

COSTA, Eliene Benício Amâncio. **A importância da criação do Circo Moderno por Philip Astley para a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro.** Manchester/UK: MMU. Paris/FR. Salvador: UFBA. Escola de Teatro; Departamento de Técnicas do Espetáculo; Dedicção Exclusiva. Diretora Teatral.

RESUMO: Estudo sobre a criação do Circo Moderno por Philip Astley, no século XVIII, na Inglaterra e na França, ao unir o volteio sobre cavalos com as atrações dos artistas de feiras, acrescentando ao espetáculo, representações de farsas e de pantomimas equestres; e como este tipo de espetáculo transformou-se no Brasil, no circo-teatro, com características e linguagens próprias.

Essa pesquisa situa-se no campo em que a dramaturgia do circo-teatro é fruto das estéticas e poéticas produzidas ao longo da história do teatro e técnicas desenvolvidas no percurso da história do circo.

PALAVRAS-CHAVE: Circo moderno. Circo-teatro. Inglaterra. França. Brasil.

RÉSUMÉ : Etude sur la création du Cirque Moderne par Philip Astley dans le siècle XVIII, dans l'Angleterre et en France, l'ors de l'utilisation du flip sur les chevaux avec des attractions des artistes de foires, en ajoutent au spectacle représentation de farces e de pantomimes équestre; et comme ce tipe de spectacle est devenu au Brésil, dans le cirque théâtre avec caractéristique e langage propre.

Cette recherche se situe dans le champs auquel la dramaturgie du cirque-théâtre est fruit de les esthétiques et poétiques produits au long de l'histoire du théâtre et techniques développée dans le cours de l'histoire du cirque.

MOTS-CLÉS :Cirque moderne, Cirque-théâtre, Angleterre, France, Brésil.

CIRCO-TEATRO NO BRASIL:

A dramaturgia circense produzida no Brasil, a partir do início do século XX, é hoje analisada por diversos pesquisadores, com base na discussão sobre o circo-teatro.

O circo-teatro é considerado uma modalidade de circo cuja autoria é dada ao palhaço Benjamim de Oliveira, que na primeira década de 1900 apresentou no circo Spinelli, dramas românticos e melodramas em um palco, além do espaço do picadeiro. O próprio Benjamim de Oliveira vai outorgar-se criador do circo-teatro, ao realizar montagens completas de peças teatrais no circo Spinelli, em entrevista dada a Brício de Abreu para a revista Dom Casmurro:

No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos

primeiros espetáculos tomamos roupas de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi no Boliche da Praça 11. E a primeira peça intitulava-se “O Diabo e o Chico”. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer “Othelo”. E assim nasceu a comédia e o drama no circo, cousa que nunca se vira antes. (ABREU, 1963, p.86)

É importante observar que a obra citada como a primeira peça da companhia de Spinelli, O Diabo e o Chico, é também a primeira peça escrita pelo próprio Benjamim (SILVA, 2007), que além de palhaço era ensaiador ou diretor de cena, realizando também adaptações de obras para as apresentações de pantomimas. Esta obra, O Diabo e Chico, aparece num anúncio publicado na revista A Careta, de outubro de 1910, junto com outras farsas encenadas pela Companhia Spinelli: “Filho assassino”, “Irmãos jogadores”, “Negro do frade”, “Uma para três”, “Matutos na cidade”, “Collar perdido”, “Punhal de ouro”, “Filha do campo”, “Princesa Crystal” e o drama “A noiva do sargento”, além de uma revista sobre a vida artística de acróbatas e ginásticos, intitulada “Scenas da Vida Artística”, ou “Emprezarios Aventureiros”, ambas de autoria de Francisco Guimarães. A pesquisadora Ermínia Silva relata em seu livro “Circo-teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil”, este fato:

A primeira peça escrita e apresentada, O Diabo e o Chico, apesar de não fugir ao que os circenses já realizavam, pois era uma mágica às vezes denominada de farsa, é significativa. Benjamim a escreveu na totalidade, incluindo o diálogo e a letra das músicas. Segundo ele, o “sócio-caixa”, Affonso Spinelli, teria resistido a montar aquela peça por causa do custo. Não há maiores detalhes sobre o montante, muito provavelmente alto, por causa do guarda-roupa e do cenário. (SILVA, 2007, p.319)

Além de melodramas, o circo Spinelli montou também operetas e uma tragédia, a peça “Othelo”, de Shakespeare, tendo como protagonista o próprio Benjamim de Oliveira. Atuando como Othelo, recebeu uma crônica de Arthur de Azevedo: “Quando Shakespeare fez Otelo, dizia o grande dramaturgo, imaginou certamente um tipo como esse que Benjamim representa com tanta força no seu pequeno teatro” (RUIZ, 1963, p.86). Vale ressaltar que Arthur de Azevedo faleceu em 1908 e o palhaço Benjamim já fazia sucesso com o seu circo-teatro. Além de Otelo o circo Spinelli montou O Guarani, de Carlos Gomes, ópera com libreto inspirado no romance homônimo de José de Alencar.

Uma outra confluência surgiu no circo brasileiro: a apresentação de cantores e músicos, como João das Neves. Ele era também palhaço e cantor. Dudu tornou-se um dos mais importantes artistas da virada do século, compondo e apresentando-se no picadeiro. Dudu escreveu e publicou um livro em 1900, *O cantor de Modinhas*; por volta de 1903, escreveu *O Trovador da Malandragem*, e, em 1905, *Mistérios do Violão*. Cantor, notabilizou-se como intérprete de lundus. Eduardo das Neves fez muito sucesso nos circos de cavaleiros e nos cafés-cantantes, no Parque Rio Branco. Muitas de suas modinhas fizeram sucesso como: *O Aumento das Passagens*, *O Bombardeio*, *O 5 de Novembro* ou *O Marechal*, *A Guerra de Canudos*, *A Carne Fresca*, *O Cólera*, *A Gargalhada Hispano-Americana*, *Uma Entrevista com Frégoli*, *Homenagem a Santos Dumont*, *Perdão*, *Emília e Minas Gerais*.

