem marca 4 horas.

responsáveis pela execução, quando Félix abre os olhos e vê que Robert está vivo se joga nos seus braços e depois se ajoelha, agradecendo a Deus por ter chegado a tempo de impedir que o amigo morresse no seu lugar. Mesmo com a roupa danificada, a cruz, devolvida pelo seu filho após a confirmação da sua inocência sobre a acusação de roubo, permanece sobre o seu colete, unindo-o a Robert também pela fé. De posse de um documento, Laurettere torna anunciando que Robert está salvo e que não precisa temer por Félix[470]. O tenente informa que o general ficou a par de tudo e prendeu Morazzi[471]. Depois de Laurette dar graças ao Rei[472] pela sua bondade, a peça acaba com todos, a pedido do general, celebrando a bravura e a amizade dos dois militares franceses[473].

A perseguição, os equívocos, providência divina, a fatalidade, o destino, o pressentimento, as coincidências, a honra, o número expressivo de *a parte*, as cartas reveladoras, as revelações bombásticas e identidades secretas têm lugar privilegiado na trama desta peça, fazendo dela, de forma inequívoca, um melodrama. Na lógica do gênero, entretanto, a versão francesa é mais sutil que a de língua portuguesa, o que pode representar tanto um problema de tradução quanto uma inabilidade com o gênero, que os franceses conheciam bem, demonstrando maior habilidade na urdidura. O texto em português é mais direto, ao contrário do francês que valoriza as nuances das réplicas e cenas para revelar situações ou guardar segredos. Um tradutor que não conheça as estratégias do melodrama pode descaracterizar o gênero pelo simples fato de manter[474] ou suprimir detalhes importantes, tornando o texto ainda mais inverossímil e sem as nuanças necessárias ao funcionamento da história, tendo como resultado uma forma que poderíamos chamar de *tosca* – o que pode ter contribuído para a designação de *dramalhão* usada pelos críticos para mencionar alguns melodramas encenados no Brasil.

Esses textos não tinham base literária profunda, embora fossem complexos dentro da sua lógica. Feitos para serem encenados, sua circulação traz a reboque elementos implícitos

---

[470]De 1908 a 1911, foi apresentado pelo *Circo Spinelli*, no Rio de Janeiro, o drama *A noiva do sargento*, composto por quatro quadros e uma apoteose, com direção de Benjamim de Oliveira. O primeiro quadro era denominado "Em recompensa da audácia"; o segundo, "A vinganças de Sosthenio"; o terceiro, "O inocente no cárcere"; e o quarto, "A sentença do sargento Miguel" (SILVA, 2007, p. 324). Ao que tudo indica, esta pode ser uma adaptação da peça *Os dois sargentos*.

[471] O final do vilão não é valorizado neste melodrama. Apesar de ele ser preso no final da peça – ação que não é executada no palco, mas mencionada pelo tenente – o grande castigo de Morazzi é acompanhar a sua amada Laurtte até o altar, onde a entrega ao seu rival, o sargento Robert, sob a vista de vários habitantes de *Port-Vendre*.

[472] Luís XVIII (1755-1824).

[473] A peça faz apologia ao militarismo, sua ordem e regras, pela obediência das quais os militares seriam sujeitos honrados e até superiores.

[474] Na versão em língua portuguesa, por exemplo, Guilherme (Félix) e Sofia têm uma casa arrendada em Paris.

que encaminham para determinada forma de atuar[475], pondo em trânsito uma teatralidade melodramática e circense. Embora não possamos afirmar que *Les deux sergents* tenha sido encenada no *Cirque Olympique*, é igualmente impossível garantir o contrário. De todo modo sua temporada no *Théâtre de la Porte de Saint-Martin* o aproxima da teatralidade circense, porque muitos dos artistas envolvidos nos processos criativos que reverberavam no circo e no teatro e francês dialogavam e seus trabalhos resultavam praticamente da mesma ambiência criativa, aproximando as produções no modo de ser e fazer.

5.3. *Os dois sargentos* nos palcos e picadeiros do Brasil

O melodrama representa uma das grandes influências do teatro francês no Brasil, geralmente desprezada pela historiografia ou sufocada pelo reconhecimento da influência do *grande teatro* de Molière (1622-1673), Racine (1639-1699) ou Rostand (1868-1918). Gênero considerado menor, só recentemente começou a receber a atenção devida pelos estudiosos. Eleita pelo circo, juntamente com outros gêneros populares, a dramaturgia melodramática encontrou um mercado no país e nele permaneceu por muito tempo. Seu exagero, herdado da pantomima, oferecia em sua prática um tributo ao teatro, arte da ilusão que o melodrama leva às últimas consequências, tornando-se, nesta perspectiva, uma forma modelar da arte teatral. Merísio (2006, p. 52) reafirma a posição dos autores mais críticos em relação à peculiaridade da dramaturgia melodramática ao reconhecer seu desejo primeiro de se comunicar com o público e de ser apenas um dos diversos signos que compõem a cena teatral à qual é destinada, nunca se sobrepondo a esta e mantendo um diálogo perene com seus espectadores.

Desde o século XIX, o melodrama *Os dois sargentos* foi apresentado em diversos circos e teatros de norte a sul do Brasil. “Hoje muito afastados, no século XIX eles disputavam palmo a palmo a preferência das plateias e até os mesmos espaços de apresentação.” (SOUZA, 2009, p. 2), além de comungar, muitas vezes, do mesmo repertório. A escolha dos melodramas no teatro brasileiro era definida segundo as publicações especializadas, a exemplo dos títulos da coleção *Biblioteca Dramática Popular*. No caso dos circos, os textos impressos dividiam espaço com os cadernos dos circenses, onde essas peças

[475] Cf.: MERÍSIO, P. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar:** o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais. 2005. 241 f. Tese (Doutorado em Teatro) – UNIRIO (Programa de Pós-graduação em Teatro), Rio de Janeiro; e LECOQ, J. **O corpo poético:** uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

eram copiadas, ou ainda com o repertório que os artistas traziam na memória, herdado do grupo familiar ou adquirido na relação com circenses de outras companhias.

Um episódio ocorrido no *Circo-Teatro Arethuza*, da família Neves, narrado por Dirce Tangará Militello (1984, p. 31-32), ilustra bem a apropriação pelos circenses dos textos do seu repertório: numa das noites da representação do melodrama *Os dois sargentos*, um dos irmãos sofreu um mal súbito minutos antes da peça começar e teve que ser hospitalizado; para não cancelar o espetáculo, Arethuza entrou no camarim e saiu vestida como um dos sargentos, personagem que seria feito pelo seu irmão, recebendo elogios no final. Outro caso bastante peculiar aconteceu com Benedito Sbano – palhaço[476], ator e secretário do *Pavilhão Teatro Popular Volante* – que estava com dificuldade para conseguir a liberação de um local onde armar seu pavilhão em São Paulo, quando descobriu que ele e o proprietário do terreno, ex-ator de teatro amador, tinham como ponto em comum a atuação no melodrama *Os dois sargentos*, o que foi suficiente para resolver o problema:

> Aí eu disse: 'Nós somos circo-teatro. Aliás eu soube que o senhor também é artista'. 'Não, não, só fui amador...' Mas, seu Martelo, o senhor sabe de uma coisa, existem amadores melhores que artistas! 'O senhor falou a verdade!' Aí começou... O senhor foi amador aqui mesmo em São Paulo? 'Foi aqui mesmo. No interior também.' Eu disse: 'Aquelas peças bonitas que se levava... O senhor lembra? Ele disse: 'Sim, lembro.' Aí perguntou: 'O senhor conhece *Os dois sargentos*?' Eu disse: 'Eu fiz o Roberto'. Ele disse: 'Eu fiz o Guilherme!'. Eram os dois principais. Eu disse: 'O senhor lembra daquela parte em que o Roberto dizia: 'E agora, miserável, pode ordenar a execução' – é mais ou menos isso, não me lembro bem, 'que se faça a execução!', por aí assim'. E ele já começou a falar também o pedaço das peças, né? Eu daqui, ele de lá. [...] Para não encompridar mais, de repente ele falou pra mim: 'Olha, eu tenho certeza que o senhor vai se dar bem aqui no meu terreno! (SOUSA JÚNIOR, 2011, p. 29)

São incontáveis as representações deste melodrama no Brasil. Entre os séculos XIX e XX, o espetáculo *Os dois sargentos* foi apresentado em diversas cidades brasileiras, a exemplo de Campinas/SP (1850) (NOGUEIRA, 1997, p. 58); Ouro Preto/MG (1885, 1887, 1892 e 1896), São João del Rey/MG (1893), Oliveira/MG (1857) (DUARTE, 1995, p. 243-250); Curitiba/PR (1927) (COSTA, 1990, p. 25), Pacatuba/CE (década de 1950) (CAMPOS, 1999, p. 23); e em diversas cidades da região Sul do Brasil entre 1940 a 1980 (SANTOS, 2013) [477].

---

[476] Palhaço Picoly.

[477] Também há várias referências a esta peça em alguns sites e blogs que reúnem material sobre a memória de vilas e freguesias portuguesas, a exemplo de Alpedrina, Pera do Moço e Reriz, bem como cidades brasileiras, a exemplo de Xique-Xique/BA, Santa Bárbara d'Oeste/SP, Lavras/MG, Rezende Costa/MG, Fortaleza/CE, Itaporanga/PB, Belém/PA, entre outras.

Este melodrama teve vida longa nos circos e pavilhões de teatro. Entre as décadas de 1920 e 1930 o espetáculo esteve no repertório do *Pavilhão Theatro Colombo* (MAGNANI, 203, p. 66) e em 1963 no repertório do *Circo-Teatro Abelardo* (REPERTÓRIO..., 1961, 1963), ambos de São Paulo. Uma peça com o mesmo título foi montada pelo *Circo Nerino* na segunda metade da década de 1930, aparecendo, um ano depois, outra peça intitulada *Os Quatro Sargentos*. Em 1945, durante a II Guerra, quando o circo estava em Fortaleza, a peça foi apresentada exclusivamente às Forças Armadas sediadas na capital cearense (AVANZI e TAMAOKI, 2004). Por fim, nos anos 50, a peça *Os dois sargentos* integrou o repertório do *Circo-Teatro Bartholo*, que esteve em Juazeiro e Bonfim entre 1965 e 1967 (BARTHOLO, 1999). Esses dados corroboram com a tese da circulação da dramaturgia, quando não do tema dramatúrgico (MERÍSIO, 1999), apresentada no circo, sempre adaptável às necessidades e características da companhia ou especificidade das cidades.

Na Bahia não foi diferente. Antes da apresentação deste melodrama pelo *Circo-Teatro Europeu* na *rede de cidades* no final da década de 1930, ele havia sido apresentado em 1917 no *Cinema Confiança* de Senhor do Bonfim, como já mencionado, pelo *Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro* (CARVALHO DA SILVA, 2008). Na ocasião o crítico do jornal *Correio do Bonfim* (ver Figura 38) comentou o espetáculo e demonstrou sua insatisfação com a escolha do texto:

> Logrou o *Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro* um excelente êxito na sua última representação, domingo, no *Cinema Confiança*.
>
> Como anunciamos, foi à cena o drama *Os dois sargentos*, peça em três atos, interpretada com segurança pelos jovens amadores Manoel Pacheco Filho, Amerindo Duarte, Ismael Chaves, Alcino Duarte, Arnaldo Meirelles, Octavio Xisto, Petrônio Duarte, Elysio Dantas, Arthur Azevedo, Francisco T. Duarte, Eloysio Felix e Clarice Dias.
>
> Não salientamos este ou aquele na excelente função teatral de domingo, pois os seus organizadores saíram-se, conjuntamente, ao agrado do público que os aplaudiu por muitas vezes calorosamente, sensibilizando-se ainda no decorrer de diversas cenas altamente emocionantes.
>
> Pena é deixarem-se os dignos moços prender ainda à escola teatral antiga, escolhendo para as suas representações peças que, de alta monta, todavia já se não recomendam pelo seu estilo. O drama *Os dois sargentos*, obra de valor indubitável, enredo interessantíssimo, cenas comoventes que prendem o espectador pela habilidade e força com que são confeccionadas, pertence, não obstante a tudo isso, à velha escola de dramalhões, substituída hoje pelas concepções leves, ligeiras, delicadas, que constituem o que se pode chamar com muita clareza, o teatro moderno.
>
> A enchente foi colossal, completando a lotação do *Confiança*. *As Filhas das Musas*, linda orquestra de senhoritas da nossa alta sociedade, estiveram presentes ao espetáculo, executando, antes e nos intervalos, escolhidas partituras.
>
> Foi uma bela função a que nos proporcionaram os estudiosos amadores, a quem incitamos continuar, não nos furtando ainda de os aplaudir sinceramente. (THEATRO, 1917)

Figura 38 - Coluna de teatro na capa do jornal *Correio do Bonfim*, de Senhor do Bonfim/BA. Edição número 50, publicada em 09 de setembro de 1917, ano V.

CORREIO DO BOMFIM

Redactor—A. DE SENNA GOMES
Secretario—ADOLPHO N. SILVA

ANNO V — NUM. 50

ORGAM INDEPENDENTE

REDACÇÃO E OFFICINA — PROPRIETARIOS SENNA & IRMÃO

CAIXA POSTAL N. 5

ASSIGNATURAS:
Cidade — Fora da Cidade
SEMESTRE Cidade — Fora da Cidade

ESTADO DA BAHIA — Cidade do Bomfim, 9 de Setembro de 1917 — E. U. DO BRASIL

Correio do Bomfim

Avisamos ao publico que acabamos de effectuar a mudança das nossas officinas e papelaria para a RUA CONSELHEIRO FRANCO N. 25.

Avisamos ainda que recebemos hontem novo e variadissimo sortimento de cartões fantazia, livros commerciaes, papeis linho para cartas, objectos para escriptorios etc. etc.

FISCALIZAÇÃO DAS ESTRADAS

Horario para os trens de carga da *S. Francisco*

De volta da sua excursão, no cumprimento do dever de commissario especial junto á fiscalização federal das ferro-vias deste Estado arrendadas á *Cie. des Chemins de Fer Federaux*, passou por esta cidade, quinta feira, com destino a Capital, o sr. dr. Floresta de Miranda, nome merecidamente acatado na nobre classe da engenharia brasileira.

Em comboio especial, em que não faltaram nem os freios automaticos evitadores dos perigos imminentes e que não se usam nas ferro vias que servem esta zona, nem o imprescindivel carro-restaurant, fartamente sortido, s. s. viajou, visitou, ouviu algumas reclamações timidas, tomou apontamentos e, talvez bem impressionado (!) pelo que viu e observou, vai elaborar o seu relatorio em virtude do qual medidas serão tomadas para ser mantida a normalidade do nosso trafego ferro-viario.

Está assim organizado o horario estabelecido para os trens de carga, na estrada do *S. Francisco*:

O trem C. 205 chega de Bahia ás segundas, quartas e sextas ás 10.52, partindo para Juazeiro ás 12.05.

O trem C. 206 chega de Juazeiro ás quintas, sabbados e domingos ás 13.00, partindo para a Capital ás 15.30.

Diariamente chega da Capital o trem C. 209 ás 18.10, aqui pernoitando, partindo tambem diariamente para a Bahia, ás 5.45 o trem C. 212.

Theatro

Grupo Dramatico da S. P. 25 de Janeiro

Logrou o grupo dramatico de "S. P. 25 de Janeiro" um excellente exito na sua ultima representação, domingo, no "Cinema Confiança".

Como annunciaremos, foi á scena o drama "Os 2 Sergentos," peça em 3 actos, interpretada com segurança pelos jovens amadores Manoel Pacheco Filho, Amerino Duarte, Ismael Chaves, Alcino Duarte, Arnaldo Meireles, Octavio Xisto, Petronio Duarte, Elysio Dantas, Arthur Azevedo, Francisco T. Duarte, Eloysio Feliz e Clarice Dias.

Não salientamos este ou aquelle na excellente funcção theatral de domingo, pois os seus organizadores sairam-se, conjuntamente, ao agrado do publico que os applaudiu por muitas vezes calorosamente, sensibilizando-se ainda no decorrer de diversas scenas altamente emocionantes.

Pena é deixarem-se os dignos moços prender ainda á escola theatral antiga, escolhendo para as suas representações peças que, de alta monta, todavia já se não recommendam pelo seu estylo. O drama "Os 2 Sergentos," obra de valor indubitavel, enrêdo interessantissimo, scenas commoventes que prendem o espectador pela habilidade e força com que são confeccionadas, pertence, não obstante tudo isso, á velha escola dos dramalhões, substituida hoje pelas concepções leves, ligeiras, delicadas, que constituem o que se póde chamar com muita clareza o theatro moderno.

A enchente foi colossal, completando a lotação do "Confiança." As "Filhas das Musas," linda orchestra de senhoritas da nossa alta sociedade, estiveram presentes ao espectaculo, executando, antes e nos intervallos, escolhidas partituras.

Foi uma bella funcção a que nos proporcionaram os estudiosos amadores, a quem incitamos a continuar, não nos furtando ainda de os applaudir sinceramente.

NATALICIOS

Faz annos hoje a gentil senhorita Dalila da Costa Silva.

Fazem annos, no dia 11, os srs. cap. Arthur Ferreira Machado, Custodio Luiz de Souza, Jose Braga e Aurelio Simas, residente em Ilhéus; d. Maria Lima Soares digna esposa do sr. José Soares de Moura, residente em Lamarão.

— No dia 12, os srs. Maj. Manoel Teixeira do Amaral e Francisco Feitosa;

— No dia 13, Idalina, filhinha do sr. Aurelio Simas, em Ilhéus;

— No dia 15, d. Isabel da Silva Palha, virtuosa consorte do sr. maj. João Teixeira Palha.

Parabens.

SOVAS e TROVAS

Fez mal o doutor chefe de policia...
Não procluamos desser pr'ahi...
Si se serve de gatunos amadores
Que executem o trabalho com maestria,

Bons, naturalmente,
Vão perceber as suas intenções
Pra nosso bem geral,
Com tragicas lições...

Os gatunos depois, podem pensar,
No seu labor insano
Não gostam de bater
Parecem ser horror ao sangue humano...

Si alguma coisa fazem, esta é bem feita.
Trabalham com desvelo...
Concluem o serviço...
Fica o serviço abandonado ao meio.

Si apparecem de hora interrupções,
Não gostam de questões

Devem matar, porem, com a chegada
Pode a justiça actual ser desprezada...

Gil Gaio

7 de Setembro

A data maior da nossa nacionalidade, que relembra um dos factos mais gloriosos da historia patria, com a proclamação da nossa independencia nas margens do Ypiranga, foi commemorada ante-hontem em todo o territorio brasileiro.

Para a commemoração da grandiosa data nesta cidade, estavam preparadas brilhantes festas que circumstancias imperiosas fizeram suspender.

A festa theatral organizada pela Sociedade União e Recreio tambem não se realizou, adiando-se o dito espectaculo a levar-se pelo seu gracioso grupo infantil para outro dia que será de antemão annunciado.

A sessão civica convocada pelo rev. Conego Tolentino Celestino da Silva para se commemorar a grande data e ao mesmo tempo se proceder a fundação da Associação de escoteiros nesta cidade, foi realizada, modestamente embora, no Paço Municipal, noticia que a angustia de espaço nos inhibe hoje de estender, o que faremos no proximo numero.

