

**JOSÉ CARLOS DOS SANTOS ANDRADE
(ZECARLOS DE ANDRADE)**

O ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE

**Dissertação apresentada ao
Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como
exigência parcial para a obtenção do
Título de Mestre em Artes sob a
orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia.**

**São Paulo
2006**

José Carlos dos Santos Andrade
(Zecarlos de Andrade)
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Garcia

São Paulo - 2006

Banca Examinadora

Prof. Dr. Clóvis Garcia

Presidente

Profa. Dra. Vera Toledo Piza

Prof. Dr. Fausto Viana

CAC / ECA / USP

São Paulo, 10 de julho de 2006

***DEDICATÓRIA
(IN MEMORIAM)***

***A meu pai,
Carlos Augusto de Andrade,
que me ensinou a gostar de livros.***

AGRADECIMENTOS

**Prof. Dr. Clóvis Garcia – Meu modelo de competência.
Antônio Santoro Junior – Memória emocional inesquecível.
Fernando Neves – Um artista, um professor, um amigo.**

RESUMO

O foco desta pesquisa está centrado na análise das mudanças ocorridas no espaço cênico do circo ao longo do tempo.

Buscando ser o mais claro possível, apresenta-se também uma breve história das atividades circenses desde as primeiras manifestações sobre esse assunto registradas na História do Mundo.

O despertar do Século XVI dá-nos a oportunidade de pensar na chegada do circo ao Brasil, logo após ter sido descoberto por Cabral.

As coisas vão mudar na primeira década do Século XIX com a chegada da Família real portuguesa, fugindo das tropas napoleônicas. A partir desse momento vamos receber a visita de muitos grupos familiares circenses vindos da Europa para mostrar seu trabalho nas novas terras.

Tomando o final do Século XIX como referência, quando muitas dessas famílias decidiram ficar por aqui, foi possível separar os espetáculos apresentados em quatro tipos diferentes:

1) Circo de Variedade – O circo tradicional apresentando habilidades físicas, animais exóticos e acrobacias.

2) Circo de Pantomimas – Quando não se tem mais animais e a pantomima passa a ocupar a arena.

3) Circo Teatro – O picadeiro torna-se ainda menor e surgirá um palco para a apresentação de espetáculos teatrais.

4) Circo Pavilhão – O palco aumenta ainda mais saindo para fora da tenda. Não havia números de variedade e o público procura o circo apenas em busca de apresentações de teatro.

ABSTRACT

The focus of this research is centered on the analysis of the changes occurred in the scenic space at the circus.

Trying to be very clear, there is also a brief history about circus activities since the first notes we have about this subject registered in the History of the World.

The dawning of the Sixteenth Century give us the opportunity to think about the arrival of circus in Brazil, just after it has been discovered by Cabral.

Things are going to change at the first decade of Nineteenth Century when came to the new world the Portuguese Royal Family in 1808, trying to escape from the napoleonic army. Exactly at this moment we are going to receive the visit of many circus family coming from Europe to show their work in new lands.

Considering the end of Nineteenth Century as reference, when a lot of these families decided to stay here, it is possible to separate the shows presented at the circus in four different categories.

1) Variety Circus – The traditional circus presenting physical abilities, exotic animals and acrobacy.

2) Pantomime Circus – When there is no more animals and the pantomime take place at the round area.

3) Circus Theater – The arena gets smaller and it will appear an open stage to place theatrical shows.

4) Circus Pavillion – The stage gets bigger, getting out of the big tent. There is no more variety attractions and the audience looks for the circus just to attend theatrical presentations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....pg 13

CAPÍTULO I – O CIRCO DE ONTEM, DE HOJE E DE SEMPRE.....pg 15

- 1 – China, Egito e Índia.....pg 21
- 2 – Antigüidade Greco-Romana.....pg 24
- 3 – Idade Média e Renascimento.....pg 32
- 4 – Século XVII.....pg 37
- 5 – Século XVIII.....pg 39
- 6 – Século XIX.....pg 51
- 7 – O circo norte-americano.....pg 54
- 8 – O circo no Brasil.....pg 58

CAPÍTULO II – CONFIGURAÇÕES DE PALCO E PLATÉIA.....pg 65

- 1 – Variantes das configurações de palco e platéia.....pg 66
 - a) – Quanto à Natureza.....pg 67
 - a.1 – Permanentes
 - a.1.1 – Próprios
 - a.1.1.1 – Estrutura Sólida
 - a.1.1.2 – Estrutura Flexível
 - a.1.1.3 – Estrutura Livre ou Descompromissada
 - a.1.2 – Adaptados
 - a.2 – Eventuais ou Inusitados
 - a.2.1 – Comuns
 - a.2.2 – Específicos
 - b) – Quanto à Forma.....pg 68
 - b.1 – Abertos
 - b.2 – Semi-abertos
 - b.3 – Fechados
 - b.4 – Conversíveis