A tradição dos palhaços-cantores surgiu na França, em 1850, onde se apresentavam principalmente em cafés-concertos e *music-hall*.¹ No Brasil, os palhaços-cantores chegaram através das canções do teatro de revista, das companhias portuguesas, passando para o repertório circense. Há também a influência dos *entremeses* teatrais do século XIX, que incluíam a interpretação de modinhas e lundus.

O próprio Benjamim de Oliveira também introduziu chulas e lundus em seu repertório. Na opinião de Roberto Ruiz “apelando mais para o modo engraçado como dizia as coisas do que para os trinos que sabia não poder dar. Assim, o que cantava destacava-se mais pela comicidade do que pela melodia ou letra da música.” (RUIZ, 1963, p. 97)

José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1976) comenta que Eduardo das Neves realizou, junto com Benjamim de Oliveira, uma adaptação da opereta “*A Viúva Alegre*”, de Franz Lehar, para o circo, sob o título de “*A Sentença da Viúva Alegre*”. Foi primeiro apresentada em teatro e dois meses depois no Circo Spinelli, em 1910.

A partir da criação do circo-teatro por Benjamin de Oliveira, muitas pesquisas foram realizadas para compreender este novo formato circense, cujo espetáculo é estruturado em duas partes. Na primeira, são apresentados

¹Cafés-concertos e *Music-Hall*: conservam quase todas as características circenses, mas procuram fugir do picadeiro, substituindo-o por um amplo palco, embora mantenham a primitiva disposição do anfiteatro.

os números de variedades, como acrobacia, trapézio, corda, funambulismo, ilusionismo, etc. Na segunda parte, são realizadas as apresentações teatrais, destacando-se as pantomimas, farsas, comédias e dramas.

Segundo Walter de Sousa Júnior, grande parte das peças que compuseram o repertório do circo-teatro no Brasil, foi popularizada por José Vieira Pontes, que a partir de 1922 começa a traduzi-las e publicá-las na coleção Biblioteca Dramática Popular, 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 companhias circenses e foram uma verdadeira escola de teatro para os autores circenses.

Walter de Sousa Júnior (JÚNIOR, 2010, p.77), explica que na fase inicial do circo no Brasil, século XIX e início da década de 1900, há pouco registro escrito sobre as montagens teatrais no circo, porém sabe-se pelos cartazes e pelos relatos de memorialistas, que havia esquetes, entradas, reprises, que são as encenações curtas dos palhaços. Havia também farsas, e pantomimas, que são apresentações mais elaboradas e mais extensas do que as entradas. E havia as sagas heróicas, com grande elenco e produção luxuosa. A partir de 1910, com o advento do circo-teatro de Benjamim de Oliveira, surgem as “comédias de picadeiro”, assinadas pelos próprios palhaços; a “alta comédia” de autores consagrados do teatro brasileiro, em contraposição à baixa comédia, ou seja, as farsas. Há ainda, nesta fase, a “revista circense”, que é uma coleção de esquetes costurados pelos palhaços. Em paralelo às comédias, surgem os “dramas sacros” por influência das encenações da Paixão de Cristo; os “dramalhões” ou tragédias, que adotam a apoteose final dos dramas sacros; os melodramas, com a virtude triunfando no final; e os dramas caipiras, com estrutura melodramática ou dramática, e temática rural influenciada pela música caipira.

Os dramas apresentados tinham sempre como personagens a ingênua, o galã, o vilão, a dama central. Sua origem estava nos melodramas no século XIX, trazidos para o Brasil pelas companhias estrangeiras, principalmente portuguesas; as representações cômicas - comédias, chanchadas, esquetes tinham como base a *commedia dell'arte*, largamente difundida no Théâtre de la Foire, da França.

O circo-teatro tornou-se uma categoria dentro do circo tradicional, no Brasil, ganhando espaço até a década de 1950. Algumas famílias circenses vão adotar também o circo-teatro, além de manter os números circenses, tais como o Circo François, Circo São José, Circo Arethúza, Circo Liendo e Simplício, Circo Irmãos Almeida, Circo Politeama Bertolli, Circo Garcia, entre outros. Dirce Militello, em seu livro *Terceiro Sinal*, dedicado ao circo-teatro, relata:

Contam do circo Arethúza competições fantásticas com o Pavilhão François. Essas duas companhias faziam grandes montagens. Arethúza, manteve guardados, por muito tempo, seus figurinos, desenhados e confeccionados por suas mãos! (...) 'Romeu e Julieta'(...), 'A Dama das Camélias', 'A Ré Misteriosa', 'Os Dois Sargentos', 'A Escrava Isaura', 'Vinte Anos de Martírio', 'O Sinal da Cruz', 'Os Dois Garotos', 'A Ida' e em quantas outras, seu nome era símbolo de um bom espetáculo."(MILLITELO, 1984, p.33)

A partir das décadas de 1950 e 1960, o Brasil passou por significativas mudanças políticas, econômicas e tecnológicas. A comunicação de massa tornou-se realidade, principalmente com a televisão, que invadiu as casas dos brasileiros, transmitindo novos valores, através de sua programação, baseada em programas humorísticos, telenovelas e noticiários.