Nossa redacção recebeu, durante o dia, pelo auspicioso acontecimento, a amavel visita de muitos rapalhotos e gentis senhoritas, cujo nome ainda a estreiteza de espaço nos não permitte enumerar, de que nos desculpamos agradecendo-lhes a fidalga gentileza.

Nosso amigo dr. A. Xavier da Costa passou-nos o seguinte telegramma de congratulações, agradecendo-lhe nós as referencias nelle expendidas á nossa modesta folha:

"Bahia—Pela data grandiosa de nossa independencia, felicito "Correio" propugnador dessas nobres causas. Abraços. Xavier.

L. A. da União e Recreio

Registou esse distincta corporação de senhoras, orgam primoroso da velha e bemquista Sociedade União e Recreio, anteontem, o 4 anniversario de sua fundação.

Revestir-se-ia a commemoração de todo o realce si caso imprevisto não viesse tolher as manifestações de summo regosijo dos directoras e mais senhoras e senhoritas da sympathica associação.

Essa a razão de não se realizar naquelle dia a posse das suas novas administradoras, cuja solemnidade foi adiada para dia que será previamente communicado.

Cingiu-se a dita commemoração simplesmente á celebração de missa em acção de graças, effectuada na Igreja Matriz, ás 9 horas, pelo rev. Conego Telentino Celestino da Silva.

A "Lyra da União," mimosa orchestra de senhoritas da Liga, inaugurou nesse dia custoso e lindo fardamento, luxuosamente confeccionado nesta cidade. Durante o officio divino, executou a graciosa orchestra primorosas peças musicaes.

Como acima dissemos, será realizada nestes dias a sessão solemne em que terão de se empossar dos seus cargos as novas administradoras da Liga, que são:

ASSEMBLÉA GERAL

Presid.—D. Delila Martins Esteves
V. P.—D. Marianne S. Vianna
1º S.—Senhorita Hosanna Cesces
2º S.—Senhorita Alice Teixeira.

DIRECTORIA

Presid.—D. Joanna Xavier da Costa
V. P.—Senhorita Cantionilla Cavalcante
1º S.—Senhorita Ninita Jatobá
2º S.—Senhorita Maria Torres
Thezoureira—Senhorita Elizabeth Santos.
Oradora—Senhorita Anna Amaral.

COMMISSÃO DE CONTAS

D. Firmina de Senna Gomes, D. Cecilia Jatobá e Dr. Julio Teixeira Grassi.

A Cidade em sobresalto

Continuam as tentativas de roubo, sem que nada de positivo até agora fosse apurado, nesta cidade.

Soubemos que da Capital chegaram, em dias desta semana, deportados pelas auctoridades policiaes, dois perigosos gatunos...

Cuidado com as portas!

CLINICA MEDICO CIRURGICA
—DE—
Dr. José Salgro de Oliv.
Especialidades—Partos, lettras e molestias de crianças.
Acceita chamados a qualquer hora do dia ou da noite, para dentro ou fora do municipio
Cidade do Bomfim

BROMIL
Xarope efficaz para asthma

Fonte: *Memorial Senhor do Bonfim*. Foto: Ana Paula Arruda.

Nota-se que, além de pontuar o sucesso junto ao público, o crítico elogia sem pudores o texto da peça e reconhece seu valor artístico; entretanto, sua oposição se dá exclusivamente pelo pertencimento do mesmo à *escola teatral antiga*, em detrimento do *teatro moderno*, mais em acordo com os novos tempos vividos por aquelas cidades da Bahia, onde o discurso de modernidade[478] havia chegado com a implantação das estradas de ferro. Para refletirmos sobre a menção da crítica acerca da incompatibilidade do gênero com a modernidade no teatro, lembremo-nos de que esta e a contemporaneidade, não são períodos estanques, mas formas de pensamento e projetos que não estão fixados neste ou naquele momento da história cultural de uma região ou país. Modernidade e contemporaneidade não são fenômenos antigos ou recentes, não são épocas, mas um estado de escritura. É como se situa uma escritura no tempo-espaço. Uma reflexão teórica que pode remeter à convivência entre tradicional e moderno no teatro brasileiro nos é apresentada por Sussekind (1998) quando traz o conceito de "temporalidades múltiplas" para fazer referência à convivência de diferentes descontinuidades e permanências nas características estilísticas da cultura brasileira e latino-americana em detrimento da defesa de ciclos temporais homogêneos, e por tanto, sem contradições.

Os melodramas presentes nos palcos do território nacional em maior número até este período já eram considerados anacrônicas em relação aos novos modelos dramatúrgicos e de encenação do teatro europeu e passaram a ser considerados ultrapassados em relação ao teatro feito no Brasil no momento da elaboração dos discursos sobre sua modernização, que ocorreria notadamente entre as décadas de 1940 e 1950 (MERÍSIO, 2010, p. 52) [479]. Entretanto, a permanência do melodrama encontrou abrigo em outros meios como o cinema, o rádio e a televisão, nesta em especial, onde além das telenovelas, as características do gênero continuam sendo usadas abundantemente em programas variados, como os jornalísticos e de auditório (HUPPES, 2000). Mesmo com o aparecimento de novos autores brasileiros no decorrer do século XX, a dramaturgia melodramática europeia permaneceu[480], não exclusivamente através da montagem de textos do século XIX, mas através dos seus temas ou formatos dramatúrgicos.

---

[478] Para saber mais cf.: FALCON, F. J. C.; RODRIGUES, A. E. M. **Tempos modernos:** ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

[479]Some-se a esta problemática, as questões de ordem política, pois, "com frequência, o gosto popular pelo futebol, pelos melodramas históricos ou mesmo pela televisão era interpretado como uma das dimensões da alienação dos dominados" (CARDOSO, 2003, p. 15).

[480]A influência da herança teatral circense francesa ainda é muito forte no Brasil, recentemente atualizada por pesquisadores que trouxeram para atores e diretores do país as técnicas do *clown*, filtradas principalmente por Etienne Decroux e Jacques Lecoq, diretores franceses (BOLOGNESI, 2010, p. 14).

É importante lembrar que o *Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro* era formado pela elite local e provavelmente era a ela a quem se dirigia, de forma que a representação da peça *Os dois sargentos* pelo *Circo-Teatro Europeu*, quando se apresentou na *rede de cidades* na década de 1930 pode ter resultado em outras percepções e repercussões:

> O fato de que obras e peças teatrais representativas do movimento cultural surgido na Europa em meados do século XVIII sejam encontradas no Brasil é sinal de que este processo – guardadas as devidas proporções – de uma forma ou de outra obteve, por aqui, alguma ressonância. Para os objetivos do presente trabalho, contudo, a questão que se coloca é saber em que medida este movimento conseguiu ultrapassar o reduzido círculo dos que tinham acesso aos produtos culturais e chegou a atingir outros setores da população – no caso do teatro, por intermédio do circo. (MAGNANI, 2003, p. 65)

Infelizmente, até o momento, não temos qualquer notícias sobre a repercussão desta peça no repertório do *Circo-Teatro Europeu*, quando esta companhia esteve em Senhor do Bonfim mais de duas décadas depois da montagem do *Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro*. O jornal *Correio do Bonfim* fez várias críticas aos espetáculos de teatro apresentados na cidade, mas não dedicava o mesmo tempo e espaço ao circo, resumindo-se a publicar pequenas notas com informações básicas, talvez porque "A maioria dos folhetinistas dramáticos – como eram chamados aqueles que faziam crítica teatral – não dava atenção ao que ocorria nos picadeiros. Os circos eram vistos como divertimentos *menores*, sem comprometimento com a arte" (SOUZA, 2009, p. 1). A peça *Os dois sargentos* também foi apresentada em 1925 no *Cine Bonfim*, antigo *Confiança*, pela *Companhia do Teatro Olímpia*[481] de Salvador, que fez temporada na cidade de 24 de setembro a 04 de outubro. De todo modo a circulação gera transformações, como podemos observar na forma bastante lúcida segundo a qual Magnani (2003, p. 67) compreende o trânsito da teatralidade circense:

[481] O *Teatro Olímpia* passou a funcionar em Salvador no ano de 1915, explorando vários gêneros artísticos, entre os quais, operetas, dramas e revistas, que dividiam espaço com exibições cinematográficas (RUY, 1959, p. 91). Na passagem por Senhor do Bonfim a companhia apresentou, além do melodrama *Os dois sargentos*, os espetáculos *Amor do sertão* (burleta em três atos de Olegário Pinto), *Cabocla Bonita* (burleta em dois atos), *Dote* (de Arthur Azevedo), *Está salva a China* (comédia), *Vida de Cristo* (drama sacro), *Viúva das Camélias* (comédia), *Tim tim por tim tim* (revista) e atos de variedades. O elenco, composto de 20 artistas, era formado, entre outros, pela atriz bonfinense Consuelo Paiva, Izabel Ferreira, Carmem D'Almeida, Ester Souza, Delmare Paiva, Noberto Teixeira, Modesto Souza, Fernando de Oliveira, A. Epaminondas, Mário Ulles, Claudino Oliveira e maestro Ariston Sonza. O secretário da trupe era Benjamim Bompet (CARVALHO DA SILVA, 2008, p. 264).

> [...] faz-se necessário assinalar que, seja qual for o grau de influência do melodrama ou de qualquer outro gênero de representação na estrutura do teatro circense, não se pode considerar este último como réplica anacrônica ou sobrevivência grotesca do melodrama "clássico" do século XIX, ou então da *Commedia dell'Arte* do século XVI. Não se pode pensar o circo como o ponto final e desfigurado na evolução de alguma forma de teatro em particular: apesar da notória presença, em seu espetáculo, de elementos deste ou daquele gênero, o circo é, definitivamente, outra coisa.

As peças encenadas em circos ficaram esquecidas durante muito tempo, por um lado porque foram desgastadas pelo tempo e por outro porque foram perdidas em função do descuido gerado pela diminuição do prestígio dos dramas depois da popularização da televisão, embora em alguns circos as peças tenham se mantido no repertório em quase toda extensão da segunda metade do século XX, apesar dos aparelhos receptores de TV. Mas nos últimos anos muitas dessas peças votaram à cena, através do acervo do Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP); de acervos de instituições como o *Museu Lasar Segall*; de alguns textos dispersos preservados pelos seus guardiões circenses ou seus herdeiros; e através da memória oral das famílias, algumas registradas em livros biográficos ou em pesquisas acadêmicas sobre teatro no circo: o livro *Comunicação e censura - O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*, organizado por Cristina Costa e publicado em 2006 pela editora Terceira Margem de São Paulo, traz a lista de peças encenadas nos circos paulistas que eram anexadas aos processos da censura do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo; a Fundação de Cultura Cidade do Recife publicou em 2006 o livro *Dramas Circenses*, com seis peças de diferentes autores[482], colhidos em acervos e memórias garimpados pela circense pernambucana Índia Morena (ARAÚJO; MORENA, 2006). Há ainda projetos como do pesquisador Paulo Roberto Vieira de Melo, da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, que através do projeto *Dramas Circenses* – desenvolvido entre os anos de 2003 e 2004 – conseguiu junto ao *Circo Canarinho*, em João Pessoa, vinte textos do acervo da companhia escritos em cadernos escolares (MELO, 2008). São com essas iniciativas, de preservação ou de publicação de acervos de arquivos públicos ou familiares, que vamos rejuntando partes de um mosaico incompleto, desgastado, embora reconheçamos que por mais que somemos esforços nunca teremos condições de alcançarmos o significado destas companhias de circo, repletas de teatro no repertório, para o povo brasileiro de outrora.

Ainda vale pontuar brevemente a relação da peça *Os dois sargentos* com a censura. Apenas dez textos dos 1.088 processos encaminhados ao Departamento de Diversões Públicas

---

[482]*A louca do Jardim, As almas pertencem a Deus, Lágrimas de mãe, ...E o céu uniu dois corações, O estrangulador,* e *O segredo do mordomo* (ARAÚJO; MORENA, 2006).

de São Paulo[483] pelos circos que pretendiam se apresentar em São Paulo, entre 1930 e 1970, foram vetados pela censura (SOUSA JÚNIOR, 2012, p. 7), mas *Os dois sargentos* não está entre eles, embora haja aproximadamente dez processos solicitando a liberação para representação deste melodrama entre 1931 e 1960. Em 1945, por exemplo, a peça foi aprovada *sem restrições* pela censura no processo encaminhado pelo *Grêmio Atlético Recreativo Franco-Brasileiro* (FIGARO, 2008, p. 226).

No primeiro momento os circenses copiaram temas dramatúrgicos do teatro convencional e do cinema para somente depois criarem obras *originais*. Este exercício contribuiu para a formação dos dramaturgos do circo, que inicialmente faziam algo mais próximo da imitação que da adaptação, sendo, portanto controversa a questão da autoria nas peças circenses brasileiras. De todo modo, os órgãos de censura foram elementos imperativos para o registro escrito de peças que antes eram montadas sem a necessidade do texto escrito, bem como pela definição da autoria daquelas que antes circulavam como anônimas (SOUSA JÚNIOR, 2010, p. 77-78).

Além de *Os dois sargentos*, muitos outros melodramas podem ser considerados como significativos para a história do circo e do teatro brasileiro, pois o gênero ainda teve muita força no interior da Bahia até o fim do século XX[484]. Um exemplo singular é o sucesso das diversas apresentações do melodrama circense *Filho assassino por culpa de mãe* durante a década de 1990[485], no *Centro Cultural Ceciliano de Carvalho*[486] e em outros espaços culturais da microrregião de Senhor do Bonfim/BA, pelo grupo teatral *Mutart*[487]. Este melodrama é citado por Araújo (1979) como sendo da autoria de Filomento Santos, o palhaço Maneira[488]. Soteropolitano da Península de Itapagipe, este artista popular nasceu em 1923, trabalhou no *Circo Nerino* quando esteve instalado em Ilhéus e depois montou a própria empresa, com membros da própria família, excursionando com seus espetáculos por toda Bahia, até se estabelecer em Nazaré das Farinhas, no Recôncavo (ARAÚJO, 1979, p. 18), onde provavelmente o espetáculo continuou sendo apresentado. Esta peça, campo profícuo de

---

[483]Atualmente presentes no acervo do Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.

[484] Para saber mais cf.: REIS, A. de C.; CARVALHO DA SILVA, R. A carteira fatal - (Sobre)vivência do melodrama no interior do Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 5, p 68-76, 2013.

[485]Peças como *Meu filho, minha vida*; *A canção de Bernadete*; *E o céu uniu dois corações*; *O ébrio*; *Marcelino, pão e vinho*, entre outras, ainda se mantêm no repertório de companhias do Sul do Brasil, comovendo as pequenas plateias que as prestigiam (FERRAZ, 2010, p. 86-87).

[486] Para saber mais sobre esta casa de espetáculos cf.: SANTANA, A. A. **Diagnóstico sobre gestão e usos de um equipamento cultural no interior da Bahia:** o Centro Cultural Ceciliano de Carvalho. 2013. 186 f: il. Monografia – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2013.

[487]Nas diferentes montagens integraram o elenco da peça os atores Adriano, Caco Muricy, Daniela Carvalho, Nauvinha Aguiar, Rone Falcão e Tony Albuquerque.

[488] O texto, ditado de memória por Filomento Santos a Nelson de Araújo, encontra-se como apêndice do seu livro *Duas formas de teatro popular no Recôncavo baiano* (ARAÚJO, 1979, p. 73-76).

pesquisa sobre as relações do melodrama com as questões regionais, pode ter origem no boato sobre o suposto matricídio de Antônio Conselheiro:

> [...] *Filho assassino por culpa de mãe* [...], exacerbada história de ciúme materno e matricídio, em quase tudo idêntica à lenda que arrastou Antônio Conselheiro à prisão da vila baiana de Itapicuru, antes do conflito de Canudos[489]. Segundo "Maneira", a fábula chegou ao seu conhecimento como se com efeito tivesse acontecido no interior do município de Cachoeira[490], no Recôncavo, e com esse material modelou um apurado melodrama[491] [...]. (ARAÚJO, 1979, p. 18-19)

Estas inquietações em torno das produções artísticas do passado, além de reconhecerem sua importância para a interpretação do tempo presente que nos levam a tentativas de aproximação com o circo e teatro brasileiro do Brasil profundo – produzido e fruído em rincões do país considerados distantes em relação aos eixos centrais de disseminação cultural – faz-nos debruçar sobre o que parecem ser os destroços da nossa memória teatral para reapresentá-los numa tentativa de nos religarmos ao que já fomos, para compreendermos o que somos e sabermos o que queremos, ou pretendemos, ser.

---

[489]Embora não tenha sido este o motivo de sua prisão, em 1876 a polícia baiana deu crédito à "[...] estória do terrível crime do Conselheiro, de que nos deixou circunstanciado informe o escritor Euclides da Cunha. Antonio Vicente, em sua vila natal, assassinara a mãe e a esposa. A primeira, para prejudicar a nora, denunciara ao filho sua infidelidade. Na ausência de Antonio Vicente, que costumava viajar, um homem frequentava sua casa. Escondido em ponto adrede escolhido, durante uma fingida viagem, viu um vulto masculino, alta noite, pular a janela do quarto do casal. Fez fogo e acertou no alvo. Alucinado, entrou no lar e matou a consorte. Só então quis conhecer o sedutor que liquidara. Viu surpreendido, que era a própria genitora, vestida de homem, que assim procedera para complicar a nora, de quem não gostava. Submetido a júri, em virtude do seu passado e das circunstâncias de que se revestira o crime, foi absolvido. Não quis, porém, continuar na terra do seu nascimento e saiu pelo mundo a fazer penitências" (CALASANS, 1972, p. 9-10). O que não se sabe é se esta história deu origem ao melodrama circense conhecido na Bahia, ou se este, descendente de um melodrama antigo, inspirou o boato contra Antônio Conselheiro.

[490]Observando circos da periferia da cidade de São Paulo, Magnani (2003, p. 31-32) concluiu que as peças de teatro representadas buscavam inspiração, entre outras fontes, "[...] em casos verídicos recolhidos em suas *tournées*, em lendas e crenças populares, em temas da música sertaneja de sucesso, além dos romances de folhetim e de algumas peças clássicas do melodrama português, francês e espanhol".

[491]Acrescenta-se que "Silvio Romero apresenta uma versão do José do Vale e outra do Cabeleira, a primeira de Sergipe, como reisado, a segunda de Pernambuco, como romance" (ARAÚJO, 1979, p. 54). *O filho assassino*, indicada como uma farsa com três quadros e uma apoteose, aparece nos anos de 1907, 1908, 1909 e1910, no repertório do *Circo Spinelli*, no Rio de Janeiro, onde trabalhava Benjamim de Oliveira (SILVA, 2007, p. 322). Melo (2008, p. 4) lembra que "a autoria dos dramas circenses é sempre algo nebulosa, porque é parte de uma tradição de escrita popular na qual o texto recebe a autoria de quem o reescreve ou mesmo o reaproveita ou o refaz".