- 2) – Variantes das configurações de espaço cênico.....pg 70
 - a) - Quanto à natureza dos palcos.....pg 70
 - a.1 – Palcos Fixos
 - a.2 – Palcos Móveis
 - a.3 – Palcos Conjugados ou Múltiplos
 - b) - Quanto à configuração básica dos palcos.....pg 71
 - b.1 – Palco Aberto
 - b.1.1 – Arena
 - b.1.2 – Semi-arena ou Avançado
 - b.1.3 – Panorâmico
 - b.2 – Palco Italiano ou Proscênio
 - c) – Quanto à máscara cenográfica dos palcos.....pg 75
 - c.1 – Neutra
 - c.2 – Única
 - c.3 – Sucessiva
 - c.4 – Simultânea
 - c.5 – Projetada
 - c.6 – Virtual

- 3) – Variantes do espaço cenográfico, palco e platéia.....pg 77
 - a) – Quanto à estrutura.....pg 77
 - a.1 – Estrutura Fixa
 - a.2 – Estrutura Flexível
 - a.3 – Estrutura Processional
 - b) – Quanto às configurações cenográficas ou cenas.....pg 78
 - b.1 - Arena
 - b.2 - Semi-Arena
 - b.2.1 – Dois lados ou Central
 - b.2.2 – Três lados ou Avançado
 - b.2.3 - Elizabetano
 - b.3 – Frontal
 - b.4 – Panorâmica
 - b.5 – Sem-Limites
 - b.6 – Vertical

- b.7 – Palco-Sala
- b.8 – Aérea
- b.9 – Topologia Múltipla
- b.10 – Corredor
- b.11 - Cortejo

CAPÍTULO III - O ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE.....pg 86

- 1 – Do verdadeiro ao falso.....pg 86
- 2 – Do picadeiro ao palco.....pg 94
 - a) – O ato variado.....pg 94
 - b)– Pantomimas tomam o lugar das feras.....pg 97
 - c)- O teatro toma o lugar das pantomimas.....pg 98

CAPÍTULO IV – AS 4 MODALIDADES DO ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE....pg 103

- 1 - O Circo de Variedades.....pg 104
 - a – O terreno.....pg 104
 - b - Fachada promocional, entrada, bilheteria e túnel.....pg 106
 - c – A tenda.....pg 107
 - d – O picadeiro e os empanados.....pg 108
 - e – A arquibancada.....pg 108
 - f – A estrutura de borda.....pg 110
 - g – O fechamento lateral.....pg 111
 - h – O pano de cobertura.....pg 112
 - h.1– A lona redonda
 - h.2 – A lona oval
 - i – A estrutura do meio da lona.....pg 120
 - j – As zonas de circulação de público.....pg 121
 - k – O rompimento.....pg 121
- 2 - O Circo de Pantomimas.....pg 122
 - a – A transformação do picadeiro.....pg 122

b – Redução das dimensões cênicas.....	pg 123
c – Revestimento com piso de madeira.....	pg 125
d – O segundo rompimento.....	pg 126
e – As cadeiras.....	pg 127
3 - O Circo-teatro.....	pg 130
a – As pantomimas conquistam o público.....	pg 131
b – Teatro e variedades falam uma só linguagem.....	pg 132
c – A dramaturgia chega ao circo.....	pg 133
d – A caixa do palco enfrenta o picadeiro.....	pg 134
4 - O Pavilhão.....	pg 143
a – O proscênio invade o picadeiro.....	pg 144
b – Deslocamento do palco para o lado externo.....	pg 145
c – A especificação das atividades teatrais no mundo do circo.....	pg 146
d – Os telões.....	pg 146
e – Variáveis entre o espaço cênico circense e o teatral.....	pg 147

CAPÍTULO V - O TEATRO DE PAPEL.....pg 152

1 – Origens.....	pg 152
2 - O Século XX e os editores do Teatro de Papel.....	pg 155
3 - Características próprias da linguagem do Teatro de Papel.....	pg 157
4 - O Teatro de Papel e a litografia.....	pg 160
5 - Presépios – precursores do Teatro de Papel.....	pg 162
6 - Caixas Panorâmicas.....	pg 163
7 – O repertório do Teatro de Papel.....	pg 164
8 - A magia do Teatro de Papel e a cenografia circense.....	pg 166

CAPÍTULO VI – A CAIXA DE PALCO – O CIRCO ADOTA O PALCO ITALIANO.pg 167

1) – Limites do Palco Italiano.....	pg 168
2) – Visão tridimensional da Caixa Preta.....	pg 170
3) – Componentes da estrutura da Caixa Preta.....	pg 171

a) – Urdimento	
b) – Grelha	
c) - Porão	
4) – Manobra a 4 tiros.....	pg 174
5) – Processo de confecção de telões.....	pg 175
a) – Teletas.....	pg 181
6) – Manobra de Telões.....	pg 183
7) – Barra de Malaguetas.....	pg 184
8) – Corte longitudinal de um palco e seus componentes.....	pg 185
9) – Vestimentas do Palco.....	pg 186
a) – Bandô ou Lambrequin.....	pg 186
b) – Cortina corta-fogo.....	pg 186
c) – Pano de boca.....	pg 186
d) – Bambolina.....	pg 187
e) – Perna.....	pg 187
f) – Rotunda.....	pg 188
 CONCLUSÃO	 pg 189
 BIBLIOGRAFIA	 pg 193

INTRODUÇÃO

O núcleo central que será desenvolvido nesta dissertação será um estudo sobre os recursos cenográficos empregados pelas companhias circenses para ambientar os espetáculos apresentados, enfocando a transformação do picadeiro circular em réplica de palco italiano. As limitações impostas pela quarta parede, assim como os meios e estratégias para transgredi-la serão igualmente abordados, como táticas para estabelecer maior aproximação entre elenco e público.