O circo, de imediato, sofreu as consequências das inovações, perdendo público. Sua estrutura de circo-teatro entretanto se manteve, principalmente nos circos de pequeno e médio portes, que continuaram se apresentando nas periferias das grandes cidades e pelo interior do país.

A partir da década de 1970 surgiram alguns estudos abordando o universo do circo-teatro, sob diversos aspectos. Entre esses estudos, o artigo de José Claudio Barriguelli, descreve um espetáculo de circo-teatro que coincide com os espetáculos realizados desde o seu surgimento no Brasil:

O espetáculo normalmente se divide em duas partes: na primeira o circo-teatro apresenta as 'variedades' (termo semelhante ao usado pelos franceses no show de 'varietés'), que são curtas apresentações de entretenimento do público, tais como malabaristas, atiradores de faca, comedores de fogo etc., ou então, apresentação de 'duplas caipiras' cantando músicas sertanejas, alternando-as com cenas cômicas (piadas, sátiras, show do palhaço etc.); a segunda constitui-se no elemento essencial e que dá o próprio sentido de ser do circo-teatro: o drama. A designação de drama, a esta parte do espetáculo, não obedece ao critério comumente estabelecido pelo teatro, significa qualquer tipo de peça teatral - que seja ela comédia, drama ou melodrama. Seu caráter genérico específica não um tipo de peça (não se relaciona à sua estrutura interna e seu conteúdo), mas isto quer dizer que o circo-teatro apresentará teatro." (BARRIGUELI, 1974, p.60)

O circo-teatro de Benjamim de Oliveira foi primeiramente apresentado no circo de pavilhão, construído e fixo. Depois foi adotado também pelos circos itinerantes. Não há data precisa de quando isso ocorreu. Nos depoimentos de Dirce Militello, porém, ela afirma que foi a partir da década de 1930 que o palco de teatro foi introduzido em vários circos brasileiros. Antes disso, quase todas as apresentações aconteciam no picadeiro, sendo que a cena única dos musicais era preparada no intervalo da primeira para a segunda parte. As cenas dos dramas com mais de um ato eram mudadas nos entreatos e quando a peça era longa suspendia-se a primeira parte, a de variedades. (MILLITELO, 1984, p.20)

Geralmente o circo-teatro fazia temporada de no máximo dois meses em cada cidade, necessitando assim de um repertório variado, pois a cada dia tinha que apresentar uma peça diferente. Eram feitas também adaptações de filmes que faziam sucesso na época, como “Sansão e Dalila”, “O Morro dos Ventos Uivantes”, “O Ébrio”, “Imitação da Vida”, “Santa”, “Mestiça”, “Madalena” etc. Quando não se conseguia o livro para fazer a adaptação, os artistas assistiam ao filme várias vezes, anotando os diálogos. Depois, faziam a adaptação para o circo-teatro e marcavam a cena; eram também criados cenários (telões pintados, que variavam a cada ato), figurino e adereços.

A música sertaneja alcançou grande sucesso na década de 1950. Os circenses aproveitaram a ocasião e adaptaram várias músicas em textos teatrais, que contavam com a participação dos próprios cantores como atores nas apresentações do circo-teatro. Músicas como Cabocla Tereza (Torres e Terêncio), Cabocla (Tonico e Tinoco), A Lenda da Falsa dos Noivos (Zé Fortuna e Assuncion Flores), entre outras, fizeram grande sucesso quando encenadas.

A partir dos estudos realizados entre as décadas de 1970 e início de 1980, tanto dos centros de pesquisas como do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART)), das pesquisas acadêmicas e depoimentos dos memorialistas, e mais recentemente, com as pesquisas produzidas a partir do Arquivo Miroel Silveira, é possível afirmar que o circo-teatro manteve suas características desde o seu surgimento no Brasil, até o início dos anos 80. Isto não o impediu de atualizar seus temas e conteúdos, e até mesmo revisitá-los, como é o caso da montagem da peça “A Tomada da

Bastilha”, que foi apresentada no Astley’s Royal Amphitheatre, autoria de Salvador Marques.

O CIRCO MODERNO DE PHILIP ASTLEY

Diante deste vasto material de pesquisa em torno do circo-teatro, foi necessário voltar às origens da criação do Circo Moderno por Philip Astley, em 1768, na Inglaterra, e de sua expansão e produção por Antonio Franconi, na França, para ampliar o entendimento sobre a construção desta dramaturgia circense no Brasil. Mas afinal como se constituía o circo moderno? Havia encenações teatrais nesta estrutura inicial?

O nascedouro do Circo Moderno está na interação dos cavaleiros com os saltimbancos na Idade Moderna, tendo como suporte as feiras da Inglaterra e da França.

Na França, os saltimbancos estabeleciam-se nas antigas feiras parisienses de Saint Laurent e Saint Germain. A primeira durava mais de dois meses, de 25 de julho a 30 de setembro. A segunda tinha início em 3 de fevereiro e terminava no sábado da Paixão. Para elas, confluíram os atores que, em sua maioria, já tinham tido iniciação artística no interior da França, nos grandes mistérios medievais, ainda vivos e permitidos. Desde o século XVI, floresceu o Théâtre de la Foire, nascido principalmente na tradicional feira de Saint-Germain, onde se reuniam mimos, malabaristas e acrobatas, entre charlatães² e leitores da sorte. No final deste mesmo século, eles acrescentaram às suas habilidades algumas cenas cômicas, parodiando com muito êxito os comediantes franceses.