6. CONCLUSÃO

A realidade da pesquisa sobre circo no Brasil começou a mudar recentemente, a partir da década de 1980, quando pesquisadores de dentro e de fora da universidade começaram fazer do circo seu objeto de estudo, antes não considerado seriamente, apesar da grande importância do mesmo como espaço difusor de cultura na realidade brasileira. No século XXI o crescimento de pesquisas na área avançou de forma significativa em quantidade e qualidade, o que afirma a número cada vez mais crescente de trabalhos de pós-graduação que passaram a investigar o tema, se comparados às últimas décadas do século anterior

As características do chamado *circo-teatro* estão presentes na configuração do circo desde o século XVIII na Inglaterra, como vimos nos dados históricos apresentados sobre os trabalhos de Astley e Hughes e se firmam como modelo de espetáculo nas primeiras décadas do século XIX na França, especialmente com a família Franconi à frente do *Cirque Olympique*, um caso emblemático desta nova forma de espetáculo quando Paris era o grande centro das artes cênicas do mundo ocidental.

Atribuímos à Família Franconi o desenvolvimento do teatro no circo pelo longo tempo de atuação desta família, pois o *Circus Royal* (1780-1795) de Hughes só durou 15 anos, além das desavenças do circense com o autor das pantomimas Charles Didbin por conta do lugar que o teatro deveria ocupar no circo. Astley, por sua vez, em função das querelas entre Inglaterra e França, não conseguiu levar a cabo a constante permanência de seu espetáculo em solo parisiense.

Isto não implica em generalizar o papel do teatro em todos os circos que migraram para o Brasil uma vez que a universalidade se opõe à diversidade deste tipo de espetáculo, embora apontemos o *Olympique* como uma referência para outras companhias circenses que, indo de encontro à tendência do uso do teatro em sua programação, encontravam nela um local de significativa experimentação e espaço de articulação de diversos artistas, entre eles os dramaturgos que protagonizavam a circulação intensa de peças ou temas no universo criativo do circo e dos teatros populares.

O resultado foi a criação de vasta dramaturgia circense, cujo repertório, produzido em língua românica, repercutiu no Brasil[492]. Embora o circo brasileiro tenha sido influenciado por circenses de diversas nacionalidades, esta pode ser uma das explicações para o grande número

[492] Há um campo aberto para pensarmos o circo e sua dramaturgia nos países de língua portuguesa.

de peças teatrais da mesma linhagem cultural, especialmente a francesa, apresentadas no seu repertório e responsáveis pelo aspecto concreto da penetração cultural no interior do Brasil. É importante lembrarmos que estamos tratando de uma época na qual o rádio ainda não era acessível a todos e a televisão ainda não existia no país[493].

Circo e melodrama se firmaram como espetáculos em torno da Revolução Francesa, o que em alguma medida propiciou a repercussão do contexto revolucionário em suas formas, seja nos espetáculos de inspiração militar do primeiro ou nas peripécias mirabolantes do segundo. Está claro que o melodrama não foi o único modelo adotado pelo circo, mas este não poderia sair ileso ao profundo alcance do gênero na cultura francesa do século XIX. Conectado com seu tempo, o circo absorveu o melodrama, com o qual tem grandes similaridades, entre as quais estão, em diferentes medidas, o protagonismo do corpo[494], o pacto com a ilusão e falta de compromisso com a verossimilhança. No Brasil, instalado no seio de certo sentimentalismo latino[495], o gênero teve vida longa nos palcos e picadeiros de todo território nacional, onde inspirou gerações de artistas e encantou gerações de plateias até migrar para outros meios.

A articulação de saberes já sistematizados sobre os temas abordados nesta tese, bem como a identificação de novos dados a partir do material de arquivo analisado nesta pesquisa, nos permite afirmar que a teatralidade circense migrada da Europa para o Brasil encontrou nas ferrovias uma possibilidade de potencializar sua natureza itinerante. Estas elucubrações ganham corpo quando identificamos e reconhecemos o papel de *centro cultural* que o circo moderno desempenhou no interior da Bahia na primeira metade do século XX, especialmente nas cidades de maior importância entre as entrecortadas pela *Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco.

A criação das ferrovias fez circular a produção cultural brasileira diferindo as regiões que eram beneficiadas por elas das demais do território nacional uma vez que, apesar dos altos custos e muitas falhas no seu funcionamento elas eram, naquele contexto, bastante

---

[493] Os artistas circenses e o próprio formato do circo deram grande contribuição à TV brasileira, que assimilou muitos dos elementos constitutivos do seu espetáculo. Por outro lado, a partir da década de 1950 a televisão ocasionou uma grande mudança no gosto e práticas dos brasileiros, o que também repercutiu no espetáculo de circo. Entre essas influências poderíamos citar uma atuação bastante emblemática, a de Chacrinha, o velho guerreiro, durante muito tempo mestre de pista da TV no Brasil, seu picadeiro, justamente no período de transição da cultura brasileira no qual a televisão se estabeleceu como difusora privilegiada de cultura de massa.

[494] A singularidade do corpo acrobático do circo é que ele rompe por um longo período com a ideia do corpo narrativo comum no teatro e na dança. O melodrama, por sua vez, herdeiro da pantomima, da *commédia dell'arte* e do teatro de feira, faz o gesto dividir espaço significativo com a palavra.

[495] Cf.: OROZ, S. **Melodrama:** o cinema de lágrimas da América Latina, 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

eficientes do ponto de vista da diminuição das distâncias. Cabe relembrar que estas cidades já tinham, cada uma a seu modo, uma ambiência de produção artística que também abrangia o teatro e as artes circenses, embora não tão significativa a ponto de ofuscar os sentidos gerados pela presença das companhias visitantes que ofereciam espetáculos variados, compostos por habilidades circenses, teatro, animais amestrados, ilusionismo, palhaços, música e poesia.

Mesmo com a movimentação artística decorrente das ferrovias, a realidade do interior não era igual à da capital quanto à dinamização dos espaços culturais pela presença das artes cênicas. No final da década de 1930, o *Correio de Alagoinhas* comentou a passagem da *Companhia Theatro Mirim* como "[...] um grande acontecimento para a nossa plateia, que, para assistir a essas e outras novidades tem se transportado à capital [...]" (COMPANHIA..., 1929). Vale lembrar que a força e diversidade teatral parisiense do século XIX não era uma realidade de todo território francês e mesmo que esta existisse no interior do país, estava intimamente ligada ao que se produzia na capital, fosse pela disseminação das obras dos seus autores ou no apoio concedido aos seus realizadores (YON, 2012, p. 9-10).

No caso da Bahia, a circulação dos circos e das companhias teatrais itinerantes pelas cidades estudadas influenciou diversos artistas, como pudemos observar especialmente nos casos de Senhor do Bonfim e Juazeiro. Embora em algumas circunstâncias o circo tenha assimilado as artes locais no seu espetáculo, como foi o caso das filarmônicas, ainda não está claro em qual nível se concretizaram as trocas desses artistas itinerantes com os grupos existentes na região no mesmo período.

A análise da documentação arrolada sobre o teatro feito nos circos e companhias teatrais itinerantes presentes na região permitem-nos inferir que o melodrama está entre as matrizes estéticas da dramaturgia e da encenação presentes nos espetáculos dos circos e das companhias teatrais itinerantes que passaram, na primeira metade do século XX, pelas cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro, bem como dos grupos existentes nessas cidades no mesmo período.

A ambiência gerada por esta *cena perdida* e os sentidos construídos no contexto em que foram acessadas pelas plateias do período constitui uma das grandes interrogações desta investigação, que, por hora, se contenta em identificá-la e filiá-la aos modelos adotados em diferentes períodos e por circunstâncias comerciais. Trata-se de uma tentativa de elucidação de um período de continuidades por influências artísticas caracterizadas pela itinerância, pelo uso de formas populares de teatro e garantia de sobrevivência pela bilheteria dos espetáculos, o que colocava os artistas em situação de escuta sensível aos desejos do público, atraído por novidades ou necessidade de viver emoções fora da vida ordinária dos seus contextos culturais.

Os caminhos percorridos nas leituras sobre transportes[496] na Bahia e as reflexões feitas a partir delas apontam para a necessidade de estudo das possíveis rotas de circo e teatro que envolviam a Bahia no contexto nacional e internacional, mas também de suas conexões com o interior, através das malhas ferroviárias, bem como por meio do transporte marítimo de longo curso ou de cabotagem e seus desdobramentos pelos rios navegáveis do estado.

A escolha do circo como objeto de pesquisa oferece uma das melhores possibilidades de estudo do teatro no Brasil, pois as empresas se ramificavam, indo longe em seu objetivo de conquistar plateias para sobreviver. Isso não quer dizer que as cidades pequenas não produzissem teatro, mas dado os tamanhos das mesmas e número de artistas envolvidos, os produtos culturais jamais conseguiriam ser tão diversificados e em quantidade como aqueles oferecidos pelas diversas companhias circenses que circulavam pelo país.

Aqui é a última *estação* desta viagem, onde tentamos contribuir com a retirada do véu de mistério existente sobre a cultura do interior da Bahia apontada por Araújo (1986) e esperamos ansiosos pela próxima partida. Finalmente vem a constatação de que cada companhia circense e teatral tratada no quarto capítulo, bem como os espetáculos apresentados, os gêneros em voga, seus diversos artistas e casas de espetáculos nas quais fizeram suas temporadas nas quatro cidades ligadas pela Estrada de Ferro São Francisco, podem se constituir em novos objetos de pesquisa que, desenvolvidos, contribuirão para a compreensão da complexa história das relações do circo e do teatro em solo brasileiro, tão carente de novos olhares sobre períodos e lugares ainda não suficientemente estudados. Podemos concluir que o levantamento desses aspectos históricos e culturais do circo e do teatro no interior da Bahia apresentados até aqui sublinha a riqueza da área e aponta para um repertório em certo sentido *universal*, onde residem novas cortinas a serem abertas e velhos picadeiros a serem pisados.

Na segunda metade do século XX o circo, como espetáculo moderno, passou a parecer anacrônico em seu formato mais tradicional e em diálogo com a tecnologia e a retomada do seu aspecto dramático se *reinventou* na autodenominação de *novo*, criando uma polaridade dentro do próprio gênero. A própria ideia de modernidade, usada algumas vezes na exposição de nossas

[496] Embora, por razões de recorte da pesquisa, não tenhamos nos debruçado sobre documentos que comprovem a presença de circenses no interior da Bahia no decorrer da Colônia e do Império, chamamos atenção para as vias de comunicação terrestres e fluviais percorridas antes da criação das estradas de ferro por compreendermos que entre tantos *aventureiros* que as percorreram certamente estavam os artistas saltimbancos e depois circenses propriamente ditos que começaram a chegar ao país. Reconhecemos, entretanto, que este campo de investigação ainda continua como terreno inabitado nas pesquisas que se lançam na seara da História das Artes do Espetáculo na Bahia.

reflexões, tem certo tom circense-melodramático na oposição simbólica entre o bem e o mal, o primeiro representando o *progresso* que deve vencer o segundo, representado pelo *atraso*. A perspectiva crítica de superação desta dicotomia reside na compreensão de que ambos são partes do mesmo e que seu *conflito*, para usar um termo caro à dramaturgia, pode gerar outras histórias, seguindo o modelo de criação circense, quase perfeito, dos infindáveis diálogos nonsenses do Monsieur Loyal ou do Clown Branco com o palhaço pobre e atrapalhado.

Essas conclusões abrem uma perspectiva mais ampla, notadamente na articulação e fomento das pesquisas sobre circo nos países lusófonos, uma vez que ainda não temos um quadro que revele os múltiplos aspectos desta forma de espetáculo no conjunto de culturas de língua portuguesa. A iniciativa poderia pautar-se na itinerância entre esses países para identificação das pesquisas existentes neste campo, sistematização das publicações na forma de uma bibliografia lusófona de artes do circo e localização de acervos documentais e suas formas de acesso. Este mapeamento poderia ser complementado com uma breve caracterização das companhias e artistas circenses bem como de uma listagem das escolas de circo em atividade em cada um desses países.

Todo sonho é possível sob a lona[497] do circo.

[497] *Chapiteau.*

REFERÊNCIAS

ARTIGOS

BLAY, J.-P. Spectacle sportif et fête mondaine: l'exemple des hippodromes cariocas (1868-1926). **Plural Pluriel:** Revue des cultures de langue portugaise, Nanterre, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=118:lala&catid=52:numero-02&Itemid=55>. Acesso em: 25 abr. 2014.

BOLOGNESI, M. F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 9-19, 2006.

_____. O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 11-16, 2010.

BRITO, R. de S. Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 79-85, 2006.

CALASANS, J. O "Matricídio" de Antonio Conselheiro. **Revista Brasileira de Cultura**, Brasília, n. 14, ano 4, out./dez. 1972. Disponível em: <http://josecalasans.com/downloads/artigos/23.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2014.

CAMARGO, R. C. de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix:** Revista de História e Estudos Culturais, Goiás, v. 3, ano 3, n. 4, out./nov./dez. 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2013.

CAMPOS, E. Retrospectiva em tempo de Teatro. **Teatro:** teatro completo de Eduardo Campos, Fortaleza, v. 01, p. 23-28, 1999.

CARREIRA, A. Circo e teatro: a construção da cena nacional argentina. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 27-34, 2006.

CARVALHO DA SILVA, R. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 40-51, 2010a.

_____. Os dramas de José Carvalho. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Memória ABRACE Digital, 2010b, p. 1-6. ISSN 2176-9516 (versão eletrônica). Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Reginaldo%20Carvalho%20-%20Os%20dramas%20de%20Jos%E9%20Carvalho.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2012.

CASTRO, A. V. de. Acrobatas da Serra da Capivara: 27.000 anos de proezas e equilíbrios circenses. **FUNARTE**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://bloguinhojuriti.blogspot.com.br/2011/02/roda-de-dialogo-preparatoria-para.html>. Acesso em: 27 set. 2013.

CHALMERS, V. M. Boca de cena: um estudo sobre o teatro libertário, 1895-1937. Operários e Anarquistas Fazendo Teatro, **Cadernos AEL**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 105-118, 1992.

COSTA, E. B. A. A dramaturgia do circo-teatro paulista: autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010a, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Memória ABRACE Digital, 2010a, p. 1-5. ISSN 2176-9516 (versão eletrônica). Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Eliene%20Benicio%20Amancio%20Costa%20-%20A%20Dramaturgia%20do%20Circo-Teatro%20Paulista.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2013.

_____. Um estudo das comédias mágicas: O Chico e o diabo e Os irmãos jogadores, de Benjamim de Oliveira. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 111-128, 2010b.

COSTA, F. S. da. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 71-78, 2006.

COSTA, M. C. C; SOUSA JUNIOR, W. de. Travessias: trocas cênicas e culturais entre Brasil e Portugal. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade**, Marília, v. 9, n. 1, 2012, p. 52-68. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/2835/2213>. Acesso em: 19 abr. 2014.

COSTA, M. M. da. Curitiba, teatro e euforia. **Letras**, Curitiba, n. 39, p. 21-45, 1990.

DAL GALLO, F. A renovação do circo e o circo social. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 25-29, 2010.

FERRACINI, R. As setas longas do palhaço. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 65-69, 2006.

FERREIRA, M. F. N. No vertiginoso picadeiro soviético. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n.15, ano 13, p. 17-24, 2010.

FERRAZ, A. L. M. C. O drama de circo e o circo-teatro hoje. Uma experiência de representação de papéis com artistas circenses. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n.15, ano 13, p. 83-91, 2010.

GIAROLA, F. R. Racismo e teorias raciais no século XIX: Principais noções e balanço historiográfico. **História *e*-história**, Campinas, 24 ago. 2010. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=313>. Acesso em: 04 dez. 2013.

MARQUES DA SILVA, D. Do moleque beijo ao mestre de gerações. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 131-136, 2010.

_____. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 55-63, 2006.

MAYNARD, A. Carrossel de Tobias, em Aracaju. **Isto é Sergipe**, Sergipe, 18 set. 2013. Disponível em: <http://istoesergipe.blogspot.com.br/2013/09/carrossel-de-tobias-em-aracaju.html>. Acesso em: 04 dez. 2013.

MELO, P. R. V. de. Dramas circenses: teatro e memória. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Memória ABRACE Digital, 2008, 5f. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Paulo%20Roberto%20Vieira%20de%20Melo%20-20Dramas%20Circenses%20Teatro%20e%20Memoria.pdf>. Acesso em: 10 out. 2013.

MERÍSIO, P. Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, commedia dell'arte e o Boulevard du Crime. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 45-53, 2006.

_____. Melodrama atual: mediação entre tradicional e massivo. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n, 15, ano 13, p. 52-58, 2010.

_____. Pontos de Confluência entre espaço cênico, dramaturgia e cena nos circos-teatros. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 22-33, out. 1999.

PARAGUASSU, M. Roteiro de viagem para os sertões da Bahia no século XVIII. In: NEVES, E. F. e MIGUEL, A. (Orgs.). **Caminhos do sertão:** ocupação territorial, sistema viário e intercâmbios coloniais dos sertões da Bahia. Salvador: Arcádia, 2007, p. 201-246.

PESCIOTTA, N. Um país nos trilhos. **Brasil:** almanaque de cultura popular, São Paulo, n. 156, ano 14, p. 20-23, abr. 2012.

PIMENTA, D. Influência e confluência. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 21-26, 2006.

_____. A conformação do circo-teatro brasileiro: permeabilidade e apropriação. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 30-39, 2010.

PRADO, A. A. Elucubrações dramáticas do professor Oiticica. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 267-297, 2000.

RAULINO, B. O circo em Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, espetáculo do Teatro do Ornitorrinco. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 87-93, 2006.

REIS, A. de C. Contribuições do circo e da revista ao teatro de declamação brasileiro dos anos 40 e 50: Afonso Stuart na companhia Eva e seus artistas. In: GIANELLA, M. L. R. (Org.). **Teatro e comicidades 3:** fecécias, faceirices e divertimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010a, p. 104-110.

_____. Entrevista com George Laysson. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 139-150, 2010b.

_____; CARVALHO DA SILVA, R. A carteira fatal - (Sobre)vivência do melodrama no interior do Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 5, p 68-76, 2013.

REIS, D. M. A palhaçaria em O sapato do meu tio. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 165-175, 2010.

SILVA, E. Arthur Azevedo e a teatralidade circense. **Sala Preta**, São Paulo, n.6, p. 35-44, 2006.

_____. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 59-73, 2010.

SOUSA JUNIOR, W. As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 74-82, 2010.

_____. Circo-teatro e censura: proximidade, intervenção e negociação. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, 2012, Fortaleza. **Anais...**

Fortaleza: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-2238-1.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2014.

_____. De cor e salteado: oralidade e memória do circo. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 2, ano 16, p. 25-33, jul./dez. 2011.

SOUZA, A. F. de. Da Imagem à Cena: o palhaço fotógrafo e o registro do circo-teatro. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, n. 1, v. 4, p. 148-166, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/viewFile/37020/28272>. Acesso em: 01 mai. 2014.

SOUZA, S. C. M. de. O poeta vai ao circo – o tempo de Gonçalves Dias, arte e entretenimento: dos clássicos de Dostoievski e Baudelaire aos populares folhetins e circos bizarros. **Revista de História**, seção artigos, p. 1- 4, 13 jan. 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/o-poeta-vai-ao-circo>. Acesso em: 18 abr. 2014.