Entendemos a cenografia como um elemento da linguagem teatral que dimensiona sobre o palco a ambientação necessária envolvendo as personagens e que se transforma em mais um instrumento de leitura do espectador para a compreensão do espetáculo como um todo.

Muitas vezes entendida, equivocadamente, como um aspecto decorativo dos componentes teatrais, a cenografia, antes de mais nada, funciona como um pólo de unificação para que, do ponto de vista espacial, sejam somadas as propostas do autor, iluminador, elenco e demais integrantes que compõem a equipe criativa responsável pela encenação.

Considerando-se que as montagens teatrais apresentadas sob a lona de um circo começaram como um número a mais dentre as muitas atrações oferecidas ao público não muito rigoroso no que diz respeito aos valores estéticos, os cenários que indicam para o espectador o local onde se concentra a ação dramática servem apenas como um elemento de referência visual para situar o espectador espacialmente.

A itinerância das companhias circenses, assim como a escassez de recursos, acabam por exigir que a cenografia circense seja extremamente compacta e, ao mesmo tempo, reduzida a um mínimo de elementos concretos. Esse conjunto cenográfico tem como função primordial apenas servir de instrumento para que a platéia possa localizar o espaço projetado e ordenado que representa um meio físico e paralelamente um meio estético e psicológico, especialmente concebido para

abrigar a representação de ações humanas reais, vividas por personagens ficticiais.

O aproveitamento da mão de obra disponível para a execução dessa cenografia, prescindindo, quase sempre, de um profissional habituado com os princípios teatrais, acaba por impor uma linguagem própria caracterizada, na maioria das vezes, por um tom primitivo no tratamento das imagens. O resultado que se vê sobre o pequeno palco é bastante rico e harmoniza-se com a ingenuidade dos textos encenados, assim como vai ao encontro das expectativas quase infantis da platéia.

A limitação imposta pela carência de verbas destinadas especialmente à produção dessa cenografia exige que a mesma seja o mais econômica possível, valendo-se de um mínimo de elementos que, diante dos olhos da platéia, adquirem um aspecto essencialmente representativo. O que se constata é que nesse tipo de composição cênica, a grande maioria dos elementos é dotada de um caráter funcional e temporário, já que, devido a essa mesma insuficiência financeira, deverá servir a outros propósitos na próxima montagem.

É um trabalho de pesquisa, análise e reflexão que se destina, prioritariamente, a todos os interessados nas múltiplas ramificações do “fazer teatral”, considerando-se que a cenografia é uma de suas mais significativas colunas de sustentação. Além de descrever um trajeto percorrendo 4 fases distintas pelas quais passou o circo no Brasil, desde o espetáculo de variedades, até o pavilhão, tendo entre os dois extremos as pantomimas e o circo-teatro, examinaremos a formulação que, sobre o espaço cênico, determina a construção tridimensional pela qual desloca-se o elenco, como que abrigado por um invólucro, que oferece ao público uma visão geral do universo dramático do qual trata a peça.

CAPÍTULO I – O CIRCO DE ONTEM, DE HOJE E DE SEMPRE...

O circo é uma presença marcante no imaginário de todo brasileiro nascido até o início dos anos 80, quando a televisão alavancou em definitivo seu poder junto ao público, esvaziando as tendas circenses dos centros urbanos. É bem verdade que muitos deles resistem bravamente até os dias de hoje, lutando para preservar uma tradição cujo saber vai se restringindo a um grupo cada vez menor.

O trabalho que se pretende desenvolver é um levantamento do espaço cênico circense desde o seu surgimento em terras brasileiras até o instante em que o circo vive sua fase de maior glória, alcançando não apenas respeito e prestígio junto à sociedade, como também proporcionando às famílias que se dedicavam a este ofício um padrão digno de vida.

Ao falar em espaço cênico circense, compreende-se, de início, uma área determinada, abrangendo dois setores específicos: um para os que se apresentam e outro para os que assistem. Importante assinalar que, tomando como ponto de partida a estrutura circular ou oval da tenda, ambos os setores organizam-se e ajustam-se, buscando otimizar da melhor forma possível a ocupação do terreno onde o circo se instala.

Chama-se o território destinado aos que se apresentam de *área de espetáculo*, dividida em outros dois espaços distintos: *palco* e *picadeiro*.

A representação teatral, os "shows" de cantores, as apresentações de artistas convidados, acontecem, na maioria das vezes, na região mais nobre do espaço: o *palco*. Dentro da nomenclatura circense a palavra *palco* indica apenas um piso retangular elevado, situado junto a uma das bordas da tenda, com um rompimento para entradas e saídas junto ao fundo.

Todos os demais números incluídos na variada programação, que pode comportar desde exibição de luta-livre, até adestramento de animais, passando pelos indispensáveis palhaços, devem se utilizar do *picadeiro* para a apresentação de suas habilidades. Entenda-se por *picadeiro* uma área circular ao nível do chão,

de terra batida, recoberta de serragem, ocupando o centro geométrico da tenda, funcionando justamente como uma arena, em relação frontal com o *palco*.