Além do público que naturalmente buscava as farsas vivazes, mas também peças sérias ali apresentadas, outro fator de apoio ao Théâtre de la Foire era os charlatães que usavam os atores para reclames de suas virtudes profissionais e dos seus remédios miraculosos. Faziam palhaçadas ou discursos enfadonhos, mas engraçados. Dentre os charlatães, destacou-se Antoine Girard, o famoso Tabarin, com seu irmão Mondor, cujas farsas e pantomimas ajudavam a vender remédios miraculosos, fazendo piruetas, contando anedotas. Saint Germain se fortaleceu com a chegada, em 1599,

² Na Itália, a palavra “charlatão” podia significar vendedor de remédios ou um ator de rua. Na Rússia, “skoromokhi” significava, alternadamente, bufão, acrobata ou tocador.

da *troupe* provinciana de Mathieu Laporte e sua esposa Marie, a primeira mulher a pisar um palco na França. Para a feira de Saint Laurent encaminhou-se a família Chiarini, formada por arlequins e acrobatas, que desde 1580 era lembrada por cronistas franceses por seus exercícios nessa feira.

As feiras de Paris atingiram seu apogeu por volta de 1700, quando as temporadas de espetáculos deixaram de coincidir com as feiras propriamente ditas e as instalações rudimentares foram substituídas por outras permanentes. Em 1715, os diretores de ópera autorizaram os *forains* a apresentarem “monólogos, cantos, mímicas e até diálogos, marionetes, paródias e, finalmente, a *“piece par écritaux”*, que era pantomima recheada de música, balés e transformações cênicas; o ator cantava com o público alguns versos que se adaptaram a melodias já conhecidas, surgindo assim a Ópera Cômica.

Na Inglaterra, a feira de São Bartolomeu e a feira de Stourbridge eram os principais centros de diversões. A feira de São Bartolomeu se realizava em Smithfield, em 25 de agosto. Segundo Peter Burke:

Aí, no século XVII podia-se assistir a peças, teatro de bonecos, palhaços, dançarinos, equilibristas e figuras de cera, apresentados por homens vestidos de bobos ou selvagens das florestas. (BURKE, 1989, p. 35)

Além das feiras, grupos de saltimbancos percorriam a Europa exibindo destrezas a cavalo, combates simulados e provas de equitação. Porém, somente na metade do século XVIII é que a atração equestre assumiu uma real importância, pois a sociedade se encantou com os prodígios dos cavaleiros, entre os quais Jacob Bates e Price. O inglês Dobney criou uma espécie de circo no bairro londrino de Islington, onde Price executava o volteio sobre três cavalos. Porém é ao inglês Philip Astley, nascido na cidade de Newcastle under Lyme, em 1742, que se deve a criação do circo moderno. Ainda adolescente, com 16 anos, estava arrolado na cavalaria real, tornando-se depois sargento maior. Ao deixar o exército, fundou o primeiro manejo para cavalos, em 1768, marcado por uma paliçada e dotado de tribuna, tendo ao centro da pista uma barreira para salto de obstáculos. Atento ao desenvolvimento do espetáculo, Astley percebeu que um picadeiro circular

ofereceria melhores condições espaciais, pois a força centrífuga favoreceria a condução do animal e o equilíbrio do cavaleiro, em pé sobre o cavalo, a galope, além de possibilitar melhor visão para o espectador. Desde o início Astley utilizou a pista circular de 13 m de diâmetro. Para dinamizar ainda mais suas apresentações, convidou os Ferzi, funâmbulos e acrobatas famosos em toda a Europa, para preencher os intervalos.

A aristocracia correu para ver as exhibições de Astley, que também executava o “volteio sobre três cavalos” Desejoso e necessitando de um vasto público para seus espetáculos eqüestres, o cavalariaço resolveu enriquecê-los com outras atrações: *clowns*, acrobatas, ventríloquos, funâmbulos etc. Da feira de São Bartolomeu, em Londres, Astley recrutou artistas para apresentar em seus espetáculos. Assim, em 1770, transforma a escola de equitação no Astley’s Royal Groove & Amphitheatre Rinding House, coberto, com frontispício decorado com motivos eqüestres e acrobáticos e contendo internamente uma pista para os espetáculos dos cavalariaços e um palco para as outras atrações.

Os saltimbancos encontraram no circo permanente de Philip Astley, o Astley’s Royal Groove & Amphitheater Rinding House, construído em 1770, de madeira, o local perfeito para suas exhibições, pois o espaço cênico funcionava como uma transposição da praça pública; além disso, havia mais conforto e a vantagem do pagamento compulsório do ingresso. Aderiram em massa à novidade, proporcionando ao dono do circo a possibilidade de uma constante renovação do elenco.

O espetáculo concebido por Astley revelou-se uma harmoniosa mistura de números equestres, executados por ex-soldados, com as mais diversas modalidades de expressão artística praticadas pelos saltimbancos. Enquanto estes se exibiam, seus companheiros, trajando vistosos uniformes militares, perfilavam-se em ala dupla à entrada do picadeiro, demonstrando uma imponência que agradava muito ao público.

Para unir dois grupos tão diversos, Astley adotou a disciplina que aprendeu no quartel. A adaptação dos saltimbancos aos novos colegas e ao rígido esquema de trabalho foi quase perfeita e logo suas proezas se estenderam ao dorso dos cavalos. Os cavaleiros, por sua vez, incorporaram exercícios de acrobacia às regras clássicas do volteio, numa convivência

proveitosa para todos. Situações antes inimagináveis, como jovens bailarinas evoluindo sobre imponentes cavalos cativavam o público, cada vez mais numeroso e fiel.

A acrobacia a cavalo parecia então uma prerrogativa inglesa. Na verdade, além de Astley, outros cavaleiros como Jacob Bates e Hyam desembarcaram na Europa: o primeiro, foi até Petrogrado, após ter fundado os manejos em Lion e em Paris (1776), representando cenas de jogos romanos; o outro, obteve grande sucesso em Viena (1778). Balp e sua mulher, distinguiam-se também em 1778, em exibições acrobáticas eqüestres.