SOUZA, P. C. **Acesso e permanência de crianças circenses na escola:** um estudo de caso no circo Uga-uga. 2013. 14 f. TCC (Graduação em Pedagogia) - Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Itaberaba, 2013.

SUSSEKIND, F. Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antônio Cândido. **A voz e a série**, Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 71-103, 1998.

VARGENS, M. Duas palavras mágicas em cena: intrépida trupe. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 151-164, 2010.

BIBLIOGRAFIAS

DELANNOY, J. -C. **Bibliographie française du cirque**. Paris: Odette Lieutier, 1944.

GOUDARD, P.; LIBONG, M. **Bibliographie européenne des arts du cirque & des arts de la rue**. Paris: Hors les murs, 2009.

CATÁLOGO

FERREIRA, T. A. S. D. (Org.). **Catálogo de teatro:** a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. 342p. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=MAjfdj0l0kQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR& source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18 abr. 2014.

DISSERTAÇÕES

CARVALHO DA SILVA, R. **Os dramas de José Carvalho:** ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano. 2008. 305 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.

CUNHA, A. S. da. **Descaminhos do trem:** as ferrovias na Bahia e o caso do trem da Grota (1912-1976). 2011. 233 f.: il. Dissertação (Mestrado) – UFBA (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), Salvador, 2011.

LIMA, K. M. S. do N. **Entre a ferrovia e o comércio:** urbanização e vida urbana em Alagoinhas (1868-1929). 2010. 148 f. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2010.

SILVA, E. **O circo: sua arte e seus saberes** - o circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX. 1996. 186 f. Dissertação de Mestrado – Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1996.

SOUZA, A. F. de. **A Memória do Circo Mambembe:** O palhaço Cadilac e a reinvenção de uma tradição. 2012. 239 f. il. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012a.

DOCUMENTOS AVULSOS

PIRES, M. F. **Caderno**. Juazeiro: [19--]. 1 f, Não paginado. Manuscrito. Acervo: Maria Franca Pires. Departamento de Ciências Humanas/Campus III - Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

REPERTÓRIO do Circo-Teatro Abelardo (1961, 1963). São Paulo: [s.l.; s.n.]. [198-?]. 4 f. (Fotocópia).

SOUZA, A. (Org.) et al. **Bahia de todos os circos:** atrair, sensibilizar e receber bem os circos. Salvador: FUNCEB, 2012b.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ALMANACH DES SPECTACLES, 1822, ano 1. Paris: Livraria Barba, 1822. Fonte: gallica.bnf.fr/**Bibliothèque nationale de France**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205227q.image.langPT.r=Almanach%20des%20spectacles>. Acesso em: 08 nov. 2013.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1823, ano 2. Paris: Livraria Barba, 1823. Fonte: gallica.bnf.fr / **Bibliothèque nationale de France**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/

12148/bpt6k2052283.image.langPT.r=Almanach%20des%20spectacles>. Acesso em: 08 nov. 2013.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1824, ano 3. Paris: Livraria Barba, 1824. Fonte: gallica.bnf.fr / **Bibliothèque nationale de France**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205229g.image.langPT.r=Almanach%20des%20spectacles>. Acesso em: 08 nov. 2013.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1835, ano 11. Paris: Livraria Barba, 1835. Fonte: **Google Livros**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=w9ABAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 02 dez 2013.

LE MONDE DRAMATIQUE, REVUE DES SPECTACLES ANCIENS ET MODERNES,1835a, tomo I. Paris: Tipografia Félix Locquin, 1835. Fonte: gallica.bnf.fr / **Bibliothèque nationale de France**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6136058b/f8.image.r=Le%20monde%20dramatique.langPT>. Acesso em: 08 nov. 2013.

LE MONDE DRAMATIQUE, REVUE DES SPECTACLES ANCIENS ET MODERNES, 1835b, tomo II. Paris: Tipografia Félix Locquin, 1835. Fonte: gallica.bnf.fr / **Bibliothèque nationale de France**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61361704.image.langPT.r=Le%20monde%20dramatique>. Acesso em: 08 nov. 2013.

TERRITÓRIOS CULTURAIS. **V Conferência Estadual de Cultura da Bahia**, 2013. Disponível em: <http://culturabahia.com/territorios-culturais/>. Acesso em: 28 mar. 2014.

DOCUMENTOS IMPRESSOS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: 1988.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1825, ano 4. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1825.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1826, ano 5. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1826.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1827, ano 6. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1827.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1828, ano 7. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1828

ALMANACH DES SPECTACLES, 1829, ano 8. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1829.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1830, ano 9. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1830.

ALMANACH DES SPECTACLES, 1831-1834, ano 10. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Livraria Barba, 1834.

ALMANACH DES SPECTACLES DE PARIS, 1815. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Chez Duchesne, 1815.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1807, ano 1. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Frechet, 1807.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1808, ano 2. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce., 1808.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1809, ano 3. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Barba, 1809.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1810, ano 4. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Barba, 1810.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1811, ano 5. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Barba, 1811.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1812, ano 6. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Barba.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1813, ano 7. **Bibliothèque de l'Arsenal** (Bibliothèque nationale de France). Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Barba, 1813.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1818, ano 12. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livraria Barba; Livraria Mad. Ladvocat; Livraria Delaunay, 1818.

MÉMORIAL DRAMATIQUE, OU ALMANACH THÉATRAL, 1819, ano 13. **Fundo Léon Chancerel**, Société d'Histoire du Théâtre. Paris: Tipografia Hocquet et Ce.; Livrarias Barba; Livraria Delaunay; Livraria Ladvocat; Livraria Corréard, 1819.

ENTREVISTAS

DUARTE, L. **O consagrado ator de cinema, teatro e televisão divulga seu novo espetáculo "Ser tão sertão" e conta histórias da vida e da ficção:** entrevista ao Programa Roda Viva. Memória Roda Viva. São Paulo: FAPESP, 15 mar. 1993. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/456/entrevistados/lima_duarte_1993.htm>. Acesso em: 23 abr. 2104.

FILMES

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: José Dumont; Rodrigo Santoro; Rita Assemany; Ravi Ramos Lacerda; Luiz Carlos Vasconcelos; Flávia Marco Antônio e outros. Roteiro: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; João Moreira Salles; Walter Salles; Daniela Thomas. Música: Ed Cortês; Antonio Pinto; Beto Villares. Brasil: Video Filmes; Haut et Court; Bac Films; Dan Valley Film AG, 2001. 1 DVD (105min), widescreen, color. Produzido por Imagem Filmes. Baseado no romance Prilli i Thyer de Ismail Kadare.

ÁGUA para Elefantes. Direção: Francis Lawrence. Produção: Erwin Stoff. Intérpretes: Reese Witherspoon; Robert Pattinson; Christoph Waltz; Paul Schneider; Jim Norton; Hal Holbrook; Ken Foree James Frain. Roteiro: Richard LaGravenese. Música: James Newton Howard. EUA: 3 Arts Entertainment, 2011. 1 DVD (120min), widscreen, color. Produzido por Fox 2000 Pictures. Baseado no livro homônimo de Sara Gruen.

A LINHA do Trem: um caminho esquecido. Documentário. Direção: Robson do Val. Produção: TVE Bahia/IRDEB – Instituto de Radiodifusão Educativo da Bahia. Roteiro: Robson do Val. Brasil, 2001. 1 DVD (35min 29s), fullscreen, color.

BYE, bye Brasil. Direção: Carlos Diegues. Produção: Bruno Barreto; Luiz Carlos Barreto; Lucy Barreto. Intérpretes: Betty Faria; José Wilker; Fábio Junior; Zaira Zambelli; Jofre Soares; Emmanuel Cavalcanti; Rodolfo Arena; Marieta Severo . Roteiro: Carlos Diegues. Música: Chico Buarque de Hollanda; Dominguinhos, Roberto Menescal. Brasil: Aries Cinematográfica Argentina; Carnaval Unifilm; Gaumont, 1979. 1 DVD (102min), fullscreen, color. Produzido por Paramount.

CIRCUS of Horror. Direção: Sidney Hayers. Produção: Leslie Parkyn; Julian Wintle; Samuel Z. Arkoff; Norman Priggeon. Intérpretes: Anton Diffring; Erika Remberg; Yvonne Monlaur; Donald Pleasence; Jane Hylton; Jack Gwillim e outros. Roteiro: George Baxt. Música: Muir Mathieson; Franz Reizenstein. Reino Unido: Lynx Films Limited, 1960. 87min, fullscreen, color. Produzido por Anglo-Amalgamated; American International Pictures. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=y8cXaUlvilA>. Acesso em: 03 nov. 2013.

DUMBO. Animação. Direção: Ben Sharpsteen; Norman Ferguson; Wilfred Jackson; Jack Kinney; Bill Roberts; Samuel Armstrong . Produção: Walt Disney. Elenco: Verna Felton; Cliff Edwards; Herman Bing; Billy Bletcher; Edward Brophy; Jim Carmichael; Hall Johnson Choir; Noreen Gammill. Roteiro: Otto Englander; Joe Grant; Dick Huemer. Música: Frank Churchill; Oliver Wallace. EUA: Walt Disney Productions, 1941. 64min, fullscreen, color. Produzido por: Walt Disney Productions. Baseado em obra de Helen Aberson e Harold Perl. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OIolNwZMtik>. Acesso em: 09 fev. 2014.

FREAKS. Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning. Intérpretes: Wallace Ford; Leila Hyams; Olga Baclanova e outros. Roteiro: Willis Goldbeck; Tod Robbins. Música: Paul Marquardt. Estados Unidos: MGM Studios, 1932. 1 DVD (60min), fullscreen, preto e branco. Produzido por Warner Bros Pictures. Escrito por Clarence Aaron Tod Robbins (sugerida pela história Spurs).

I DUE Sergenti. Direção: Enrico Guazzoni. Produção: Cecchi Gori . Intérpretes: Gino Cervi; Antonio Centa; Alida Valli; Evi Maltagliati e outros. Roteiro: Paolo Lorenzini. Música: Pietro Clausetti. Itália: Manderfilm, 1936. 1 DVD (104 min), fullscreen, preto e branco. Manderfilm.

INDIANA Jones e a Última Cruzada. Direção: Steven Spielberg. Produção: Robert Watts. Intérpretes: Harrison Ford; Sean Connery; Denholm Elliott; John Rhys-Davies; Julian Glover; Alison Doody; River Phoenix; Michael P. Byrne e outros. Roteiro: Jeffrey Boam. Música: John Williams. EUA: Paramount Pictures; Lucasfilm, 1989. 1 DVD (127min), widescreen, color. Baseado em história de George Lucas.

LISBELA e o Prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne. Intérpretes: Selton Mello; Débora Falabella; Marco Nanini; Bruno Garcia; Heloísa Périssé; Virginia Cavendish; Tadeu Mello; André Mattos e outros. Roteiro: Guel Arraes; Pedro Cardoso; Jorge Furtado. Música: João Falcão; André Moraes. Brasil: Natasha Filmes; Globo Filmes; Estúdios Mega, 2003. 1 DVD (106min), fullscreen, color. Produzido por: Fox Home Entertainment. Baseado na obra de Osman Lins “Lisbela e o Prisioneiro”.

O CAVALEIRO Solitário. Direção: Gore Verbinski. Produção: Gore Verbinski e Jerry Bruckheimer. Intérpretes: Johnny Depp; Armie Hammer; Tom Wilkinson; William Fichtner; Barry Pepper; James Badge Dale; Ruth Wilson; Helena Bonham Carter e outros. Roteiro: Justin Haythe; Ted Elliott; Terry Rossio. Música: Hans Zimmer. EUA: Walt Disney Pictures e Jerry Bruckheimer Films, 2013. 1 DVD (149min), widescreen, color. Produzido por Disney DVD. Baseado no personagem The Lone Ranger criado por George W. Trendle e desenvolvido pelo escritor Fran Striker.

O MAIOR Espetáculo da Terra. Direção: Cecil B. DeMille. Produção: Cecil B. DeMille. Intérpretes: Charlton Heston; James Stewart; Gloria Grahame; Bing Crosby; Bob Hope; Lyle Bettger; John Ridgely; Frank Wilcox e outros. Roteiro: Fredric M. Frank; Barré Lyndon; Theodore St. John. Música: Victor Young. EUA: Paramount Pictures, 1952. 1 DVD (152min), widscreen, color. Produzido por Paramount Pictures.

O PROFETA da Fome. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Hermano Pena. Intérpretes: Maurício do Valle; José Mojica Marins; Júlia Miranda; Sérgio Hingst; Jofre Soares e outros. Roteiro: Maurice Capovila; Fernando Peixoto. Música: Rinaldo Rossi. Brasil: Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda.,1970. Inspirado no conto "Um Artista da Fome" do escritor tcheco Franz Kafka. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v= AXhsvOgy4x0>. Acesso em: 10 mar. 2014.

VENUS noire. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Nathanaël Karmitz. Intérpretes: Yahima Torres; André Jacobs; Olivier Gourmet; Elina Löwensohn; François Marthouret e outros. Roteiro: Abdellatif Kechiche; Ghalia Lacroix. Música: Wolfgang Zeller. França/Bélgica: MK2 Productions; France 2 Cinéma, 2010. 1 DVD (162min), widescreen, color. Produzido por MK2 Diffusion. Baseado na história de Saartjie Baartman.

XELELÉU Cara de Pastel. Direção: Lúcia Diniz. Roteiro: Lúcia Diniz. Música: Sivuca; Clã Brasil; Tom Zé. Brasil: 2013. 1 DVD (25min 55s), fullscreen, color. Vídeo documentário apresentado como trabalho de conclusão de curso ao Centro Acadêmico de Comunicação Social da Faculdade 2 de Julho, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

JORNAIS

BAECQUE, A. de. Réhabiliter Chocolat. **Le Monde**, Paris, 09 mars 2012. Critiques, Littérature, p. 6.

CIRCO Bahiano. **Jornal de Serrinha**, Serrinha, ano 4, n. 67, [s. p.], 05 fev. 1928. (Museu Pró-memória de Serrinha).

CIRCO de Cavalinhos. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 7, n. 17, [s. p.], 06 set. 1931. (Museu Pró-memória de Serrinha).

CIRCO Europeu. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 6, [s. p.], 22 jun. 1930. (Museu Pró-memória de Serrinha).

CIRCO Herval. **Jornal de Serrinha**, Serrinha, ano 1, p. 3, 1918. (Museu Pró-memória de Serrinha).

CIRCO Leão do Norte. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 5, [s. p.], 31 mar. 1929. (Museu Pró-memória de Serrinha).

CIRCO Olimecha. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 3, n. 42, p. 1, 27 fev. 1927. (Museu Pró-memória de Serrinha).

CIRCO Rio-Grandense. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 2, [s. p.], 18 out. 1925. (Museu Pró-memória de Serrinha).

COMPANHIA Theatro Mirim. **Correio de Alagoinhas**, Alagoinhas, [s. p.], 13 abr. 1929. (Fundação Iraci Gama – FIGAM).

CONVITES Oportunos. **Correio do Bonfim**, Senhor do Bonfim, ano 30, n. 47, p. 2, 16 ago. 1942. (Memorial Senhor do Bonfim).

DIVERSÕES Theatraes. **Correio de Alagoinhas**, Alagoinhas, [s. p.], 06 ago. 1905. (Fundação Iraci Gama – FIGAM).

ILUSIONISTA Jovino Santos. **Jornal de Serrinha**, Serrinha, ano 1, [s. p.], 1918. (Museu Pró-memória de Serrinha).

MENSAGEM de Gratidão. **O Círio**, Senhor do Bonfim, ano 1, n. 8, p. 3, 28 mar. 1953. (Memorial Senhor do Bonfim).

O CIRCO Europeu. **Correio de Alagoinhas**, Alagoinhas, [s. p.], 06 abr. de 1929. (Fundação Iraci Gama – FIGAM).

O CIRCO Europeu. **Correio de Alagoinhas**, Alagoinhas, [s. p.], 10 de mai. 1930. (Fundação Iraci Gama – FIGAM).

O PALHAÇO. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 3, n. 42, [s. p.], 27 fev. 1927. (Museu Pró-memória de Serrinha).

PELA PRIMEIRA Vez. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 3, [s. p.], 03 out. 1926. (Museu Pró-memória de Serrinha).

PELAS RUAS. **Correio do Bonfim**, Senhor do Bonfim, ano 2, n. 7, p. 2, 09 nov. 1913. (Memorial Senhor do Bonfim).

PELO TEATRO. **Jornal de Serrinha**, Serrinha, [s. p.], 21 fev. 1926. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TEATRINHO Infantil. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 3, n. 42, p. 1, 27 fev. 1927. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TEATRO. **Correio do Bonfim**, Senhor do Bonfim, ano 30, n. 42, p. 1, 12 jul.1942. (Memorial Senhor do Bonfim).

TEATRO Mirim. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 5, [s. p.], 05 mai. 1929. (Museu Pró-memória de Serrinha).

THEATRO. **Correio do Bonfim**, Senhor do Bonfim, ano 1, n. 10, p. 3, 01 dez. 1912. (Memorial Senhor do Bonfim).

THEATRO. **Correio do Bonfim**, Senhor do Bonfim, ano 5, n. 50, p. 1, 09 set 1917. (Memorial Senhor do Bonfim).

THEATRO. **Jornal de Serrinha**, Serrinha, ano 7, n. 47, [s. p.], 03 mai. 1931. (Museu Pró-memória de Serrinha).

THEATRO Carneiro. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 3, n.10, [s. p.], 18 jul. 1926a. (Museu Pró-memória de Serrinha).

THEATRO Infantil. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 3, n. 13, [s. p.], 08 ago. 1926b. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TROUPE Bibelot. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 6, [s. p.], 12 out. 1930a. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TROUPE Didi. **Correio de Alagoinhas**, Alagoinhas, [s. p.], 27 mar. 1929a. (Fundação Iraci Gama – FIGAM).

TROUPE Didi. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 5, [s. p.], 7 abr. 1929b. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TROUPE Didi.**O Serrinhense**, Serrinha, ano 5, [s. p.], 14 abr. 1929c. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TROUPE Didi. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 6, [s. p.], 19 out. 1930b. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TROUPE Regional. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 4, [s. p.], 29 abr. 1928. (Museu Pró-memória de Serrinha).

TROUPE Telles de Menezes. **Jornal de Serrinha**, Serrinha, ano 1, n. 12, p. 2, 28 dez. 1917. (Museu Pró-memória de Serrinha).

UM FESTIVAL em Benefício dos Pobres da Cidade. **O Serrinhense**, Serrinha, ano 9, n. 02, [s. p.], 29 mai. 1932. (Museu Pró-memória de Serrinha).

UMA OBRA de Vulto. **Correio do Bonfim**, Senhor do Bonfim, ano 14, n. 31, p. 1, 01 mai.1927. (Memorial Senhor do Bonfim).

LIVROS

ABREU, B. **Estes populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.

ABREU, M. **O império do Divino:** festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

AFONSO, J. **Os circos não existem**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002. (Coleção Estudos e Investigações n 23).

ALENCAR, F. et al. **História da Sociedade Brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.