Há que se assinalar aqui que o desgaste dessas atrações de picadeiro é crescente e, às vezes, elas nem chegam a ser citadas nos programas dos circos que ainda rodam pela cidade de São Paulo, levando, conseqüentemente, a uma redução expressiva desse segmento de artistas.

Os espectadores acomodam-se em dois tipos de lugares com valores de ingresso diferentes. O preço mais econômico dá direito a um espaço indeterminado, sem encosto, na arquibancada, ou geral, que mais se assemelha a uma grande escadaria, armada de forma a acompanhar toda a borda da tenda, interrompendo-se em dois pontos específicos, diametralmente opostos: um para a entrada do público e outro para o palco, comunicando-se com o exterior da tenda.

A disposição da arquibancada delimita uma região central na qual são colocadas cadeiras avulsas, geralmente dobráveis, que se constituem na platéia, para a qual é possível, nos circos com uma estrutura organizacional mais definida, adquirir um ingresso com lugar pré-determinado.

Não há isolamento acústico, assim como não há vedação luminosa. O público, desde que pagante, pode entrar mesmo depois do espetáculo ter chegado ao meio, sem levar consigo a sensação de que perdeu alguma coisa, pois o programa confere autonomia a cada um dos números que se apresenta. É até mesmo possível que o espectador entre no circo com outras intenções, que não a de assistir ao espetáculo anunciado.

É impossível não constatar que as condições apresentam-se sempre desfavoráveis ao espetáculo mas, mesmo assim, apesar de tudo, remando contra a correnteza do progresso e da tecnologia a *função* acontece. Talvez, por inspiração de Dioniso (Ele, sim, um grande circense.), a magia invade o ambiente, fazendo da mentira uma colorida verdade, que só se materializa diante dos olhos da platéia durante o tempo em que esta se dispõe a compartilhar da existência dessa trupe de

saltimbancos, que há milênios fascina e seduz com sua graça, seu encanto, seu mistério e, certamente, sua arte.

O circo configura uma passagem para um espaço irreal que se abre temporariamente dentro do esmagador cotidiano. Um oásis de fantasia em meio ao deserto da realidade. Aquilo que se apresenta desprovido de artifícios debaixo do Sol, é completamente distinto do que se revela quando banhado pelos tons do papel celofane que dá cor à luz branca dos refletores. É como se um passe de mágica modificasse o cidadão comum, absolutamente anônimo no labirinto das cidades, tornando-o um ser privilegiado, dotado de habilidades invejáveis que o distinguem dos demais.

Há uma aura de mistério e sedução cercando os habitantes do circo. O espaço que ocupam é uma metáfora do próprio universo onde, diante de olhos incrédulos, ainda que por um curto período de tempo, tudo se transforma para, finalizado o período de encantamento, voltar ao lugar de origem, conduzindo o mundo de volta à sua órbita costumeira.

Em um lugar onde antes não havia nada brota da terra, rapidamente, como que por efeito sobrenatural, um pavilhão de sonhos. Encerrada a temporada, com destino ignorado, a caravana dirige-se para outros sítios, reconduzindo o lugar onde emoções indescritíveis foram vividas à sua condição anterior de nada.

Certamente este é um dos aspectos que mais cativa adultos e crianças diante do circo que, em sua itinerância secular, traduz a própria idéia da liberdade, fazendo do homem circense um cidadão do mundo, senhor de seu destino, desligado de qualquer tipo de amarras e convenções, ainda que fazendo parte integrante delas e dependendo das mesmas para sua sobrevivência.

Este aspecto nômade do circo, que o leva a deslocar-se de uma região para outra, sem aspirar por uma base fixa em lugar algum, é bastante atraente para todos aqueles que, de alguma forma, sentem-se prisioneiros de um cotidiano do qual não conseguem jamais se libertar.

Parece haver um consenso levando todo tipo de espectador a entender o circo como um espaço onde tudo é possível e o ser humano destaca-se da camada convencional da qual faz parte, atingindo sonhadas proporções ideais.

Homens são fortes, ágeis, velozes e no centro do picadeiro parecem criaturas inatacáveis, impossíveis de serem atingidos por qualquer interferência externa que contamine aquele ar de saudável superioridade.

Mulheres são lindas, ainda que o efeito da maquiagem disfarce imperfeições e as sombras colaborem para esconder o que não deve ser mostrado. Para o público, a alguns passos de distância, vende-se a idéia de que para elas o tempo não deixa marcas serão eternamente jovens, enquanto suas imagens permanecerem vivas na lembrança daqueles que as viram.

Crianças são alegres, risonhas, simpáticas e inacreditavelmente obedientes. Muito cedo aprendem a fazer coisas que parecem estar ao alcance apenas dos super-dotados. Impecavelmente limpas, vestidas com aprumo, solícitas e atenciosas, são tomadas como exemplo pelos pais que nas arquibancadas mostram aos filhos como eles deveriam ser.

Desafiando as leis da gravidade, voando no espaço sem redes para protegê-lo, o indivíduo comum, balançando-se no trapézio, adquire a condição de pássaro e somos levados a pensar que para tamanha precisão dois olhos não são suficientes.