Em Londres, Astley terá um concorrente à sua altura, o cavaleiro Charles Hughes, que tinha feito parte de sua primeira trupe, e que em 1780 funda, próximo ao local do Astley's Royal Amphitheatre, o seu Royal Circus. É o primeiro estabelecimento moderno utilizando o termo **Circo**. No Royal Circus, de Charles Hughes e Charles Dibdin, - este era autor de pantomimas, e também havia trabalhado para Astley -, foi construído um palco próximo ao picadeiro para as encenações das pantomimas.

Este formato de circo, conjugado com um palco será adotado por Philip Astley, ao reconstruir o seu circo em 1794, O Astley's Royal Amphitheatre, após o primeiro incêndio em seu anfiteatro. Astley o reconstruirá com um palco para números de funambulismo e pantomimas. As pantomimas, até então eram apresentadas no picadeiro a exemplo de "A Tomada da Bastilha".

Apesar de Charles Hughes ter adotado o nome Circus, tomado da Antiguidade, é a partir desta denominação que este termo será consagrado para designar a criação do espetáculo feito por Philip Astley.

Devido ao sucesso de seu empreendimento circense na Inglaterra, em 1774, Astley foi chamado para se exhibir em Fointnebleau, na França, para o rei Luís XV. Retornou uma segunda vez, com seu filho John, chamado pela rainha Maria Antonieta, em 1783. O sucesso obtido convenceu Astley a também se instalar em Paris, neste mesmo ano, numa construção no Falbourg du Temple, que foi denominado Amphithéâtre Anglois. À frente da companhia principal, em Londres, ficou seu filho John. Era o primeiro circo equestre que se estabelecia na Europa. Ao regressar à Inglaterra, em 1793,

devido à Revolução Francesa, Astley deixou em Paris, como diretor da *troupe* e gerente de seus negócios, o italiano Antonio Franconi, outro emérito cavaleiro que introduziu a “alta escola” no picadeiro, já com o refinamento latino, trabalhando no apuro do espetáculo e contribuindo para uma penetração do gênero junto à aristocracia, na época prestes a sucumbir à Revolução Francesa.

Astley e o filho John formaram uma nova organização de espetáculos, por meio de companhias nômades; acrescentaram à pista um palco onde artistas representavam farsas, tais como “O Minueto sobre Dois Cavalos”, “O Combate do Cavalo”, “O Menino Alfaiate”, entre muitas outras. Quanto às pantomimas, representadas geralmente por atores italianos, e aos espetáculos eqüestres, os Astley criaram as pantomimas eqüestres que depois deram nascimento às pantomimas heróicas e às cenas de batalha. Muitas dessas pantomimas, sendo dialogadas, tomaram o nome de mimodrama e tiveram em seguida desenvolvimentos grandiosos.

Sua companhia funcionava praticamente em regime de quartel, com uma rígida disciplina. Ele introduziu os uniformes no circo, o rufar dos tambores, as vozes de comando para a execução dos números de risco. Levou para a companhia vários ex-companheiros de caserna, acostumados, como ele, a uma disciplina rigorosa e tão bons sobre uma sela como o próprio Astley. Por isso, quase tudo que o circo apresentava era com cavalos. Até os saltimbancos, contratados para os entre-números, passaram a se exhibir com cavalos, adaptando à arena do circo práticas do picadeiro militar. Nasceu aí o “Grotesco a Cavalo”, paródia de um recruta de cavalaria, em suas desesperadas tentativas de aprender a montar, nos primeiros exercícios do quartel. Ficaram famosos, em números desse gênero, dois exímios cavaleiros, Saunders e Fortinelli que iniciaram o duo *clown-tony* a cavalo.

Com a criação dos dramas eqüestres, como “A Batalha de Waterloo” e a apresentação eqüestre no picadeiro, surgiram cenas de montaria exibidas com grande sucesso por Andrew Ducrow, como “O Caçador de Índios”, “O Feiticeiro Chinês”, “O Pastor Tirolês”, “Jack Tar” e principalmente “O Correio de São Petersburgo”. Neste número, os países que o mensageiro atravessava, a caminho da Rússia, eram representados por cavalos que

passavam sob as duas pernas do ginete, cada uma apoiada no dorso de um cavalo a galope.

É interessante observar, que ao lado dos dramas equestres, ainda no início do circo criado por Philip Astley há apresentação de freaks, a exemplo do anão joalheiro e sua esposa gigante, assim como a apresentação de pantomimas, a exemplo da Tomada da Bastilha.

Através do Philip Astley Projects³ foi possível encontrar cartazes referentes ao Astley's Amphitheatre Westminster Bridge, a exemplo dos abaixo citados, seguidos de comentários sobre os seus conteúdos.

No cartaz de 27 de março de 1780, do Astley's Amphitheatre Westminster Bridge, é possível averiguar a produção artística que havia em seu anfiteatro, com uma programação diversificada, a exemplo de apresentações dos Liliputianos e Sombras Chineses, o Teatro de Florença, equitação sobre um, dois e três cavalos, números de corda bamba, truques com cadeiras e escadas, número do palhaço a cavalo, com várias partes de equitação burlesca e o famoso número da Pirâmide Egípcia.

Em outro cartaz, de 1790, Mynheer Wybrand Lolkes, o anão relojoeiro da Holanda, é exibido em Astley's Amphitheatre com a sua mulher que tem três vezes à sua altura.