ARAÚJO, A.; MORENA, Í. (Orgs.). **Dramas Circenses**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2006.

ARAÚJO, N. de. **Duas formas de teatro popular no Recôncavo baiano**. Salvador: Edições O Vice Rey, 1979.

_____. **O teatro do pobre:** notas de cultura popular. Salvador: UFBA, 1982.

_____. **Pequenos mundos:** um panorama da cultura popular da Bahia. Tomo I: O recôncavo. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA)/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

AUGUET, R. **Histoire et légende du cirque**. Paris: Éditions Flammarion, 1974a.

_____.**Fêtes et spectacles populaire**. Paris: Éditions Flammarion, 1974b.

AVANZI, R.; TAMAOKI, V. **Circo Nerino**. São Paulo: Códex, 2004.

BARBOSA, N. **Fernanda Montenegro:** a defesa do mistério. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BARTH, V. Des hommes exotiques dans les expositions universelles et internationales (1851-1937). In: BELER, A. G. (Org.). **Exhibitions:** L'invention du sauvage. Arles: Actes Sud, 2011. cap. 6, p. 180-205.

BARTHOLO, R. **Respeitável público:** os bastidores do fascinante mundo do circo. Rio de Janeiro: Letras e Expressões; São Paulo: Elevações, 1999.

BARLET, O. Vénus noir à l'écran, la fiction et l'exhibition. In: BELER, A. G. (Org.). **Exhibitions:** L'invention du sauvage. Arles: Actes Sud, 2011. cap. 9, p. 283.

BASCH, S. (Org.). **Romans de cirque**. Paris : Éditions Robert Laffont, 2002.

BELER, A. G. (Org.). **Exhibitions:** L'invention du sauvage. Arles: Actes Sud, 2011.

BENÉVOLO, A. **Introdução à história ferroviária no Brasil:** estudo social, político e histórico. Recife: Folha da Manhã, 1953.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIÃO, A. J. de C. **Etnocenologia e a cena baiana:** textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009a.

_____. **Teatro de cordel e formação para a cena:** textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009b.

_____. **Teatro de cordel na Bahia e em Lisboa**. Salvador: SCT, 2005.

BLANCHARD, P. Les expositions coloniales ou l'invention des "indigènes". In: BELER, A. G. (Org.). **Exhibitions:** L'invention du sauvage. Arles: Actes Sud, 2011. cap. 7, p. 206-235.

BOAVENTURA, E. A. **Fidalgos e Vaqueiros**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1989.

BOCCANERA JUNIOR, S. **Autores e atores dramáticos, baianos, em especial:** biografias. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923.

_____. **O teatro na Bahia:** da colônia à república (1800-1923). 2 ed. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008.

BOËTSCH, G. Georges Cuvier, um nouveau regard sur le monde. In: BELER, A. G. (Org.). **Exhibitions:** L'invention du sauvage. Arles: Actes Sud, 2011. cap. 1, p. 64

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

BOUGLIONE, R.; HOURDEQUIN, P. (Col.); LENZINI, J. (Col.). **Un mariage dans la cage aux lions:** la grande saga du cirque bouglione. Neuilly-sur-Seine: Éditions Michel Lafon, 2011.

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

BRANDÃO, T. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, A. et al (Org.). **Metodologias da pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 105-119 (Memória ABRACE n. 9).

BURNS, E. McN.; LERNER, R. E.; MEACHEM, S. **História da civilização ocidental:** do homem das cavernas às naves especiais. Tradução de D. M. GARSHAGEN. 44 ed. São Paulo: Globo, 2005. v. 1 e 2.

CAIN, G. **Anciens théâtres de Paris:** le boulevard du temple, les théâtres des boulevards. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1906. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6138514h>. Acesso em: 17 abr. 2014.

CAMAROTTI, M. **O Palco no Picadeiro:** na trilha do circo-teatro. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

CARDENAS, J. R. **La fabulosa historia del circo en México**. México: Conaculta y Escenología, A.C., 2004.

CARDOSO, R. Prefácio. In: MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço:** cultura popular e lazer na cidade. 3 ed. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 2003.

CARVALHO DA SILVA, R. (Org.). **Arte/Educação:** Sugestões para o ensino do componente curricular Arte. Pintadas: RHELUZ, 2012.

CHALAYE, Sylvie. Cirques, scènes et café-théâtre ou le mélange des genres (1850-1930). In: BELER, A. G. (Org.). **Exhibitions:** L'invention du sauvage. Arles: Actes Sud, 2011. cap. 8, p. 236-265.

COSTA, C. (Org.). **Comunicação e censura –** O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

COSTA, M. C. C. A construção de nós mesmos. In: COSTA, C. (Org.). **Comunicação e censura –** O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

CROFT-COOKE, R.; COTES, P. **Circus:** histoire internationale du cirque. Tradução de M. WATKINS. Paris: Édition Albin Michel, 1977.

DEMASI, D. **Chanchadas e dramalhões**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

DOURADO, O. Prefácio. In: FERNANDES, E. R. **Do mar da Bahia ao rio do sertão:** Bahia and San Francisco Railway. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

DUARTE, R. H. **Noites Circenses:** espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

DUPAVILLON, C. **Architectures du Cirque:** des origines a nos jours. Paris: Éditions du Moniteur, 1982. (Collection Les Bâtiments).

ETAIX, P. (Org.). **Joies du cirque**. Paris: Hachette Réalités, 1977. (Collection Joies et Réalités).

FALCON, F. J. C.; RODRIGUES, A. E. M. **Tempos modernos:** ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERNANDES, E. R. **Do mar da Bahia ao rio do sertão:** Bahia and San Francisco Railway. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

FIGARO, R. (Coord.). **Na cena paulista, o teatro amador:** circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). São Paulo: FAPESP/Ícone Editora, 2008.

FRANCO, A. **O teatro na Bahia através da imprensa:** século XX. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

FRANCO, T. **Serrinha:** a colonização portuguesa numa cidade do sertão da Bahia. Salvador: EGBA/Assembleia Legislativa do Estado, 1996.

GALEANO, E. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM Editora, 2004.

GIANELLA, M. de L. R**.** Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, A. et al (Org.). **Metodologias da pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 32-62. (Memória ABRACE n. 9).

GOUDARD, P. **Le cirque entre l'élan et la chute –** une esthétique du risque. Mercuès: Éditions Espaces 34, 2007.

GUINSBURG, J. et al. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

HARDMAN, F. F. **Trem-Fantasma:** a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HILLEMACHER, F. **Le Cirque Franconi:** détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers. Lyon: Tipografia Alf. Louis Perrin & Marint, 1875.

HUPPES, I. **Melodrama:** o gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **1 Centenário das Ferrovias Brasileiras**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1954.

JACOB, P.; LAGE, C. R. de. **Extravaganza!** Histoires du cirque américain. Montreuil-sous-bois: Éditions Theatrales, 2005.

JANDO, D. **Histoire Mondiale du Cirque**. Paris: Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1977.

KAFKA, F. Um artista da fome. In: KAFKA, F. **Um artista da fome** seguido de Na colônia penal & outras histórias. Tradução de G. da S. BRAGA. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 29-46. (Coleção L&PM Pocket, v. 790).

LEÃO, R. M. de. **Abertura para outra cena:** o moderno teatro na Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Matos/EDUFBA, 2006.

_____. **Transas na cena em transe**: teatro e contracultura na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.

LECOMTE, L.-H. **Histoire des théâtres -** Le Panorama dramatique (1821-1823). Paris: Chez l'auteur, 1900. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55658020.r=LECOMTE%2C+Louis-Henry+Histoire+des+th%C3%A9%C3%A2tres+-+Le+Panorama+dramatique+%281821-1823%29+Paris+%3A+Chez+l%E2%80%99auteur%2C+1900+.langPT>. Acesso em: 16 abr. 2014.

LISBOA JÚNIOR, L. A. **Compositores e intérpretes baianos:** de Xisto Bahia a Dorival Caymmi. Itabuna: Via Litterarum, 2006.

LECOQ, J. **O corpo poético:** uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

MACEDO, C. A. **Educação no Circo:** crianças e adolescentes no contexto itinerante. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço:** cultura popular e lazer na cidade. 3 ed. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 2003.

MARQUES, A. N. **Santo Antônio das Queimadas**. Queimadas: [s. n.], 1984.

MATTOSO, K. M. de Q. **Bahia, século XIX, uma província no Império**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

_____; SANTOS, I. M. -F. dos; ROLLAND, D. (Org.). **Matériaux pour une Histoire Culturelle du Brésil:** objets, voix et mémoires. Paris: L'Harmattan, 1999.

MAUCLAIR, D. **Histoire du Cirque:** voyage extraordinaire autour de la terre. Toulouse: Éditions Privat, 2003.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios à mediação:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MENDES, B. de J. **A festa do dois de julho em Caetité –** do cívico ao popular. Caetité: Gráfica Castro, 2002.

MILITELLO, D. T. **Terceiro Sinal**. São Paulo: Mercury Produções Artísticas Ltda., 1984.

NAJMANOVICH, D. **O sujeito encarnado –** questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NOEL, D. et al. **The circus** (1870-1950). Los Angeles: Taschen, 2008.

NOGUEIRA, L. W. M. **Maneco músico:** pai e mestre de Carlos Gomes. São Paulo: Arte & Ciência/UNIP, 1997.

OROZ, S. **Melodrama:** o cinema de lágrimas da América Latina, 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. GUINSBURG; M. L. PEREIRA. São Paulo Perspectiva, 1999.

POUGIN, A. **Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent**. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674>. Acesso em: 06 dez. 2013.

PRADIER, J.-M. Etnocenologia. In: BIÃO, A. J. de C; GREINER, C. (Orgs.). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999, p. 23-30.

PRADO, D. de A. **João Caetano:** o autor, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva, 1972.

QUEIROZ, P. R. C. **Uma ferrovia entre dois mundos:** a E. F. Noroeste do Brasil na primeira metade do século XX. Bauru: EDUSC; Campo Grande: Ed. UDMS, 2004.

REIS, A. de C. **Cinira Polônio, a divette carioca:** estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

_____. **A tradição viva em cena:** Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963). Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. (Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim).

_____; WERNECK, M. H. (Org.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2102.

REIS, L. **História do Circo:** famílias e modalidades. Lisboa: Sete Caminhos, 2004.

RISÉRIO, A. **Uma história da cidade da Bahia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROSOLEN, A. **De la Foire au pain d'épice à la Foire du Trône**.Charenton-le-Pont: Éditions L. M., 1985.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral (1880-1980)**. 2 ed. Tradução de Y. MICHALSKI. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

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

RUY, A. **História do teatro na Bahia:** séculos XVI-XX. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SAES, F. Apresentação. In: QUEIROZ, P. R. C. **Uma ferrovia entre dois mundos:** a E. F. Noroeste do Brasil na primeira metade do século XX. Bauru: EDUSC; Campo Grande: Ed. UDMS, 2004.

SANTANA, J. **Impressões modernas:** teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.

SANTOS, I. M. -F. dos. L'innocence persécutée: Geneviève de Brabant, l'Impératrice Porcine et autres femmes innocentes. In : DELCOURT, T.; PARINET, E. (Org.). **La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage**. Paris: Ecole des Chartes/Troyes, La Maison du Boulanger, 2000. (Collection Etudes et Rencontres n. 7).

SERGE. **Histoire du cirque**. Paris: Livraria Gründ, 1947.

SERRONI, J. C. **Teatros -** Uma memória do espaço cênico no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

SILVA, A. **Bonfim, terra do bom começo**. Salvador: Mensageiros da Fé, 1971.

SILVA, E. **Circo-Teatro:** Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, G. **Le Cirque dans tous ses éclats**. Bordeaux: Le Castor Astral, 2002.

SOUZA, R. S. **“Tudo pelo trabalho livre!”:** trabalhadores e conflitos no pós-abolição (Bahia, 1892-1909). Salvador: EDUFBA; São Paulo: FAPESP, 2011.

TAVARES, J. **Circo**. Porto: Editora Nova Crítica, 1978.

TAVARES, L. H. D. **História da Bahia**. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.

THÉTARD, H. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Éditions Julliard, 1978.

THOMASSEAU, J. -M. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva 2005.

TORRES, A. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998.

VARGAS, M. T. (Coord.). **Circo:** Espetáculo de Periferia. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

VASCONCELOS, C. P. **Ser-tão Baiano:** o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. Salvador: EDUFBA, 2011.

YON, J. -C. **Une histoire du théâtre à Paris:** de la Révolution à la Grande Guerre. Paris: Aubier, 2012. (Collection historique).

MANUAL

LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C. **Manual do estilo acadêmico:** trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 5 ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2013.

MONOGRAFIAS

DINIZ, L. T. T. **Xeleléu cara de pastel**. 2013. 61 f. Memorial (Graduação em Jornalismo) – Centro Acadêmico de Comunicação Social, Faculdade 2 de Julho, Salvador, 2013.

OLIVEIRA, J. B. A. de. **Memórias de Picadeiro:** Histórias de Vida de Circenses do Semi-Árido Baiano entre Senhor do Bonfim e Jacobina. 2012. 71 f: il. Monografia (Especialização em História) - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)/Campus IV, Jacobina, 2012.

SANTANA, A. A. **Diagnóstico sobre gestão e usos de um equipamento cultural no interior da Bahia:** o Centro Cultural Ceciliano de Carvalho. 2013. 186 f: il. Monografia – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2013.

MÚSICAS

BARBOSA, A. Trem das Onze. Intérprete: Adoniram Barbosa. In: ADONIRAN BARBOSA. **Meus Momentos**. São Paulo: EMI Music Brasil, 2004. 1 CD (ca. 3min 05s). Faixa 3.

BÉRARD, A. Le Train Fatal. Intérprete: Adolphe Berard. In: ADOLPHE BERARD. **Youtube**. France: Edison; Odeon; Pathé, 1916. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=b0thZCbujvE>. Acesso em: 20 abr. 2014. (Gravação em cilindros por Christian Zwarg).

BRANT, F.; NASCIMENTO, M. Ponta de Areia. Intérprete: Milton Nascimento. In: MILTON NASCIMENTO. **Ponta de Areia**. São Bernardo do Campo: EMI Odeon, 1975. 1 disco sonoro (40min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 1 (4min 30s).

FERRÉ, L. Les tziganes. Intérprete: Léo Ferré. In: LÉO FERRÉ. **50 plus belles chansons**. Santa Mônica/Nova York: Universal Music, 2013. 1 CD (ca. 3min 3s). Faixa 20.

JACKSON, M. Carousel. Intérprete: Michael Jackson. In: MICHAEL JACKSON. **Thriller**. EUA: Sony Music, 2001. Faixa bônus. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/michael-jackson/carousel-traducao.html#ixzz2kdnWxGHZ>. Acesso em: 14 nov. 2013.

SEIXAS, R. O trem das 7. Intérprete: Raul Seixas. In: RAUL SEIXAS. **Gita**. São Paulo: Universal Music, 1974. 1 CD (ca. 2min 40s). Faixa 8. Remasterizado em digital.

VILLA-LOBOS, H. O Trenzinho Caipira. Intérprete: Heitor Villa-Lobos. In: VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: CID Classics, [199-]. 1 CD (ca. 4min 39s). Faixa 1.

PEÇAS

CORMON, E.; SAINT-AMANT. **Les deux sergents** (ópera cômica em dois atos - texto). Reims: Imprimerie de Maréchal-Gruat, [185-?]. Disponível em: <http://archive.org/details/lesdeuxsergents00loui>. Acesso em: 14 abr. 2104.

D'AUBIGNY, J. -M. -T. B. **Les deux sergents**, melodrama em três atos e a espetáculo. Paris: Chez Pollet, 1823. 56 p. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LuxKAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 07 abr. 2014.

_____. **Os dois sargentos**, drama em três atos. Tradução e adaptação: J. V. PONTES. 7 ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1938. n 8. 52 p. (Coleção Biblioteca Dramática Popular). Disponível em: <http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?o=f&data=f|bdpb|bdp008sb>. Acesso em: 07 abr. 2014.

D'ENNERRY, A [*sic*]. **Os dois sargentos**, drama em três atos. Tradução e adaptação: J. V. PONTES. Nova Edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1961. n 8. 63 p. (Coleção Biblioteca Dramática Popular). Disponível em: <http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?o=f&data=f|bdpb|bdp008s3>. Acesso em: 07 abr. 2014.

_____. **Os dois sargentos**, drama em três atos. Tradução e adaptação: J. V. PONTES. Nova edição. São Paulo: Livraria Teixeira, [19--]. n 8. 64 p. (Coleção Biblioteca Dramática Popular). Disponível em: <http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?o=f&data= f|bdpb|bdp008s2>. Acesso em: 07 abr. 2014.

DUPETIT-MERE, F.; DUPERCHE, J. -J. -M. **Le maréchal de Villars**, ou La bataille de Denain. Paris: Livraria Barba, 1817, 73 p. Disponível em: <http://books.google.com.br/ books?id=UulKAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source= gbs_ge_summary_ r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 nov. 2013.

LOUIS, N. **Les deux sergents** (ópera cômica em dois atos - música). Paris: Paris L'auteur, [18--]. Disponível em: <http://archive.org/details/lesdeuxsergentso00loui>. Acesso em: 14 abr. 2104.

SAINT-LÉON; FRANCONI, H.; FRANCONI, A. **Le chien du régiment** ou l'exécution militaire. Paris: Livraria Pollet, 1825, 32 p. Disponível em: <http://archive.org/details/ lechiendurgime00sain>. Acesso em: 07 nov. 2013.

REVISTAS

PLURAL PLURIEL: Revue des cultures de langue portugaise. Nanterre: Centre de recherches sur le monde lusophone - CRILUS /Université Paris Ouest Nanterre La Dèfense, 2011, n 8. Mensal. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content& view=article&id=314:numero-8&catid=56:presentation-des-numeros&Itemid=53>. Acesso em: 01 abr. 2014.

PROGRAMAÇÕES do cinema e teatro em Juazeiro. **Fatos do Vale**, Juazeiro: [s. n.], Caderno Cultura, p. 77-78, jul./ago.1986.

TESES

CAMARGO, R. C. de. **O Espetáculo do Melodrama:** Arquétipos e Paradigmas. 2005. 180 f. Tese (Doutorado) – USP (Escola de Comunicações e Artes), São Paulo.

COSTA, E. B. A. **Saltimbancos urbanos:** a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. 1999. 718 f. Tese (Doutorado em Artes) – USP (Escola de Comunicações e Artes), São Paulo.

FARIA, K. A. da S. **O sucesso e o sustento:** a trajetória da atriz bonfinense Celina Ferreira (1902-2001). 2013. 318 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFBA (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Salvador.

MARQUES DA SILVA, D. da. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro:** Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e

estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca. 2004. 457 f. Tese (Doutorado em Teatro) – UNIRIO (Programa de Pós-graduação em Teatro), Rio de Janeiro.

MERÍSIO, P. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar:** o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais. 2005. 241 f. Tese (Doutorado em Teatro) – UNIRIO (Programa de Pós-graduação em Teatro), Rio de Janeiro.