Sobre o lombo dos cavalos, deslocando-se em espantosa velocidade, o equilíbrio é um enigma a ser decifrado e custa-nos acreditar que sobre superfície tão instável alguém possa permanecer de pé.

No centro do picadeiro bestas ferozes submetem-se ao comando do homem que, de posse desse dom, faz de si mesmo uma reprodução da imagem do criador. O irracional e o indomável o respeitam tolerantemente e ele, que se expõe ao evidente perigo, parece habitar uma esfera inalcançável. É como se toda a natureza e suas forças estivessem sob seu controle, sem que isso lhe custe algum

esforço, já que tudo é feito sempre com um displicente e irresistível sorriso nos lábios.

Enquanto dura o tempo da representação, o palhaço transfere para a platéia uma sensação de otimismo e esperança, revelando-se um ser que não se deixa abater, mesmo quando todas as circunstâncias lhe parecem contrárias. Por mais difíceis que tenham sido as experiências por ele vividas, ao final, antecipadamente, temos a absoluta convicção de que para aquela risível criatura tudo acabará bem e não lhe deixará uma única seqüela sequer. Nesse momento, a figura do palhaço assemelha-se a uma entidade superior, que provoca o riso justamente pelo inusitado do que lhe ocorre e pelo inesperado de suas reações diante das adversidades.

Mas há algo que contagia toda esta gente que se exhibe debaixo das lonas e que vai muito mais além do exercício da força, dos atributos da beleza, do talento para despertar o riso, ou de qualquer outra habilidade: a coragem. No picadeiro os artistas circenses dão a impressão de desconhecer o sentido do medo e a prova disso são os novos desafios aos quais se lançam intrepidamente a todo instante, conscientes de que isso faz parte da profissão de risco que abraçaram.

Existe uma substância na química desses indivíduos que, enquanto durar o espetáculo, os torna visivelmente diferentes, como se fossem possuidores de alguma qualidade extra-humana que lhes permitisse anestesiar os efeitos da realidade. Conforta-nos a sensação de que, por mais mirabolantes que sejam as proezas realizadas por essa gente, quando cessa o aplauso, cala-se o riso e apagam-se as luzes, todos voltam a fazer parte da população de terráqueos da qual são provenientes.

Há que se concordar que o trabalho circense, em qualquer categoria, baseado na prontidão orgânica e na força física, exige treinamento exaustivo desde a mais tenra idade. Mas nem por isso o artista do picadeiro assemelha-se ao atleta, praticante de qualquer modalidade esportiva, já que acrescenta ao exercício deste uma dose de sensibilidade, que lhe confere um valor artístico incomparável.

No que diz respeito ao palhaço, os recursos externos como a maquiagem colorida ou as roupas exageradas, isoladamente, não são suficientes para fazer nascer o riso dos espectadores, pois esses elementos nada representariam se não contassem com o inacreditável poder de comunicação que esse artista exerce com relação ao público para o qual representa. Ingredientes distintos fundem-se em uma só compleição humana, na qual imperam, equilibradamente, fatores divergentes como espírito e matéria, gerando uma visão apurada dos limites que definem os sensíveis territórios entre o sublime e o grotesco.

Constatadas essas particularidades, somos levados a pensar que os aspectos característicos apontados na composição do artista circense estão presentes desde o alvorecer da humanidade e atravessaram diversas civilizações, exercendo o mesmo poder de atração sobre os indivíduos, independentemente do sexo, da classe social que ocupam, da faixa de idade a que pertençam ou do grau de conhecimento que possuam.

Em todas as épocas, em todos os lugares, o picadeiro foi o centro convergente para onde se voltavam todas as atenções e se concentravam os olhares, na expectativa de que o milagre impossível ocorresse em todas as sessões, diante de testemunhais espectadores.

Ao abordar uma temática tão complexa quanto o espaço cênico circense, é imperativo que, de início, seja feita uma reflexão sobre a trajetória do circo na linha do tempo, desde as primeiras informações disponíveis, até o exuberante renascimento de sua linguagem, buscada pelos jovens nos dias de hoje, que encontram para ela uma infinidade de formas de aplicação.

O circo é eterno e, ainda que rapidamente, vale a pena passarmos em revista a sua história.

1) - China, Egito e Índia

As primeiras notícias disponíveis sobre demonstrações de habilidades físicas, associadas ao ritmo e ao equilíbrio, nos levam ao Extremo Oriente, mais exatamente à China, por volta do século XXV a.C. Algumas imagens pintadas sobre vasos e cerâmicas, incrivelmente conservadas até hoje, mostram equilibristas, contorcionistas e acrobatas que se apresentam diante de uma platéia visivelmente interessada no espetáculo que lhe é oferecido.

Atividades acrobáticas também estavam incluídas na bateria de práticas militares que, naturalmente, tinham por finalidade instrumentar o guerreiro com algumas técnicas originais empregadas em combates, que pudessem representar uma vantagem sobre o inimigo, surpreendendo-o pelo inesperado. O treinamento imposto às tropas propunha um conjunto de exercícios exigindo dos praticantes agilidade, flexibilidade, força física, apurada percepção espacial e capacidade de conceber outros movimentos a partir de um modelo assimilado previamente.