No cartaz do Astley's Amphitheatre, de 1811, é apresentada uma nova pantomima, intitulada "A Fada do Carvalho ou A Regata de Harlequin".

A pantomima "A Tomada da Bastilha" é apresentada em um cartaz bastante irreverente sobre a Revolução Francesa.

Na França, Philip Astley, em 1786, distribui um cartaz onde expõe o seu método de treinamento, o espetáculo que será apresentado, com exercícios surpreendentes realizados por ele, seu filho e sua grande trupe inglesa.

Após a morte de Philip Astley, em 1814, seu anfiteatro da Inglaterra, terá como gerente o famoso cavaleiro Andrew Ducrow, que levará à cena as pantomimas: "Il Diavolo Antonio", "Invasão da Rússia por Bonaparte", "Rei Oberon".

³https://www.facebook.com/PhilipAstleyProjects/?hc_ref=PAGES_TIMELINE&fref=nf

Outra pantomima encenada com grande sucesso por Miss Lise Weber, em 1838 pelo cavaleiro Andrew Ducrow foi "Mazeppa", no mesmo ano. Os corpos aparentemente nus dos cavaleiros causavam frisson na plateia. Na verdade, as roupas colantes mostravam as formas dos corpos destes cavaleiros, em situação de perigo, deixando transparecer partes dos corpos desnudos. A peça escrita por Lord Byron, entre 1817 e 1818, foi publicada em 1819, e tornou-se um sucesso absoluto no Astley's sendo repetidamente montada em formato de pantomima, porém o maior sucesso foi com a cavaleira Adah Menkens, no ano de 1864.

Uma outra mudança vai ocorrer no circo de Philip Astley, após sua morte, pois o famoso domador Van Hamburg, vai introduzir animais selvagens no seu circo, em 1838. O próprio Van Hamburg apresentará pantomimas em que os animais selvagens estarão acorrentados e ele ao meio, representando uma luta. Também embarcará num balão de oxigênio, com um animal selvagem à bordo, criando um alvoroço na plateia.

Em 1843 foi exibido no Astley's a peça intitulada "Os cruzados de Jerusalém", com grande sucesso de público em que apresenta a cena de "O Combate entre Richard e Saladin", em que o cavalo faz parte da cena, de tal ordem que comove a plateia, quando tomba ao chão.

Uma nova mudança ocorrerá na arquitetura do Astley's Amphitheatre, sob a direção de Mr. William Cooke, para a realização da pantomima "A Batalha D'Alma". O palco juntamente com o picadeiro, se transformarão em uma grande arena para a luta travada em cena, com a presença de muitos cavaleiros.

No cartaz do Astley's Amphitheatre, de 1850, é apresentado o novo recurso cênico, em que o picadeiro e o palco estão integrados, de forma a criar uma vasta arena para a representação do referido espetáculo "A Batalha da Alma".

Em 1857, ainda sob a direção de Mr. William Cooke, no Astley's Amphitheatre, será apresentada a tragédia de Shakespeare "Richard III". Após o sucesso desta pantomima, foram apresentadas, também, "Henry IV" e "Macbeth".

No livro "Old and New London", o autor Edward Walford, faz o seguinte comentário:

O Sr. Cooke, um dos mais recentes gerentes do Anfiteatro de Astley, teve a idéia de aplicar os recursos e as pompas peculiares deste teatro às peças históricas de Shakespeare. Por conseguinte, trouxe aqui Richard III. E, pela primeira vez, Richard viu-se no palco, cercado por sua equipe a cavalo, e ele próprio montou naquele famoso corcel, "White Surrey", cujo nome Shakespeare imortalizou. O animal nobre marchou bravamente através da batalha, e morreu com um ar de verdade que afetou bastante os espectadores. Encorajado por este sucesso, a companhia de Astley apareceu em Henrique IV e Macbeth. Em revisão: "Não vou afirmar que as peças de Shakespeare assim convertidas em peças equestres satisfazem todas as condições artísticas, mas quando olho para o efeito moral, não posso deixar de aplaudir o experimento. (WALFORD, p. 407, s.d)

O nome de Astley desaparecerá completamente das propagandas de seu anfiteatro, sob o comando de George Sangers, sendo substituído pelo seu nome Amphitheatre Sangers.

O "Amphitheatre" de Philip Astley será completamente demolido no ano de 1893.

ANTONIO FRANCONI NA FRANÇA

Em contrapartida, na França, o Amphithéâtre Anglois, estabelecimento de madeira onde funcionava o circo de Astley, no Faubourg du Temple número 16, foi gerenciado em 1791 por Franconi, que lhe deu primeiro o nome de Théâtre Hippique e depois de Cirque Olympique (que data de 1807 até 1862). Após um incêndio, foi reconstruído em alvenaria, no Boulevard du Temple.

No Cirque Olympique, além do espaço para exibições eqüestres, havia também um palco, aque se chegava por meio de duas escadas adaptadas, à esquerda e à direita, na parede do circo. A orquestra se instalava sobre um plano móvel especial, dispositivo idealizado por Adolfo Franconi, com o objetivo de representar dramas militares mímicos em grande escala.

Franconi utilizou a pantomima, introduzindo cavalos na representação, obtendo grande sucesso. Em 1793, seus cavalos pisaram pela primeira vez em cenas de uma ópera. Algumas dessas manifestações eqüestres tornaram-se clássicas e a trama de muitas delas foi criação de um tipo singular, Jean Cuvelier de Tyre, reconhecido pela originalidade e enriquecimento de técnicas da pantomia dialogada. "O Sargento Sueco", de 1805, foi executada 250 vezes pela *troupe* de Franconi.