SANTOS. E. dos. **Entre lágrimas e risos:** os serelepes e a memória do teatro itinerante. 2013. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – UFSM (Centro de Artes e Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras), Santa Maria.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

A., Benjamin: 109, 110

Abreu, Brício de: 175

Abreu, Gilda de: 150, 157

Abreu, Modesto de: 228

Adèle, Sra. : 93

Adolpho, M. (Tenente): 240

Adriano, Sr.: 296

Aguiar, Nauvinha: 296

Albuquerque, Heitor Cysneros de: 224, 225

Albuquerque, Tony: 296

Alencar, Aloysio: 237

Alencar, José de: 145

Alhoy, Maurice: 178

Allan-Dorval, Sra. (Mme. Dorval): 261, 269, 282, 287

Almeida, Aracy de: 169

Almeida, Guilherme de: 144

Almeida, Irineu de: 146

Alvarenga, Sr.: 267

Alves, Alexandrina: 255

Alves, Ruben: 169

Amado, Jorge: 256

Amaral, Chrispim do: 140

Amaral, Tarsila do: 144

Amélie, Sra.: 93

Andrade, Carlos Drummond de: 146

Andrade, Mário de: 142, 144

Andrade, Oswald de: 142, 143, 144

Anicet-Bourgeois, Auguste: 79, 83, 110, 111, 139, 218

Antonet, *clown*: 52

Antony, Sr.: 107

Arban, Sr.: 69

Archer, Sr.: 137

Arethuza, Sra.: 290

Argolo, Sr.: 168

Arioste, Sr.: 97

Armandini, Sra.: 123

Assis, Machado de: 260

Astley, John: 61, 72, 74

Astley, Philip: 24, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 72, 74, 77, 87, 89, 92, 95, 97, 115, 116, 120, 123, 125, 126, 136, 162, 177, 298

Audinot, Sr.: 268

Auriol, *clown*: 81

Avanzi, Nerino: 123

Avanzi, Roger (Palhaço Picolino II): 142

Azevedo, Artur: 97, 117, 260, 273

Azevedo, Tales de: 174

B

B., Antoni: 109

Baartman, Saartjie (Sarah): 49, 50

Baba, elefante: 71, 77

Bacre, Leroi: 107

Bahiano, Sr.: 146

Balzac, Sr.: 261

Bandeira, Manoel: 169

Barbosa, Adoniran: 170

Barbosa, Guilhermina: 127

Barbosa, João: 240

Barbusse, A.: 178

Baria, *clown*: 52

Barnum, Phineas Taylor: 50, 181

Baron, Sra.: 93

Barreto, Joaquim Francisco Alves Branco Moniz: 193

Bartabas, Sr.: 61

Barthélemy, Sr.: 113

Bartholo, Ruy: 45

Bassin, Sr.: 73

Bastos, Sousa: 219, 267

Bates, Jacob: 54, 61

Batty, William: 60, 177

Beby, *clown*: 52

Bellement, Sra.: 85, 93

Bérard, Adolphe: 178

Béraud, Antoine-Nicolas: 110

Berliner, Roberto: 159

Bernabó, Sr.: 226

Bernardo, Antônio Rodrigues: 239

Bernhardt, Sarah: 117, 261

Bibi, Sra.: 237

Bill, Tom: 142

Blache Filho, Sr.: 259

Blap, Sr.: 72

Bocage, Sr.: 261

Boilly, Louis Léopold: 181

Boiron, Michel: 231

Bompet, Benjamim: 294

Bonaparte, Napoleão: 68, 71, 72, 74, 76, 85, 87, 88, 261

Bordeaux, Duque de: 100

Botto, Lucindo: 246

Boucicault, (?): 60

Bourgeois, Sr.: 218

Bourguignon, Sra.: 268

Bourla, Sr.: 79

Braga, Belmiro: 226

Braga, Dias: 267

Braga, Manoel: 145

Bramon, Sr.: 218

Bramont, Júlio: 218, 219

Brant, Fernando: 210

Brazier, Sr.: 85, 87, 95, 109

Brecht, Bertolt: 154

Brennier, Oscarito de Lily: 236

Brieba, Henriqueta: 136

Brown, Frank: 117, 118

Buarque, Chico: 169

Bussy, Sra.: 93

C

C., Charles: 93

Cabeleira, Sr.: 297

Caçamba, Comendador: 138

Cadete, Sr.: 146

Caetano, João: 117, 269, 270, 284

Caetano, Sr.: 146

Calmon, Góes: 211

Camara, Elpidio: 227

Canales, Albert: 236

Capanema, Gustavo: 146

Capon, William: 54, 55, 56

Cardona, Juan: 236

Cardona, Lily Teresa: 236

Cardoso, Lúcio: 218

Carlito, Sr.: 237

Carlos X, Rei: 43, 67, 77, 106

Carmo, Antônio Carlos do

Carmouche, Sr.: 127

Carnel, Sr.: 85

Caroline, Sra.: 93

Caron, Sr.: 109

Carvalho, Anna: 234

Carvalho, Bartyra: 234

Carvalho, Daniela: 296

Carvalho, Herculano: 233, 234

Casali, Alexandre: 160, 161

Castro, João de: 233

Cavalcante, Rodolfo Coelho: 229, 230, 253

Cavalhero, Octave (Saint-Léon): 83, 84, 107

Cearense, Catulo da Paixão: 146, 149

Celestino, Vicente: 146, 149, 150

Cendrars, Blaise: 144

Chandezon, Léopold: 111, 112

Chateaubriand, François-René: 93, 94, 96

Chaves, Ismael: 291

Chavranges, Sr.: 110

Chemin, Alfred : 40

Chiarini, Giuseppe: 124

Chiarini, José: 125

Chopin, Sr.: 74

Cícero, Padre: 240

Clotilde, Sra.: 236

Cockrane, Thomas: 171

Coco, veado: 71, 77, 91, 92, 111

Cocteau, Jean: 82

Coelho, Furtado: 117

Conselheiro, Antônio: 205, 297

Cooke, Thomas: 177

Cooke, William: 60, 177

Coquelin, Benoît Constant (Coquelin *aîné*): 261

Cormon, Eugène: 265, 266

Cornu, Francis: 79, 113

Costa, Oséas: 244

Costinha, Sr.: 136

Coup, William Cameron: 181

Cousy, Catherine: 71, 74

Crisafulli, H.: 178

Cristina, Tereza: 117

Croisette, Sra.: 93

Cruzet, *clown*: 145

Cunha, Durval Custódio da (Palhaço Vain): 255, 256

Cunha, Euclides da: 205, 297

Cunha, Fernandes da: 194

Cunha, Luiza: 227

Cúrio, Escribônio: 36

Cuvier, Georges: 49

D

D'Almeida, Carmem: 294

D'Argé, Juliette: 269

D'Enerry, Sr.: 276

D'Haussy, Sr.: 86

Dantas, Arnaldo: 233

Dantas, Elysio: 291

Dario, *clown*: 52

D'Aubigny (Jean-Marie-Theodore Baudouin): 31, 103, 230, 259, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 274, 276, 277, 287

Decroux, Etienne: 293

Defraine, Sr.: 60

Degas, Sr.: 82

Dejardin, Sra.: 93

Dejardins, Sra.: 93

Dejean, Louis: 24, 62, 78, 79, 80, 81, 105, 113

Delarue, Caroline: 93

Delarue, Sra.: 93

Denohé, Sr.: 93

Depeuty, Sr.: 109, 110

Desnoyer, Charles: 113

Désorme, Sr.: 89

Di Cavalcanti: 144

Dias, Clarice: 291

Didbin, Charles: 57, 298

Diegues, Carlos: 216

Dilda, Sra.: 237

Dinaux, Sr.: 269

Diniz, Batista: 272

Doré, Gustave: 241

Dreuilh, Sr.: 86

Duarte, Alcino: 291

Duarte, Amerindo: 291

Duarte, Francisco T.: 291

Duarte, Lima: 136. 260

Duarte, Petrônio: 291

Dubois, Sr.: 91

Dubois, Sra.: 93

Dubournier, Elise: 93

Ducange, Victor: 269

Ducrow, Andrew: 60, 177

Dullin, Sr.: 82

Dulong, Jules: 111

Dumas Filho, Sr.: 261, 272

Dumas, Alexandre: 261, 269

Dumont, Sra.: 93

Dumouchel, Sra.: 93, 96

Duperche, J. -J. -M.: 94

Dupetit-Mere, Frédéric: 94

E

Edson, Sr.: 237

Eisenstein, Sr.: 134, 135

Epaminondas, A.: 294

Ernest, Sr.: 103, 109

Estevão, Sr.: 123

Esteves, Arnaldo: 248

Esteves, Juvenal: 248

Et. Arago, Sr.: 178

Eugènie, Sra.: 263

F

Falcão, Rone: 296

Fanny, Sra.: 93

Farnesi, Clotilde: 144

Fauhenar, Sr.: 180

Favand, Jean-Paul: 39

Feijó, Diogo (Regente): 188

Felix, Eloysio: 291

Ferdinand, Sr.: 94, 97, 103, 106

Fernandes, Tobias Coimbra (Palhaço Estremilique): 142

Fernando, Sr.: 244

Ferraz, Ana Lúcia Marques Camargo: 155

Ferré, Léo: 122

Ferreira, Bibi: 136

Ferreira, Celina: 242, 243, 251, 254

Ferreira, Izabel: 294

Foignet, Sr.: 86

Folgueira, Manuel Rodrigues: 223

Fontes, Luiz: 237

Foottit, George (*clown* Foottit): 52, 141

Fraga, Armindo: 146

Fraga, Diógenes: 227

Fraga, Lourival: 227

Franco, Cleophas (*clown* Passinho): 256

François, Jean: 123

Franconi, Adolphe: 24, 62, 70, 71, 79, 83, 84, 102, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 180

Franconi, Antonio: 34, 46, 50, 57, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 87, 95, 97, 120, 125

Franconi, Charles: 81, 82, 100, 125

Franconi, Elisa: 70

Franconi, Emilie Lequiem (Mme. Minette): 71, 74, 92, 93, 96, 122

Franconi, Henri (Minette): 69, 70, 71, 74, 79, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 109, 114, 268

Franconi, Laurence: 70

Franconi, Laurent: 69, 70, 71, 74, 77, 79, 81, 87, 90, 91, 92, 96, 99, 139, 180

Franconi, Meurgé: 81

Franconi, Victor: 71, 79, 81, 84

Freitas, Graciliano: 240

Friedelle, Alexandre: 96

G

Gabriel, Sr.: 103

Gaignet, Sr.: 75

Garcia, Flora: 103

Garcia, Lina: 144, 155, 240

Garcia, Moreno: 227

Garrido, Eduardo: 140

Gautrot, Sr.: 86

Gémier, Sr.: 82

Genetti, Sra. : 93

George III, Rei: 61

Gérard, François: 102

Gessner, Sr.: 86

Gillet, Bastien: 69, 70

Glezer, Sr.: 86

Gogol, Sr.: 134

Gomes, Carlos: 145, 221

Gomes, George Savalla (Palhaço Carequinha): 142

Gomes, Paulo Emílio Salles: 143

Gomez, Madame: 50

Gonçalves, Dercy: 136

Gonçalves, Martin: 214

Gonzaga, Luiz: 169

Gougibus, Sra.: 93

Govinden, Martha: 243

Graça, Ferreira da: 227

Gracindo, Paulo: 136

Gratiene, Sra.: 93

Gratienne, Sra.: 93

Guadalupe, Dom Frei Antônio de: 121

Guazzoni, Enrico: 274, 275

Guertener, Sr.: 69

Guidon, Niède: 119

Gutiérrez, Eduardo: 118

H

Handke, Peter: 160

Hapdé, Jean-Baptiste (Augustin): 71, 76, 87, 89, 96

Heller, Jacinto: 267

Henri, Sr. 102

Henri IV, Rei: 41

Henry, Sr.: 104

Herval, Alberto (*clown*): 234

Heurtaux, Sr.: 75

Hittorff, Jacques: 81

Horta, Maria Teresa: 23

Hubert, Charles: 96, 107, 110, 262

Hughes, Charles: 24, 30, 53, 57, 60, 62, 63, 74, 115, 116, 136, 162, 298

Hugo, Victor: 261, 269

Hyacinthe, Sr.: 103, 267

I

Ibsen, Sr.: 272

Ivo, Claudio Henrique Tomaz, 119

J

Jacquinet, Sra.: 96

Jarry, Alfred: 135, 160

João Palhaço: 225

João Pretinho: 236, 256

João, Robatto: 224

Jobim, Tom: 169

Jolibois, Pauline: 93

José, Antônio: 159

Júlia, Sra.: 236

Julie, Sra.: 93

Julien, Sr.: 104

Junqueiro, Guerra: 147

K

Kafka, Franz: 258

Kardec, Allan: 74

Keller, Sr.: 42

Kenebel, Virginie: 81

Kiouny, elefante: 112

L

La Fontaine: 74

La Plata, Rosita de: 117

Lacoste, Jean Amand (Saint-Amant): 265, 266

Laloue, Ferdinand: 79, 84, 109, 111, 139

Lamaître, Frédérick: 261, 282

Lamarca, João: 234

Lamarre, Sra.: 93

Laribeau, Paul: 70

Latino, Sr.: 150

Latour, Sra.: 93

Laurence, Sra.: 93

Laysson, George: 47, 50, 54, 71, 121, 128, 132, 140, 147

Leach, Sr.: 112

Leal, Ary: 227

Lecoq, Jacques: 160, 293

Lefèvre, (?): 269

Léger, Sr.: 82

Lehár, Franz: 139, 140, 150

Leite, José Wilson Moura: 151

Lenoir, Sra.: 93

Léon, Sr.: 107

Léonide, Sra.: 93

Léopold, Sr.: 97, 107, 109

Léotard, Jules: 62

Letellier, Sra.: 93

Lima, João: 160

Lins, Lucinha: 149

Lintra, Sr.: 86

Lomanto Júnior, Antônio: 258

Lopes, Elizabeth: 153, 159

Lopes, Eurípedes: 226

Lopes, Maria Helena: 153, 159

Louis, Nicolas: 265, 266

Lourenço, Sr.: 236

Lowande, Alexandre: 127

Loyal, Arsène: 62

Loyal, Théodore: 62

Luccotte, Leon: 233

Ludwic, Sr.: 104

Luís XVI, Rei: 67

Luís XVIII, Rei: 288

Luna, Carlos Teixeira: 255

Lustre, Luiz Alves: 148

M

Macedo, Cristina Alves de: 119

Machado, Antonio de Alcântara: 142, 144

Machado, Baptista (Batista Machado): 172, 173

Magal, Sidney: 136

Magno, Paschoal Carlos: 136

Maia, Yvone: 227

Maiakovski, Sr.: 134, 135, 142

Maillet, Sra.: 93

Mandela, Nelson: 50

Marco Antônio, Sr.: 150

Maréchal, Octavie: 93

Maréchall, Sr.: 262

Maria, Ângela: 149

Marigny, Sra.: 93

Marques, Honório: 224

Martainville, Sr.: 268

Martelo, Sr.: 290

Martin, Henri: 87

Martin, Saint-Ange: 265

Martin, Sr.: 96, 282

Martins, Beth: 159

Martins, Dionysio: 221

Martins, Fernanda: 227

Masson, Sr.: 218

Massucati, Elisabeth: 69

Mata, Apparicio da: 267

Mathieu, Sra.: 93

Matos, Elza: 244

Matos, Esmeralda: 244

Matos, Maria Vitalina Leal de: 23

Matos, Wilson: 255, 256

Maturin, Charles Robert: 104

Maximilien, Sr.: 113

Mazzaropi: 148

Medeiros, Anacleto de: 146

Meirelles, Arnaldo: 291

Mello, Álvaro da Cunha: 248

Mendes, Bartolomeu de Jesus: 218

Mendes, Olga: 227

Menezes, Mercedes: 234

Menezes, Telles de: 233

Ménissier, Sr.: 103, 109, 110, 111, 265

Menzel, Adolph: 170

Mesters, Sr.: 263

Meyerhold, Sr.: 134, 135

Milliet, Sérgio: 144

Millot, Sra.: 93

Mineiro, Jeca: 150

Miranda, Roberta: 149

Molière, Sr.: 98, 149

Monet, Claude: 170

Montcassin, Sra.: 93

Montenegro, Fernanda: 259, 260

Montesquieu, Sr.: 273

Montigny, Luois: 108, 109

Morais, Vinícius de: 169

Moreau, Sr.: 78

Morrison, Jim: 74

Mourier, Valory: 110, 111, 113

Moussard, Sr.: 89

Muricy, Caco: 296

N

N., Théodore: 110, 111, 113

Napoleão III: 80, 81, 82, 85

Nascimento, Milton: 169, 210

Navoigille, Sr.: 86

Negreiros, André: 239

Nero: 241

Neves, Eduardo das (Dudu): 130, 146

Nobre, João: 137

Noiriel, Gérard: 141

Nouveau, Sra.: 93

O

Oiticica, José: 173

Oláez, Joaquín: 116

Olimecha, Frank: 234

Olimecha, Luís: 121, 151

Olimecha, Manoelito: 234

Oliveira, Benjamim de: 28, 30, 97, 118, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 148, 150, 151, 174, 175, 236, 288, 297