Naturalmente, dentre o pelotão, havia sempre um pequeno núcleo que se destacava por captar mais rapidamente o conteúdo ministrado pelos instrutores e também por saber recriá-lo em outro contexto, envolvendo atributos não tão militares, assim como a graça, a leveza, a harmonia dos gestos e o entrosamento entre os membros da equipe, inspirado em uma relação de absoluta cumplicidade.

Desde muito cedo, o jovem em campanha era preparado para por em prática essas habilidades. Com o passar do tempo, retornando das batalhas, com um tanto de experiências adquiridas, um outro tanto de anos vividos, e já não tão em forma para os combates, o indivíduo que com tanto empenho havia se apropriado dessas faculdades, em momentos de paz, buscava nas praças um público que garantisse uma possibilidade alternativa para sua subsistência.

Outra possível raiz circense germinada em solo chinês é a existência documentada de um folguedo popular de uma sociedade ainda primitiva, com o curioso nome de *A Batalha contra Chi-Hu*. Pela descrição da brincadeira, percebemos tratar-se de uma competição, também conhecida como *jogo das*

cabeçadas, em que os participantes, divididos em grupos de dois ou três elementos, ostentando chifres na cabeça, arremetiam-se uns contra os outros.

Além da perícia necessária para esquivar-se das investidas do adversário, havia da parte dos brincantes uma preocupação em estetizar a diversão, elaborando passos e movimentos coordenados, sugerindo a construção de uma partitura coreográfica. Conforme o jogo foi se fazendo cada vez mais presente nas festas populares, foram da mesma forma sendo acrescentados adereços, acompanhamento musical e outros elementos que aproximavam cada vez mais o folguedo original de um espetáculo.

Diz-se igualmente que no século X a.C., visitantes vindos de terras distantes foram recepcionados pelo imperador com extravagantes festejos, que tinham seu ponto alto nas apresentações de números acrobáticos capazes de tirar o fôlego dos espectadores. Não havia quem deixasse de se admirar diante da sensação de perigo contida naqueles exercícios, nos quais, com as mãos, arremessava-se para o alto pesados objetos aparados com os pés e novamente lançados em direção ao companheiro de cena.

Certamente a exibição alcançou o sucesso esperado, o que levou o imperador a fazer dessas apresentações um hábito cíclico, que se realizava por ocasião das colheitas, celebrando a generosidade do solo. O escoar dos séculos fez da cerimônia uma tradição cultivada até os dias de hoje.

Partindo da China em direção ao Egito, constatamos o gosto que os habitantes das margens do Nilo tinham pelas pinturas decorativas que recobriam paredes, transformando-as em verdadeiros painéis informativos do que eram as práticas mais habituais dessa civilização. Arqueólogos e historiadores encontraram, em meio a esse labirinto de imagens, representações de alguns atletas praticando malabares e outros equilibrando-se sobre as mãos com as pernas voltadas para cima.

Ao final de cada campanha bélica, retornando à terra natal, militares egípcios de altas patentes traziam, entre os tesouros pilhados, exemplares vivos da exótica

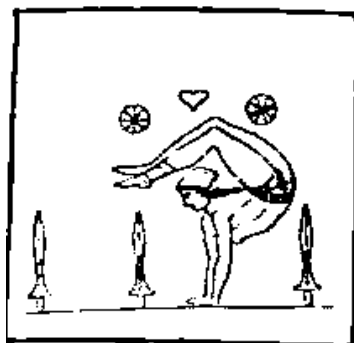
fauna estrangeira, desconhecida da população local. Animais grandes e ferozes eram presenças habituais nesses desfiles. O que mais encantava o público que assistia ao cortejo triunfante era a habilidade com que essas feras eram controladas e domadas, atendendo docilmente às ordens de seus treinadores.

Essas mesmas imagens mostram também escravos capturados, exibindo seus dotes nas apresentações em argolas e barras que, em muito, lembram números de moderna ginástica olímpica.

Na Índia, além da conotação religiosa e da profunda relação entre o domínio dos mecanismos corporais e o controle da mente, a prova da eficiência desses métodos de treinamento pode ser obtida pela grande quantidade de números de contorção e perigosos saltos ornamentais imprescindíveis nos milenares espetáculos sagrados, nos quais homens e animais, em conjunto, ocupavam o espaço cênico com danças, música e canto.

2) A Antiguidade greco-romana

Na Grécia, muito antes do Século de Péricles, já é possível observar, por intermédio dos relatos dos cronistas da época e imagens sobre peças utilitárias de cerâmica, a grande atração exercida sobre o público pelas demonstrações de habilidades físicas. De início apresentadas em meio à praça, o gênero conquistou de tal forma o gosto popular que as Olimpíadas, de caráter notadamente esportivo, surgiram como uma estratégia para que se pudesse reunir em uma mesma ocasião todos os que, de alguma forma, fossem capazes de demonstrar suas potencialidades. Datam desse período as paradas de mão, o equilíbrio mão a mão, a formação de pirâmides humanas, números de força e contorcionismo.