Antonio Franconi e os filhos também criaram algumas encenações de sucesso como “Malborough”, “As Aventuras de Dom Quixote” e “O Urso e a Sentinela”; mas as obras cômicas que alcançaram maior popularidade, apresentadas durante anos, de autores anônimos, foram “Rognolet et Passe-Carreau”.

Em todas essas farsas, o cavalo tinha papel premente. Fez muito sucesso por isso uma pantomima de Antônio Franconi, “La Ragazza Ussaro” (A Jovem Cossaca), durante a qual os cavalos adestrados executavam a Gavotta de Vestris.

Os filhos de Antonio Franconi e seus descendentes formaram a dinastia mais célebre dos artistas de cavalo. Dos seus dois filhos, Lorenzo e Enrico, o primeiro era mais dotado e executava um exercício chamado “As Forças de Hércules”. Lorenzo executava ainda com elegância impecável a “Cruz a Quatro”, o “Passo a Dois” e o “Levantar a Cavalo”. Enrico especializou-se, desde 1808, em pantomimas e nas cenas eqüestres.

A dinastia dos Franconi obteve também glória com Vittorio, filho de Lorenzo, que dirigiu os principais circos parisienses; os filhos de Enrico - Adolfo, Elisa e Roenza também alcançaram sucesso com suas habilidades.

Adolfo colocou em voga a pantomima “As Glórias Militares”, que seu pai Enrico havia instituído em 1820. Essa pantomima era uma espécie de revista de grande espetáculo eqüestre, da qual participavam 700 a 800 figurantes, fuzilarias, fogos de artifícios e cavalgadas.

Os Franconi tinham também a especialidade da beleza do vestuário e da abundância de adornos. Bastiano Franconi tinha como triunfo, durante a récita eqüestre “Vida de um Soldado”, trocar de roupa oito a dez vezes.

Segundo o pesquisador Reginaldo Carvalho (2013, p.86), as peças encenadas no Cirque Olympique eram divulgadas principalmente como

pantomimas, mimodramas⁴ ou melodramas, às vezes misturados com a féerie⁵, como é o caso de Cavalo-Dios, ou precedidos por vaudevilles.

Bolognesi (2003, p.188), afirma que no período em que Philip Astley criou o circo, a palavra falada era privilégio de alguns teatros tanto na Inglaterra, quanto na França, portanto coube aos circos explorar a diversidade do espetáculo circense para realizar seus espetáculos durante toda a semana, utilizando-se além do cavalo, de música e expressão corporal. Astley inaugurou seu espetáculo circense, criando duas partes distintas, a primeira dedicada ao hipodrama e a segunda ao ato de variedades.

A música fez parte, desde o início do Circo Moderno criado por Astley, e o mesmo vai ocorrer no Cirque Olympique de Antonio Franconi. Astley treinava seus cavalos com música. E em seus espetáculos havia uma orquestra que acompanhava os números de variedades e nas pantomimas.

Henri Franconi escreveu várias peças para o Cirque Olympique, entre elas Cavalo-Dios, ou le Cheval, génie bienfaisant (1808), Fra Diavolo, ou le Frère Diable, chef de bandits dans les Alpes (1808); Don Quichotte et Sancho Pança (1810), L' Incendie de Salins (1825), todas estas também encenadas no Astley's Amphitheatre, na Inglaterra, indicando o intercâmbio que havia entre as peças encenadas na Inglaterra para a França, assim como da França para a Inglaterra, principalmente no período em que Astley e seu filho John estavam vivos. O mesmo vai ocorrer em relação aos cavaleiros que se apresentavam no Cirque Olympique e no Astley's Amphitheatre, os quais vão fazer parte das trupes de artistas de ambos os circos, a depender da montagem.

O Cirque Olympique desapareceu em 1862, com a demolição do Boulevard du Temple, também chamado Boulevard du Crime.

⁴ O mimodrama data da Idade Antiga e era a forma literária do mimo, este por sua vez, de raízes grega populares, chega a Roma antes da era Cristã. O mimodrama deu origem à pantomima, da qual desapareceu a palavra e permaneceu o gesto. O mimo conhecido também como farsa dórica (*mimodia*), utilizava a improvisação para atrair o público, tendo se desenvolvido posteriormente como autêntica paródia.

⁵Na França, do século XIX, a féerie era um gênero de espetáculo teatral, envolvendo grande aparato técnico, para realização de mágicas, ilusionismos.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

O circo moderno, criado por Philip Astley, tem passado por constantes transformações ao longo desses 250 anos. Das exibições de cavalos à incorporação dos artistas nômades (malabaristas, equilibristas, acrobatas, funâmbulos etc.); das pantomimas aos dramas eqüestres; das cenas de montaria exibidas por Andrew Ducrow à Haute École; da incorporação dos animais selvagens, acrescentando um toque de exotismo ao serem exibidos em jaulas rolantes no picadeiro, à criação de novos acessórios para execução de números clássicos do circo pelos artistas russos; da criação de um único picadeiro para a multiplicação em três pistas pelo circo de Ringling Brothers and Barnum & Bailey, criando o Maior Espetáculo da Terra; do palhaço acrobata, palhaço escudeiro, palhaço adestrador às entradas e esquetes cômicas da dupla de *clown* e *tony*; o circo tem se caracterizado por sua capacidade de bricolagem. José Guilherme Cantor Magnani define o termo:

Bricolagem seria o termo que mais se ajusta ao resultado de um processo que, com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo onde são visíveis, no entanto, as marcas das antigas matrizes, e de algumas de suas regras.