Oliveira, Claudino: 294

Oliveira, Fernando de: 294

Oller, Joseph: 82

Oni, Sra.: 236

Orfei, Orlando: 54

Oscar, Sr.: 236

Ostrowski, Sr.: 134

P

Pacheco Filho, Manoel: 291

Padilha, Rafael (Chocolat): 52, 140, 141

Paiva, Consuelo: 294

Paiva, Delmare: 294

Palhaço Alegrete (Reginaldo Carvalho da Silva): 21

Palhaço Chico Biruta: 250

Palhaço Gostoso: 237, 256

Palhaço J. Oliveira: 256

Palhaço Piquito: 157

Palhaço Regional (Reginaldo Carvalho da Silva): 21

Palhaço Spinelli: 236, 256

Palhaço V8: 142, 256

Pedro I, Dom: 187, 191

Pedro II, Dom: 116, 117, 168, 186, 252

Peixoto, Floriano (Marechal): 138

Pelegrini, Humberto: 144

Pena, Martins: 159

Pereira Neto, Albano (Palhaço Fuzarca): 142

Pereira, A.: 244

Pereira, Albano: 117, 127

Pereira, Juanita: 127

Perez, Glória: 150

Pernambucano, J.: 226, 243

Pernambucano, Lydia: 243

Pernambucano, Pérola: 243

Philippe, Sr.: 282, 287

Piaf, Edith: 74

Picasso, Sr.: 82

Picchia, Menotti del: 144

Piccini, Alexandre: 86

Pierre, Jean: 139

Pinheiro, Mário: 146

Pinto, Abelardo (Palhaço Piolin): 30, 137, 142, 143, 144, 146

Pinto, Galdino: 144

Pinto, Gervasio: 225

Pinto, Olegário: 294

Pipo, *clown*: 52

Pires, Maria Franca: 25, 225

Pixérécourt, René-Charles Guilbert de: 64, 284

Podestá, José (Palhaço Pepino 88): 118

Polônio, Cinira: 184, 273

Ponet, Louis Portelette: 83, 84

Pontes, José Vieira: 76, 270, 272

Portela, Paulo da: 170

Prado, Adélia: 169

Prado, Paulo: 144

Prado, Yan de Almeida: 144

Prince, Sr.: 54, 61

Prosper, Sr.: 112

Ptolomeu II: 47

Pujol, Jules-Édouard Alboize de: 113

Pyat, Félix: 85, 86, 99, 173

Q

Queirolo, Brasil José Carlos (Palhaço Torresmo): 142

Queirolo, José Carlos (Palhaço Chicharrão): 142

Queirolo, Otelo (Palhaço Chic Chic): 142

R

Racine, Sr.: 98, 289

Radiguet, Sr.: 82

Rebouças, André: 221

Rediger, Philippine: 123

Reis, Henrique: 243

Reis, Sérgio: 136

Renard, Marie-Louise (Vilmond): 69

Renaud, Sr.: 103

Revalard, Sr.: 85, 87

Rhum, *clown*: 52

Ribeiro, Edson: 256

Ribolá, Alice: 123

Richardson, Sr.: 102

Ricketts, John Bill: 60

Rio de Carvalho: 267

Rodgers, Sr.: 181, 253

Rodrigues, Amália: 149

Rodrigues, Líbia Baptista: 239, 241, 242

Rodrigues, Nelson: 22, 260

Romão, Sr.: 137

Romero, Silvio: 297

Rosine, Sra.: 93

Rosset, Cacá: 135, 159, 160

Rostand, Edmond: 261, 289

Rousseau, Sr.: 273

Rudzka, Yanka: 214

S

S., Alphonse: 110

Sá, Raimundo: 225

Saavedra, Miguel de Cervantes y: 105

Sacramento, Paulino: 146

Saint-Ange Martin: 265

Saint-Amand, Sr.: 104, 108, 109, 111

Saint-Georges, Sr.: 85

Saint-Hilaire, Amable Villain de: 79, 85, 90, 103, 104, 106, 108, 110

Salles, Walter: 216

Salomé, Sr.: 69

Sanches, Antonio: 227

Sanger, George: 50

Santa Izabel, Luiz Paulo de: 229

Santiago, Miguel de Jesus (*clown*): 256

Santiago, Olga: 256

Santos, Edgar: 214

Santos, Felippe Nery dos: 236

Santos, Filomento (Palhaço Maneira): 296

Santos, Graça dos: 23

Santos, Ismênia: 217, 218

Santos, Ismênia A. dos: 218

Santos, Ismênia dos: 218, 219

Santos, João dos: 145

Santos, João dos (João Terezinha): 255

Santos, Jovino: 234

Santos, Noemia: 227

Santos, Sr.: 146

Sardou, Victorien: 261

Sbano, Benedito (Palhaço Picoly): 290

Schumann, Maurício: 236

Seabra, J. J.: 224, 248

Segreto, Paschoal: 132

Seixas, Raul: 170

Sena, Gilberto: 130

Séraphine, Sra.: 93

Sergent, M.: 86

Serrano, Sr.: 146

Serrat, Anselmo: 151

Seyssel, Julio: 123

Seyssel, Waldemar (Palhaço Arrelia): 142

Shakespeare: 87, 96, 97

Sharpsteen, Ben: 182

Sidonie, Sra.: 260, 282

Silva, Antônio: 234

Silva, Ferreira da (Ferreirinha): 243

Silva, Francisco Esteves da: 248

Silva, Manoel Antonio da: 127

Silveira, Miroel: 143

Simon, Henri: 103

Simonin, Sr.: 106

Singier, Alexis: 69

Soares, Jofre: 257

Soares, Marieta: 244

Soares, Vital: 223

Soffredini, Carlos Alberto: 158, 159

Sonza, Ariston: 294

Sorant, Sra.: 93

Souza, Alice: 243

Souza, Ester: 294

Souza, Irineu Evangelista de (Barão de Mauá): 168

Souza, José Carvalho de (Zé da Almerinda): 255, 256

Souza, Modesto: 294

Souza, Padre Walter Francisco: 256

Spaulding, Sr.: 181, 253

Spinelli, Affonso: 139, 150, 236

Spinelli, Alberto: 236

Stallone, Sylvester: 150

Stanley, Edward: 166

Stéphanie, Sra. : 93

Stephenson, George: 166

Stevanowich, Ana: 123

Stuart, Don Afonso Teresa: 148, 236

Stuart, Walter: 236

Suassuna, Ariano: 244

T

Talma, Eugênio (Palhaço Xeleléu): 251

Tanajura, Padre Francisco (Reverendo): 240

Tanaoki, Verônica: 151

Tanekite, Camei: 225

Tasso, Torquato: 79

Teive, Sr.: 168

Teixeira, Edgar: 234

Teixeira, Noberto: 294

Teixeirinha: 146

Tejón, Joaquín Salvador Lavado (Quino): 210

Teresa, Lizzie Stuart: 236

Teresa, Marcelino: 236

Thackeray, Thomas James: 112

Tigé, Sra.:93

Tigée, Sophie: 93

Tigée, Sra.: 93

Tiger, Sra.: 93

Tigré, Sra.: 93

Timóteo, Agnaldo: 136

Tojeiro, Gastão: 146

Tonico e Tinoco: 136, 146

Tourniare, Benoît: 123

Tourniare, François: 123

Tourniare, Jacques: 123

Tranchesi, Lúcio: 160

Trevithich, Richard: 164, 165, 183

Trye, Jean-Guillaume Cuvélier de: 85, 86

Turner, William: 170

U

Ulles, Mário: 294

Umbuzeiro, Gustavo: 248

V

Val, Robson do: 209

Vale, José do: 297

Valente, José Assis: 147, 230

Valério, Frederico: 149

Valmont, Sra.: 93

Van Amburg, Sr.: 47

Vargas, Getúlio: 199

Veiss, Sra.: 93

Vellano, S.: 244

Vernet, Jules: 97

Versutti, Atílio: 150

Viana, Oduvaldo: 142

Vianna, Carlos Mello: 247

Vicente, Gil: 23, 159

Vilela, Gabriel: 159

Villa-Lobos, Sr.: 170

Villemot, Henri: 110, 111, 112, 113

Villeneuve, Sr.: 110

Villiers, P.: 85, 103, 109

Vilmond-Renard, Sra.: 93

Virgínia, Sra.: 237

Virginie, Sra.: 273

Voltaire, Sr.: 273

W

Wanderley, João Maurício (Barão de Cotegipe): 193, 194

Wilde, Oscar: 74

Wirth, Adèle: 93

X

Xisto, Octavio: 84

Z

Zigrino, Francesco: 153

ÍNDICE DE PEÇAS E ESPETÁCULOS

A

Affaire Coverley, Le: 178

Agonia: 244

Almas pertencem a Deus, As: 295

Amor do sertão: 294

Anão amarelo, ou a fada do deserto, O: 85

Annette et Lubin: 96

Arabe hospitalier, Le: 103

Arrivée de Nicodème dans la lune avec son cheval, La: 73

Arsène, ou le Gênie Maure: 84,85

Attaque du convoi, Le: 100, 102, 104

Atala et Chactas: 96

Auto da Compadecida, O: 244

Autos de Natal: 214

Aventure de Don Quichotte, La: 73

B

Balachuchê: 244

Bandidos da Serra Morena, Os: 130

Banho, O: 134

Barão da Cutia ou Tipos da Atualidade, O: 233

Barbe-Bleue, ou Les enchantemens d'Alcine: 96

Barberousse le balafré, ou Les Valaques: 89

Bataille d'Aboukir, La: 89

Bataille de Bouvines, La: 100

Bataille de Denain, ou Le maréchal de Villars, La: 84, 94

Batalha de Waterloo, A: 60, 76

Beduínos, Os: 126

Belle espagnole, ou L'entrée des français à Madrid, La: 91

Berceau, ou Les trois âges, Le: 100

Bisson, ou Le Marin français: 110

Bizaldini, ou Le Fugitif: 89

Boulevard du Temple, Le: 95

Brigand de l'auberge des Abruzzes, Le: 112

C

Cabocla Bonita: 294

Cain, ou Le premier crime: 84, 86, 96

Caipira perdido, O: 96

Calife généreux, ou La fête du sérail, Le: 89

Campeonato Universal da Luta de Classes: 134

Canção de Bernadette, A: 155

Capitães da Areia: 256

Casa de Bonecas, A: 272

Casamento Caipira: 214

Casamento da Maria: 214

Casamento do Jeca: 214

Casamento Junino: 214

Casamento Matuto: 214

Casamento na Roça: 214

Catch-Me-Who-Can: 165

Catherine de Steinberg: 100

Cavaliers et les fantassins: 109

Cavalo-Dios: 92, 111

Cavalo-Dios, ou Le cheval génie bienfaisant: 84, 86, 98, 90

Caverne, ou Les miquelets, La: 90

Centaures, ou L'education d'Achille: 71

Centaures, ou La jeunesse d'Achille, Les: 89

Chaise de poste, La: 108

Chaumière espagnole: 109

Chemins en fer, Le: 178

Cheval du diable, Le: 90

Chico e o Diabo, O: 136, 139

Chien de Terre-neuve: 100

Chien du régiment ou L'exécution militaire, Le: 83, 107

Chocolat, clown nègre: 141

Cirano de Bergerac: 261

Clarisse et Lovelace, ou Le suborneur: 102

Claude le paysan: 73

Coelina ou l'Enfant du mystère: 64

Coffre de fer, ou Geneviève de Brabant, Le: 100

Colar perdido, O: 139

Coração de Luto: 146

Coração Materno: 146, 149, 249

Corali, ou Les français au Canadá: 103

Coucou et le cabriolet: 111

Coulisses du cirque, Les:112

Coupe-gorge, Le: 113

Course de chevaux, La: 110

Cravo, Lírio e Rosa: 161

Cuirassier, ou la Bravoure récompensée, Le: 84, 102

Cyrano de Bergerac: 261

D

D. Antônio e os guaranis: 130

Dame aux camélias, La: 261

Dame du Lac, ou L'inconnu, La: 84

Damoisel et la bergerette, Le: 75, 91

Début du Cerf: 91

Defensor da bandeira brasileira no alto Paraguai ou Os dois irmãos feridos, O: 125

Des bouviers: 110

Des ours: 104

Deux heures de caserne: 96

Deux Roses, Les: 97

Deux sergents, Les (mélodrame): 31, 63, 230, 258, 259, 261, 264, 265, 267, 268, 269, 274, 282, 287, 289

Deux sergents, Les (ópera-comique): 265

Deux sergents, ou La parole de honneur, Les: 265

Deux serruriers: 173

Dévouement filial, ou Marseille en 1720, Le: 103

Diane et les satyres, ou Une vengeance de l'amour: 84

Diletante, O: 159

Diligence attaquée, La: 109

Diligence attaquée, ou L'auberge des Cévennes, La: 103

Doida de Montmayour, A: 218

Dois garotos, Os: 260

Dois Sargentos, ou As cartas do conde-duque, Os: 267

Dois sargentos, Os: 31, 230, 238, 247, 258, 259, 260, 272, 276, 277, 280, 282, 289, 290, 291, 294, 295, 296