Acrobata - Cerâmica grega
Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech
Volume I – página 159



Mulheres acrobatas: uma coloca vinho com os pés em uma ânfora enquanto outra atira com o arco.
Segundo Saglio
Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech
Volume I – página 159

O tempo afinou e depurou o interesse dos espectadores, exigindo que os atletas aprimorassem e elaborassem suas demonstrações de forma que não se restringissem apenas a uma simples demonstração de força muscular. A criatividade

humana incumbiu-se de fazer surgir disputas acrobáticas, não apenas sobre o chão firme, mas também em corridas e saltos que desafiavam as ainda desconhecidas leis da gravidade.

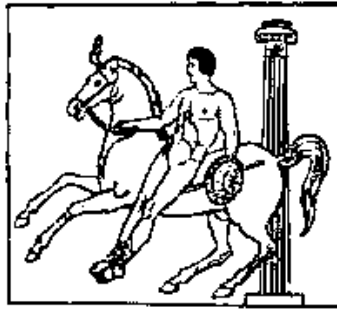


Saltadores – Pedra gravada da coleção de Caylus
Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech
Volume I – página 159

Sempre buscando agradar à platéia que se manifestava ruidosamente ao final de cada número, atletas circenses foram ainda mais adiante, trazendo-nos agora aparelhos que favoreciam a evolução dos corpos no ar, nos trapézios em movimento, nas barras e nas argolas.

Os sátiros, figuras indispensáveis nos rituais dionisíacos, invadiram outras áreas, com seus falsos falos pendurados entre as pernas, suas máscaras disformes e grotescas, fazendo rir o povo e dando origem a uma linhagem de artistas do picadeiro, que, mais tarde, viriam a se tornar parentes próximos dos palhaços.

Deslocando-nos para a península itálica, veremos que as apresentações durante o período do Império Romano tiveram suas origens associadas às festas públicas de caráter religioso, durante as quais corridas eqüestres e exibições atléticas eram atrações obrigatórias do programa.

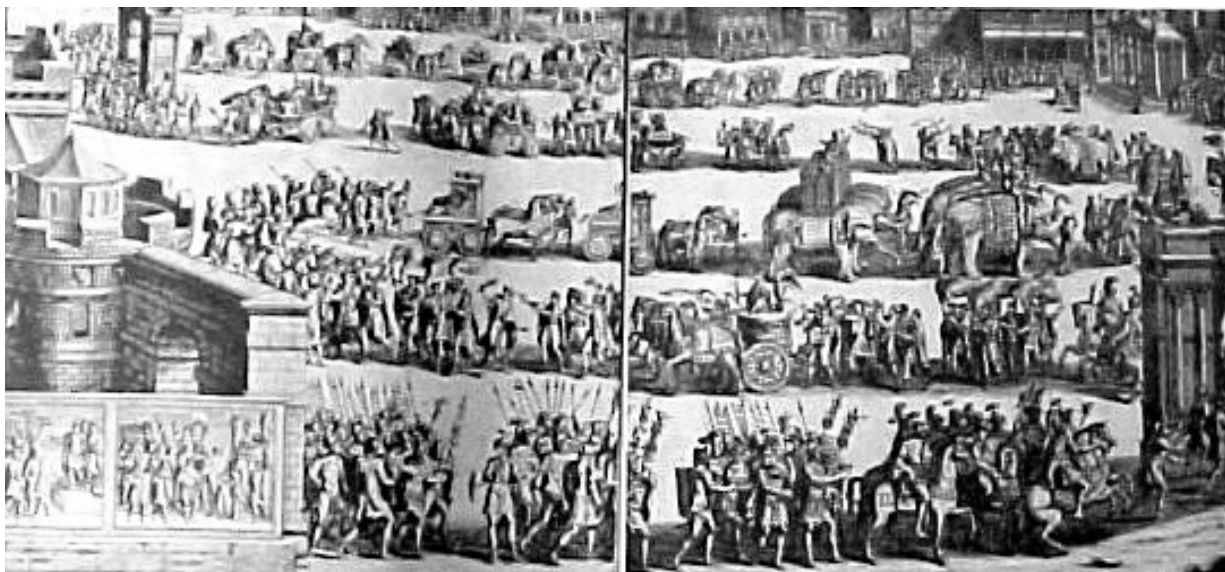


Acrobata eqüestre – segundo Saglio
Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech
Volume I – página 159

Segundo a tradição, o quinto dos sete lendários reis de Roma, Tarquínio Tasso, foi o responsável pela definição do local onde seria erguido o primeiro circo latino. Com uma previsão inicial para que durasse apenas um dia por ano, o tempo das competições foi dilatado para comportar a apresentação de todas as modalidades dos jogos inscritos.

O poder de comunicação da política romana com a massa residia certamente na fusão dos divertimentos com os jogos públicos. Esses dois pólos componentes do binômio estavam ligados estreitamente aos princípios de um estado militarista, caracterizado pelo uso da força guerreira para dominar povos, conquistar terras e fazer escravos.

Os romanos, tendo passado pelo Egito, assim como pela Grécia, tomaram com ambos o gosto pelas exibições, em seus primórdios associadas às conquistas territoriais que, além da evidente demonstração de poder, serviam para que, junto ao povo, contas fossem prestadas de quão longe seus generais tinham ido, justificando o tempo que haviam permanecido ausentes de suas funções perante a população que representavam.