É este caráter de bricolagem, por outro lado, que permite ao circo transformar-se e ao mesmo tempo conservar, em meio a sucessivas e aparentemente destruidoras influências, seu estilo característico. (MAGNANI, 1984, p.67)

O resultado dessa bricolagem é um *show* de variedades, com estrutura em números, intermediada pela presença do mestre de cerimônias, com pouca dependência da linguagem, enfatizando valores de representações como a agilidade, a força, o talento e a perícia no manejo de animais e o conjunto de acessórios circenses.

Apesar de todas as transformações, a arte circense caminhou de modo quase idêntico no mundo inteiro, mantendo suas características básicas, passadas através dos artistas circenses de geração em geração. Além disto, no início do século XIX, houve constantes e numerosos intercâmbios entre os circos, de modo que um número que fazia sucesso numa temporada em Paris, conseqüentemente fazia sucesso em Londres, Copenhague e São Petersburgo. O repertório tradicional, embora apresentado há muito tempo,

sempre inclui configurações novas, que se encadeiam harmoniosamente, sendo incorporadas ao repertório, tornando-se clássicos.

Sem dúvida, Astley assentou as linhas básicas do espetáculo circense moderno, mantendo um êxito que atravessou gerações. E mais ainda, a indústria do entretenimento tem seu nascedouro no circo de Astley, porque ao unir artes diversas, em um único espetáculo, dentro de uma estrutura empresarial, Astley inaugura um novo modelo de comércio das artes, o que vai atrair muitos artistas, interessados em ter uma remuneração garantida a cada espetáculo.

No Brasil o circo-teatro vai se tornar um estilo singular, por três características: 1. pela grande produção de peças teatrais de vários gêneros no picadeiro ou em palco simultâneo ao picadeiro, além das pantomimas, mimodramas e dramas militares; 2. pela sua arquitetura, na qual vai anexar um palco permanente ao lado da estrutura circular do picadeiro; 3. por manter esta tradição teatral por tão longo período, que vai de 1900 a 1970, embora ainda hoje permaneçam em atividade alguns circos-teatros, geralmente de pequeno e médio porte. É importante observar que outros circos no Brasil, não aderiram ao estilo do circo-teatro, mantendo seus espetáculos com números de variedades.

Recentemente, novas gerações circenses têm reelaborado as bases do circo tradicional, pretendendo retornar às raízes do circo, propondo o Novo Circo. Circo Lata de Conservas, Circo Valise, Cozinha, Archaos, Cirque du Soleil, Ra-Ra-Zoo fazem parte dessa tendência, que rejeita os números de animais adestrados e privilegia o espetáculo de rua. Esse movimento, que na França incorpora mais de 40 *troupes* experimentais, desde à década de 1960, tem ramificações na Itália, na Espanha, na Grã-Bretanha, no Canadá e também no Brasil, a exemplo do Intrépida Trupe, Teatro de Anônimo, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Irmão Fratelli, Pia Fraus, XPTO, etc.

Esse circo de contestação, através da sátira, do protesto e do silêncio, volta às suas origens, ao sair da tenda e retornar para o espaço da rua. Também tem renovado o circo tradicional ao incluir uma narrativa interligando os números circenses, criando uma história, sem a presença do mestre de cerimônia e criando climas que variam a partir do tema da narrativa, tendo a música como condutora desta. A iluminação também corrobora para a

manutenção do clima desejado. Maquiagem, figurino e acessórios fazem parte de um todo, como numa encenação teatral. O artista circense além de realizar seus números com destreza, busca representar um papel na estrutura da narrativa. Não utiliza palavras, apenas a expressividade de sua atuação. É uma tentativa de retorno às pantomimas, desenvolvidas por Astley e Franconi. Tudo isto desenvolvido numa roupagem pós-moderna, cujas temáticas abordam as tribos urbanas.

REFERENCIAS:

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

BARRIGUELI, José Cláudio. O teatro popular rural: o circo-teatro. *Debate e Crítica*, São Paulo, nº3, 1974.

BEMROSE, Paul. *Circus Genius: A tribute to Philp Astley 1742-1814*. Priory Publications: Newcastle-under-Lyme, 1992.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CEDRAN, Lourdes. *O circo*. São Paulo: Paço das artes. 1978.

CERVELATTI, Alessandro. *Storia del Circo*. Bologna; Il resto Del Carlino, 1956.

COSTA, Cristina (org.). *Comunicação e Censura – o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

COSTA, Eliene Benício Amancio. *Salimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. - 1º ed. – São Paulo: Perspectiva, 2018; {Salvador (Ba): PPGAC/UFBA, 2018. 456 p.

CROFT-COOKE, Rupert & COTES, Peter. *Circus: historie internationale du cirque*. Paris, Editions Albin Michel, 1977.

SOUZA JUNIOR, Walter de. As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade para a *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 10, nº15, dezembro 2010, p.77.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MILITELLO, Dirce. *Terceiro Sinal*. São Paulo: Mercury Prod. Artísticas.

NOVELLI, João Batista, coord. *Circo paulistano, arquitetura nômade*. São Paulo: IDART, 1980. 102p.

PRETINI, Giancarlo. *Antonio Franconi e la nascita del circo*. Trapezio Libri, 1983.

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

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes. O Circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. 1996. 162p. Dissertação (Mestrado). UNICAMP.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Reginaldo Carvalho. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX – Salvador – 2014*. 358f. il.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão, 1976.

VARGAS, Maria Thereza, coord. *Circo, espetáculo de periferia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1981.

WALFORD, Edward. THORNBURY, Walter. *Old and New London, etc*. VI. Historical Collection From the British Library. Cassel, Petter, Galfin & Co, London, Paris & New York.s.d.

Sites:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/>

https://www.facebook.com/PhilipAstleyProjects/?hc_ref=PAGES_TIMELINE&fref=nf