Dois surdos, Os: 273

Don Quichotte: 73, 92, 106

Don Quichotte et Sancho Pança: 84, 104, 105

Don Quichotte et son écuyer Sancho Pança: 84

Dote: 294

Drapeau, Le: 83, 84, 110

Drapeaux, ou L'hôpital militaire: 107

Du vieillard bavarois, ou La révélation: 108

Duc d'Albe: 110

Duel a cheval: 110

E

E o céu uniu dois corações: 295, 296

Ébrio, O: 146, 149, 157, 296

Éléphant du roi de Siam, Le: 111, 112

Empereur, Le: 112

Empire et les Cent jours, Le: 112

Empreintes: 61

Enfant du Malheur, Le: 96

Entrée d'Henri IV à Paris, La: 94, 102

Equitomanie, La: 89

Ermite blancs, ou L'Île de Caprée, Les: 87

Espetáculo popular: 244

Está salva a China: 294

Est-ce une fille? Est-ce un garçon?: 96

Estrangulador, O: 295

Exécution militaire, ou Le chien du régiment, La: 83, 107

Exposição Baiana de 1875: 221

Exposição de Viena de 1873: 221

Exposições Universais: 42, 43, 48, 221

F

Fameux Timbalier: 73

Famille corse, La: 111

Famille d'Armincourt, ou Les voleurs, La: 84

Fanfan et Lolotte, ou Les Flibustiers: 94

Farsa de Inês Pereira: 159

Fausse aveugle, La: 109

Fayel et Gabrielle de Vergy: 84, 99

Femme à deux maris, La: 233

Femme magnanime, ou Le siège de la Rochelle, La: 93

Ferme des carrières, La: 84, 97

Festa no apê: 150

Fête du Réarnais, La: 96

Fiacres: 110

Fidalgos e Operários, ou A Tomada da Bastilha: 76

Filha do campo, A: 139

Filha do Hussard, A: 85

Filha do jangadeiro, A: 233

Filha do mar, A: 233

Filho assassino: 139, 296

Filho assassino por culpa de mãe: 296, 297

Filho assassino, O: 297

Fille hussar, ou Le sergent suédois, La: 75

Fille Hussard, La:75, 85

Folias Physicas: 135, 160

Forçat Libéré:111

Forces d'Hercule, Les: 71

Fosca: 221

Fox-Trot: 244

Fra Diavolo: 84, 89

Fra Diavolo chef de bandits dans les Alpes: 90

Fra Diavolo ou Os salteadores da Calábria: 89

Fra Diavolo, ou Le Frère Diable, chef de bandits dans les Alpes: 84

Français em Pologne, Les: 89

Frédégonde et Brunehaut: 93

Frères féroces, Les: 107

G

Garde et le bûcheron, Le : 109

Gaspar, o serralheiro: 172, 173, 174, 274

Geneviève, ou la confiance trahie: 93

Gérard de Nevers: 92

Gérard de Nevers et la belle Euriant: 84

Grands fantoccinis ou Les enfants du carnaval, Les: 262

Gringo: 244

Grito da Consciência, O: 233

Guarani, O: 145, 221

Gulliver: 102, 269

H

Hilberge l'amazone ou Les Monténégrins: 85

Homme du Destin, Le: 87

Homme gris, Le: 262

Hospitalité, ou la Chaumière hongroise, La: 84, 100

I

Incendie de Salins, Le: 77, 84, 108, 109

Incendie, ou La maison du charbonnier, Le: 103

Índio norte-americano, O: 126

Inocente no cárcere, O: 288

Irène, ou La prise de Napoli:110

Irmãos jogadores, Os: 139

J

Je fais mes farces: 110

Jérusalem délivrée: 70, 113

Jeune aveugle, La: 103

Jóia Fatal: 180

Jonas e Elvira: 244

Juan Moreira: 118

Jugement suprême, ou L'innocence sauvée, Le: 84, 86, 87, 92

K

Kiouny, ou l'Éléphant et la Page: 111

L

Lágrimas de mãe: 295

Lanciers: 108

Lanterne de Diogène, La: 76

Latour-d'Auvergne, premier grenadier de France: 111

Le 27 septembre 1824, Le: 84

Lions de Mysore, Les: 112

Louca do Jardim, A: 295

M

Macbeth, ou Les sorcières de la forêt de Birnam: 96

Maira, ou Le mauvais fils: 93

Maison du Faubourg:110

Major et le menuisier, Le: 111

Mão Criminosa: 146

Marcelino, pão e vinho: 296

Marchand forain, ou Le val des loups, Le : 111

Marché aux Chevaux: 109

Maréchal de Loewendal, Le: 100

Maréchal de Turenne, ou Le combat de Saspach, Le: 91

Maréchal de Villard, ou La bataille de Denain, Le: 84

Maréchal des logis: 107

Martial: 102

Martyrs, Les: 93, 94

Mascaradomanie: 96

Matutos na cidade: 139

Mazeppa, ou Le cheval tartare: 107, 108

Melmoth, ou L'homme errant: 104, 107

Menor quer ser tutor, O: 160

Mère du soldat, La: 109

Milagres do Barro: 237

Mine Beaujonc, ou Le dévouement sublime, La: 84, 93

Mines de Pologne, Les: 284

Mineurs, Les: 113

Mistério bufo: 134

Monga, a mulher que vira macaco: 45

Mordedor: 244

Mort de Kléber, ou Les français en Egypte, La: 100, 102, 109

Mort du capitaine Cook, La: 94

Mort du Capitaine Cook, ou Les insulaire d'O-Why-E, La: 84

Mort du général Malborough: 73

Mort du maréchal de Turenne, La: 75

Morte do general Gordon em Kharton, A: 58

Moscou em chamas: 134

Muette, La: 96, 100

Mulher que veio de Londres, A: 260

Musicaes: 135, 160

N

Nain de Sunderwald, Le: 112

Nain jaune, ou La fée du desert, Le: 85

Não é com essas: 219

Não-lugar de Agada Tchainik, O: 161

Napoleão: 76

Negro do frade, O (O filho do padre): 139

Nhô Quim Maxixe: 244

Noiva do sargento, A: 139, 288

O

Officier d'ordonnance, Le: 109

Otelo: 97

Othello: 97

Ours et l'enfant, Le: 100

P

Paixão de Cristo: 140, 155, 214, 240

Palais, la guinguette et le champ de bataille, Le: 109

Parada para três: 233

Passage des Thermopyles, Le: 103

Passage du Mont Saint-Bernard, Le: 87

Passage du pont de Lodi, Le: 84

Pataphysicas: 135, 160

Pâtre, Le: 84, 103, 268

Pauvre Berger, Le : 103, 268

Petit Jules, ou L'auberge et la pension, Le: 268

Pic terrible, ou La pauvre mère, Le: 262

Pilules au Diable, Les: 139

Piolin no planeta Marte: 144

Polonais, Les: 112

Poniatowski: 100, 102

Poniatowski, ou Le Passage de l'Elster: 84

Pont d'Arcole, Le: 87

Pont de Logrono, Le: 107

Pont de Logrono, ou Le petit tambour, Le, 84, 104

Pont infernal, ou Le cerf intrépide, Le: 92

Porteur d'eau, Le: 106

Poste Royal, La: 104

Preciosas Ridículas: 261

Presépio de Fala: 229

Pressentimentos de Pierrot: 244

Princesa de cristal, A: 140

Prise d'Anvers e L'homme du siècle, La: 112

Prise de la Corogne, La: 91

Prise de la flotte, ou La charge de cavalerie, La: 103

Prise de Tarifa, La: 107

Prise du Trocadéro, La: 84

Prisioneiro do teu amor: 244

Pucelle, La: 100

Punhal de ouro: 139

Punhal de Outro ou O Diabo Negro, O : 236

Pyramides d'Égypte, Les: 87

Pyrénées, Cadix et la France, Les: 104

Q

Quatro Sargentos, Os: 291

R

Recruteur, ou La fille du fermier, Les: 84

Recruteurs, ou La fille du laboureur: 107

Redengote et la perruque, ou Le testament, La: 107

Rei da vela, O: 143

Rei leão, O: 150

Remorso vivo, O: 117

Renégat, ou La belle Géorgienne, Le: 93, 94

République, La: 112

Rêve d'un brave: 110

Richard Coeur-de-Lion, ou Le troubadour français: 93

Richard III: 97

Robert-le-Diable: 84

Rock Mão Boa, o lutador aloprado: 150

Rognolet et Passe-Carreau: 73, 74

Roland le furieux: 97

Rosa do adro: 260

Roulier, ou Le moulin de Massiac, Le: 103, 107, 109

S

Saint-Charles au village, ou Le cheval et le paysan: 110

Saltimbanques, Les: 241

Samba para dois: 244

Sancho dans l'Île de Barataria: 84

Sapato do meu Tio, O: 160, 161

Scarpetta, La: 161

Scenas da Vida Artística, ou Emprezarios Aventureiros: 139

Sebastião, o Tribuno Romano: 255

Segredo do mordomo, O: 295

Sémestrier: 111

Sentença do sargento Miguel, A: 288

Séranos, ou Te Deum à Malaga, Les : 112

Siège de Saragosse, La :112

Soldat fermier, ou Le bonseigneur, Le : 84

Soldat fermier, Le: 100

Soldat fermier, ou Le bon seigneur, Le: 102

Soldat laboureur, Le: 84, 100

Spectacle Acrobate : 100

St. Hubert, ou Le cerf miraculeux: 94

Suicidomanie, La: 108

T

Tabaréu na praça: 243

Tailleur de Brentford, Le: 74

Tango Argentino: 244

Têtes-Rouges, ou Les bandits du Holstein: 111

Tim tim por tim tim: 294

Tomada da Bastilha ou Fidalgos e Operários, A: 76

Tomada da Bastilha, A: 57, 76

Tomada de Canudos ou Um episódio da vida de Antônio Conselheiro, A: 76

Tombeau magique: 102

Tosca, A: 117

Tosca, La: 261

Traite des noirs, La: 113

Transação Coverley, A: 178

Transfuge, Le: 103

Trente ans, ou La vie d'um joueur: 269, 282

Trinta anos, ou A vida de um jogador: 269

Trois aigles, ou Les mariages lithuaniens, Les:93

Trupe – Será que o tempo realmente passa?: 159

Tubinho, a caminho das Índias: 150

Tubinho, o capitão da tropa de elite: 150

Tudo pega...: 139

U

Ubu: 160

Ugolin: 100

Última Estação: 149

Uma mulher para dois maridos: 233

Uma para três: 139

Uma véspera de Reis: 273

V

Vera: 244

Vestido de Noiva: 22

Veterano da Liberdade, O: 272

Viagem de Gulliver, A: 58

Vida de Cristo: 294

Vida de Cristo, A: 140

Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança, A: 159

Vie d'un cheval, La: 112

Vieillard ou La révélation, Le: 84

Viúva alegre, A: 139, 140, 150

Viúva das Camélias: 294

Vivandière, La: 104

Volcan, ou L'anachorète du val des laves, Le: 93

Y

Youli, ou Les Souliotes: 84

ÍNDICE DE LOCAIS DE ESPETÁCULOS, FAMÍLIAS DE ARTISTAS, GRUPOS E COMPANHIAS

A

Académie Équestre de Versailles: 61

Académie Royale de Musique: 97, 101, 108

Acrobáticos Fratelli: 158

Agricultural-Hall: 58

Ambigu-Comique: 67, 88, 92, 95, 96, 97, 98, 109, 268

Amphithéâtre Anglais: 72, 73

Amphithéâtre d'exercices d'équitation et de voltiges de Franconi: 73

Amphithéâtre Franconi: 72, 73, 77

Amphithéâtre National: 72

Anfiteatro Astley: 57, 58, 59, 60, 70, 89

Associação Dramática, Recreativa e Beneficente de Porto Velho: 172

Astley Royal Amphitheater of Arts: 56

B

Beto Carrero World: 46

Bosque de Vincennes: 42

Bouffes du Nord: 44, 141

Boulevard du Crime : 64, 65, 81

Boulevard du Temple: 71, 81, 105

Brasileirão Circo: 9

C

Café Gonzaga: 238

Casal Rhigas: 127

Centro Cultural Ceciliano de Carvalho: 296

Cine Bonfim: 206, 294, 243, 248

Cine Popular (Alagoinhas): 227, 229

Cine Popular (Senhor do Bonfim): 227

Cine São Francisco: 252, 254

Cine Serrinha: 238

Cine Teatro Capitólio: 237

Cine Teatro Confiança (Serrinha): 238

Cine Teatro Leobino: 237

Cinema Caripuna: 172

Cinema Confiança (Senhor do Bonfim): 230, 248, 291

Cinema Royal: 246, 248, 256

Cine-teatro Astro: 238

Cine-teatro Comercial: 238

Cine-teatro Íris: 237

Cine-teatro Marajó: 244

Cine-Teatro Pérola: 227, 234, 238, 243, 244, 277

Cine-Teatro Phenix:172

Cine-Teatro São José: 243, 244, 247, 252

Circo a vapor de Trevithick: 164

Circo Alcebíades: 144, 173

Circo Americano: 76, 144

Circo Astley: 62, 72, 95, 116, 125

Circo Bahiano: 236, 256

Circo Belga: 245

Circo Berlando: 245, 256

Circo Bradley: 124

Circo Brasileiro: 230, 245, 256

Circo Bretanha: 246, 249

Circo Buranhem: 246

Circo Canarinho: 295

Circo Casali: 89, 125

Circo Chiarini: 117, 124, 125

Circo Colombo: 76

Circo da Guarda Velha: 117

Circo de Cavalinhos: 126, 226

Circo de Moscou: 135

Circo de Teatro Tubinho: 144, 148, 150, 155, 156, 157

Circo Democrata: 139

Circo Diana Moreno: 61

Circo do Carlito: 87

Circo Dorby: 139

Circo Fernandes: 245, 256

Circo François: 130

Circo Garcia: 47, 140

Circo Grande Oceano: 117, 181, 253

Circo Herval: 245

Circo Internacional: 245

Circo Irmãos Garcia: 144, 148, 156, 240

Circo Jurandyr: 245

Circo Leão do Norte: 2013, 237, 245, 256

Circo Manoel Stringhiny: 246

Circo Merediva: 246, 255

Circo Mínimo: 153

Circo Navegador: 153

Circo Nerino: 123, 246, 291, 296

Circo Olimecha: 234, 240, 245, 256

Circo Olímpico: 116, 124, 127, 137

Circo Oriente: 245

Circo Pander: 61

Circo Paraíso: 246

Circo Piolin: 142, 144

Circo Planeta: 245, 249

Circo Politeama: 118

Circo Polytherpsia: 245

Circo Queirolo: 144

Circo Real: 157

Circo Rio-Grandense: 234

Circo Roda Brasil: 153

Circo Sotero: 138

Circo Spinelli: 130, 138, 139, 140, 145, 148, 150, 236, 288, 297

Circo Star-Light: 246

Circo Stevanowich: 245

Circo Sul-Americano: 182, 250

Circo Tosca: 245

Circo Universal: 117, 127

Circo Zanni: 153

Circo-Teatro Abelardo: 291

Circo-Teatro Arethuza: 290

Circo-Teatro Bandeirantes: 150, 159, 249

Circo-Teatro Bartholo: 257, 291

Circo-Teatro Bebé: 155

Circo-Teatro Europeu: 230, 238, 239, 241, 242, 245, 246, 249, 291, 294

Circo-Teatro François: 130

Circo-Teatro Popular de Curitiba: 155

Circus Cole and Rice : 182

Circus Maximus: 34, 35

Circus Royal: 57, 74, 298

Cirque d'Été: 80, 81, 105

Cirque d'Hiver: 80, 81, 82

Cirque de l'Impératrice: 80, 81

Cirque des Champs-Élysées: 62, 81

Cirque d'Hiver Bouglione : 80, 82

Cirque du Soleil: 154

Cirque Fernando: 82

Cirque Franconi: 32, 34, 73, 74, 75, 77, 85, 97, 99, 114

Cirque Medrano: 82

Cirque Napoléon: 80, 81

Cirque National Alexis Grüss : 61

Cirque National des Champs-Élysées: 80

Cirque Olympique (Amsterdã): 24, 114

Cirque Olympique: 24, 25, 30, 32, 34, 46, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 110, 112, 113, 114, 115, 118, 151, 162, 180, 261, 268, 269, 289, 298.

Clã: 163

Clube Internacional: 172

Clube Minerva: 223

Colisée de Paris: 60

Coliseo: 34, 35

Comédie-Française/Théâtre Français : 41, 83, 88, 97, 98, 101.

Comédie Italienne: 94,

Companhia de Quadros Vivos: 42, 237

Companhia de Teatro Bramon: 218

Companhia do Teatro Olímpia: 294

Companhia Eva e seus artistas: 148, 171

Companhia Ferzi: 56

Companhia Theatro Mirim: 227, 228, 300

Compañia Podestá-Scottie: 118

Conservatório Dramático: 175

D

Dan Castello Circus: 181

E

Empresa Emílio Fenandes & Co.: 117

Euston Square: 164, 165

F

Família Cardona: 236

Família Casali: 125

Família Chiarini: 46, 125

Família Dancré: 237

Família Franconi: 30, 32, 34, 57, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 98, 103, 107, 113, 114, 116, 123, 125, 136, 180, 268, 269, 298

Família Grüss: 61

Família Neves: 290

Família Olimecha: 236

Família Podestá: 118

Família Rodrigues: 239

Faubourg du Temple: 61, 72, 73, 74, 77, 95

Feira de São Bartolomeu: 57

Feira de Stourbrigde: 41

Fête de la Villete : 44

Fête de Ménilmontant: 44

Fête de Neuilly: 44

Fête de Saint-Cloud: 44

Fête des Loges: 44

Fête du Lion de Belfort: 44

Filarmônica 30 de Junho: 226, 233, 244

Filarmônica Lira Operária: 223

Filarmônica União e Recreio: 223

Filhas das Musas, As: 291

Flying Vallendas: 122

Foire au Lard: 40

Foire au pain d'épice: 41

Foire de Saint-Germain: 40, 41, 89

Foire de Saint-Laurent: 40

Foire du Lendit: 40, 121

Foire du Petit-Lendit: 41

Foire du Trône: 41, 44, 46

Foire Saint-Antoine: 41

Foire Saint-Clair: 40

Foire Saint-Lazare: 40

Foire Saint-Ovide: 40

Folies Dramatiques: 44

Folies-Bergère: 60

Forepaugh and Sells: 182

Fractons: 153

Fratelline: 52

Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes: 153

G

Galpão: 158

Glória Espetáculos Ltda.: 237, 238

Grande Circo Novo Horizonte: 76

Grande Circo Olímpico: 127

Greenwich Theatre: 60

Grêmio Atlético Recreativo Franco-Brasileiro: 296

Grêmio Dramático 13 de Maio: 233

Grupo Abracadabra: 153

Grupo de Teatro Mambembe: 152, 153, 159

Grupo Debate: 244

Grupo Dramático da Sociedade Filarmônica 25 de Janeiro: 247, 291, 294, 230

Grupo Dramático Santa Cruz: 230

Grupo teatral Amantes da Arte: 147

Grupo teatral Mutart: 296

Grupo Teatro do Ornitorrinco: 153, 159, 160

Gymnase Dramatique: 98, 101

Gymnasio: 267

H

Halfpenny Hatch: 54

I

Ideal Cinema: 172

Imperial Teatro D. Pedro II: 117, 118

Intrépida Trupe: 158, 159

Irmãos Castro: 246

Irmãos Lumière: 207

Irmãos Pery: 182

Irmãos Robatto: 227

Irmãos Sanger: 47, 48, 60

J

Jeux Gymniques: 76, 87, 92, 261, 269

Jogando no Quintal: 153

L

Linhas Aéreas: 153

Lume: 153, 161

Luna Park: 44

M

Ménageries: 30, 42, 46, 47, 49, 52, 66. 69, 77

Mínima, La: 153

Mosteiro de São Bento: 244

Museu americano de fenômenos e prodígios humanos: 50

N

Nau de Ícaros: 158

Nicolet: 56, 85

Nouveau Cirque Olympique: 81

Nouveautés : 98

Nouvel Amphithéâtre ou L'Amphithéâtre des sieurs Astley père et fils, écuyers à Londres, Le: 72

O

Odéon: 98. 101, 108

Olympic Pavilion: 62

Opéra Garnier; 140

Opéra Italien: 98, 101

Opéra National: 81

Opéra: 41, 88, 91, 98, 99,101, 261

Opéra-Buffa: 99

Opéra-Comique: 78, 88, 98, 99, 101, 108, 268

P

P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Circus: 181

Parlapatões: 153, 158

Parque Argentino: 125

Patifes e Paspalhões: 153, 158

Pavilhão Fernandes: 89

Pavilhão Teatro Popular Volante: 290

Pavilhão Theatro Colombo: 291

Pavillons de Bercy, Les: 39

Philarmônica Orphesina: 224

Pia Fraus: 158

Place du Châtelet: 81

Polytheama Baiano: 261

Popular Cinema: 227

Q

Quintal de Wilson Matos: 255

Quintal-Teatro de Zé da Almerinda: 255

R

Raso da Catarina: 153

Razade: 61

Ringling Bros et Barnum & Bailey: 182

Rua dos Condes: 267

S

Sadler's Wells: 56

Salons Vénitiens: 39

Second Théâtre Français: 101, 262

Sociedade Beneficente de Artistas e Operários: 172

Sociedade Beneficente Philarmônica União Ceciliana: 224

Sociedade Filarmônica União e Recreio Operário: 223

Spectacle de Funambules: 98

T

Teatrinho do Edifício Municipal em Senhor do Bonfim: 246

Teatro Boa Vista: 142

Teatro Circo do Parque Fluminense: 132

Teatro Coliseo Provisiona: 117, 125

Teatro de Anônimo: 158

Teatro de Arte de Moscou: 134

Teatro de São João: 117

Teatro Drury Lone: 87

Teatro Ginásio: 219

Teatro João Caetano: 117

Teatro Lírico: 117

Teatro Olímpia: 294

Teatro República: 143

Teatro São Carlos: 272

Teatro São João: 175

Teatro São Pedro de Alcântara: 117, 250

Teatro São Pedro: 182

Teatro Serelepe: 155

Tenda Tela Teatro: 153

Théâtre de l'Ambigu-Comique: 67, 88, 92, 95, 96, 97, 98, 109, 268

Théâtre de la Cité: 75, 91

Théâtre de la Gaité: 67

Théâtre de la Porte de Saint-Martin: 32, 67, 76, 87, 96, 97, 98, 101, 108, 261, 262, 268, 269, 282, 287, 289

Théâtre de S.A.R Madame: 98

Théâtre des Bouffes du Nord: 141

Théâtre des Funambules: 125, 139

Théâtre des Variétés: 88, 101, 108. 110

Théâtre d'Hiver du Cirque Olympique : 105

Théâtre du Châtelet: 81

Théâtre du Cirque Olympique: 77, 83, 93, 101, 103, 268

Théâtre du merveilleux: 39

Théâtre du Panorama Dramatique: 101

Théâtre du Vaudeville: 88, 101, 108, 110

Théâtre équestre Zingaro: 61

Théâtre Français/Comédie-Française: 41, 83, 88, 97, 98, 101

Théâtre impérial du Châtelet : 81

Théâtre Imperial du Cirque : 85

Théâtre Imperial : 81, 85

Théâtre Louvois: 88

Théâtre Olympique: 84

Théâtre Panorama Dramatique: 103, 265

Théâtre Royal Italien: 108

Théâtres de la foire: 41

Theatro Carneiro: 237, 244

Theatro do Príncipe Real: 267

Theatro Imperial de São Pedro D'Alcantara: 127

Trapalhões, Os: 136

Troupe Didi: 226, 243

Troupe Infantil de Serrinha: 233

Troupe Infantil Jesuína Paes: 244

Troupe Regional: 243

Troupe Telles de Menezes : 233

Trupe Bibelot: 244

V

Vauxhall Gardens: 60

X

XPTO: 158

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUÇÃO 20

PRIMEIRA PARTE

NOS CAMINHOS DE "OROPA, FRANÇA E BRASIL": TRÂNSITO DA TEATRALIDADE CIRCENSE

1. *CIRQUE OLYMPIQUE* E A CONFIGURAÇÃO DO ESPETÁCULO CIRCENSE MODERNO 34

1.1. Por uma genealogia do espetáculo circense 34

1.1.1. Circo antigo e fundamentos circenses 34

1.2. Feiras, *forains* e *Fêtes foraines* 39

1.3. A *ménagerie* 46

1.4. As exibições 48

1.5. Os palhaços 51

1.6. O teatro no circo inglês: Hughes e Astley 53

1.7. Família Franconi na França: a força do teatro no *Cirque Olympique* 62

1.7.1. Antes, um pouco de melodrama 63

1.7.2 Nos passos dos Franconi e seus parceiros 66

1.7.3 Programação teatral do *Olympique* 88

2. O TEATRO NO CIRCO NO BRASIL 116

2.1. Sobre a chegada do circo ao Brasil 118

2.2. O teatro sempre esteve presente no circo brasileiro 129

2.3. Benjamim e Piolin 137

2.4. As artes dialogam no circo brasileiro: teatro e música 146

2.5. O teatro no circo brasileiro hoje 152

SEGUNDA PARTE

NOS TRILHOS DA BAHIA

3. **"*TEMPOS MODERNOS*": IMPACTOS CULTURAIS DAS FERROVIAS NO BRASIL, *BAHIA AND SAN FRANCISCO RAILWAY* E ESTRADA DE FERRO SÃO FRANCISCO** 164
3.1. **O nascimento dos caminhos de ferro** 164
3.2. **O trem e seus impactos na cultura brasileira** 167
3.3. **Relações entre o circo, o teatro e os trens** 171
3.4. **Vias de comunicação na Bahia, Brasil** 185
3.5. ***Bahia and San Francisco Railway* e Estrada de Ferro São Francisco** 191
3.5.1 As origens 191
3.5.2 O traçado 194
3.5.3 Os impactos culturais 202
3.5.4 Fim de linha 209

4. **ESPETÁCULOS CIRCENSES E TEATRAIS ENTRE OS MUNICÍPIOS DE ALAGOINHAS E JUAZEIRO, NO INTERIOR DA BAHIA** 213
4.1. **Alagoinhas** 223
4.2. **Serrinha** 231
4.3. **Senhor do Bonfim** 245
4.4. **Juazeiro** 251

5. ***LES DEUX SERGENTS* FRANCESES CHEGAM AO INTERIOR DA BAHIA: O TRIUNFO DA DRAMATURGIA MELODRAMÁTICA NOS PALCOS E PICADEIROS BRASILEIROS** 259
5.1. **Um título para vários textos e espetáculos** 261
5.2. **A versão em língua portuguesa** 270
5.2.1. *Os dois sargentos*: enredo 276
5.2.2. Semelhanças e diferenças em relação à versão original francesa 282
5.3. ***Os dois sargentos* nos palcos e picadeiros do Brasil** 289

6. CONCLUSÃO 298
REFERÊNCIAS 303

ÍNDICES
Índice onomástico 324
Índice de peças e espetáculos 339
Índice de locais de espetáculos, famílias de artistas, grupos e companhias 348

ANEXOS ..... (Vol. 2)
Anexo 01 – O Circo Franconi
Anexo 02 – Mémorial Dramatique ou Almanach Théatral
Almanach des Spectacles de Paris
Almanach des Spectacles