Organização da pompa triunfal a partir do modelo dos “Triunfos” de Paul Emile, Reconstituídos por Humblot, gravado por Bacquoit, 1705. Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech Volume I – página 225

Debaixo dos arcos romanos, construídos por todos aqueles que desejaram imprimir seus nomes nas páginas da história, passaram incontáveis tesouros, escravos vindos de terras distantes, animais desconhecidos, inimigos derrotados, soldados mutilados e garbosos generais vitoriosos. Esse cortejo era organizado de forma a ser contemplado por todos os cidadãos, para que não houvesse entre eles nenhuma dúvida no que diz respeito a quem detinha o poder.

A organização espacial do circo romano ajustava-se perfeitamente à concepção das formas reais e ideais, que viam na figura circular uma metáfora do próprio globo terrestre, no qual Roma, evidentemente, ocupava o centro.

Na história da arquitetura encontramos referências nos informando que os espaços circulares, provavelmente, foram criados para que o mesmo desfile pudesse dar muitas voltas, sem interrupção, permitindo ao público visualizar cada um dos componentes da parada mais de uma vez.

Essa hipótese deve ser considerada quando nos deparamos com a planta baixa do primeiro circo romano e sua estrutura em forma de anel. Entre o Quirino e o Palatino, duas das sete colinas de Roma, estendia-se um vale sobre o qual, desde

tempos remotos, realizavam-se festivais religiosos onde era possível reunir todos os habitantes da cidade.

O Circo Massimo romano levantou-se do solo, inicialmente, com toras de madeira, erguendo arquibancadas para a acomodação dos espectadores e um fosso de 3 metros de largura, inicialmente, como se supõe, para impedir que os mais afoitos invadissem a zona de ação.

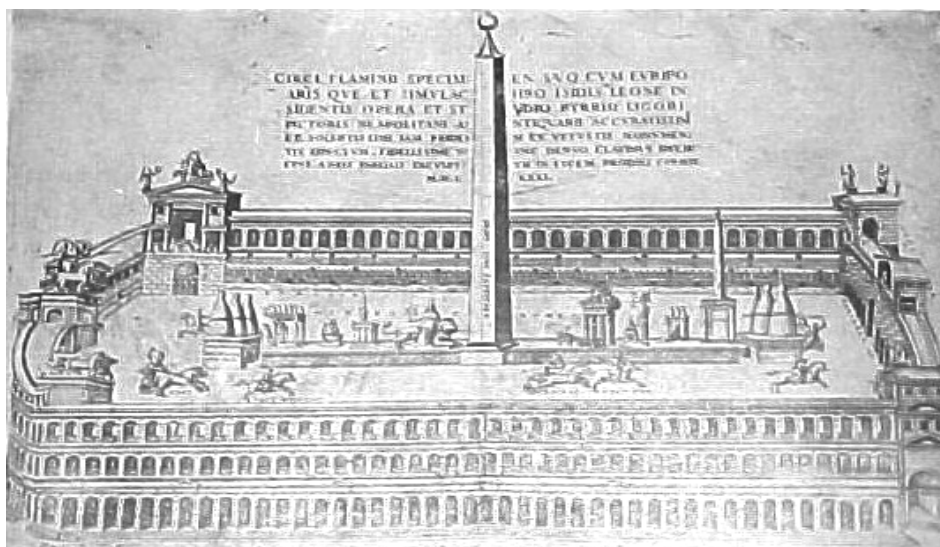
Da madeira passou-se para a pedra, e da pedra para o mármore, com detalhes em bronze e ouro, tornando claro o ar aristocrata e cerimonioso que o local adquiria pela nobreza dos materiais empregados.

Obeliscos trazidos do Egito, pela verticalidade, estabeleciam simbolicamente não apenas o registro da conquista sobre outros povos, como também representavam o eixo de ligação entre o céu e a terra, entre o profano e o sagrado, como prova imbatível de que os poderes imperiais instituídos tinham sua origem no plano divino. Esses blocos imensos chegavam a ter 33 metros de altura, alcançando o peso de 500 toneladas. O Circo Massimo romano chegou a ter dois obeliscos ocupando o centro da área, para a qual voltavam-se, obrigatoriamente, todos os olhares.

O Circo Massimo era uma estrutura que comportava qualquer tipo de representação, desde os desfiles triunfais, passando pelas cerimônias públicas de posse dos imperadores, até combates entre gladiadores. Mesmo diante de tantas e tão distintas atrações, nada conquistou mais o interesse do público do que as competições de várias modalidades, nas quais os cavalos eram o foco das atenções.

¹Vespignani diz que o avanço romano em direção ao Oriente diminuiu a força e a importância da antiga religião grega, substituindo-a por novas ciências cosmológicas oriundas da magia, do conhecimento matemático, da astrologia e do zodíaco.

¹ Vespignani, G. *Simbolismo, magia e sacralità dello spazio circo*. Bologna: Scarebo, 1994



Circo Flaminius , reconstituído por M. Panvinius, 1581
Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech
Volume I – página 228

Ainda segundo Vespignani, essa absorção fez do circo um símbolo totalizante, como uma reprodução da imagem do mundo. A arena representaria a terra e o fosso seria o oceano que a contorna. O obelisco faria o papel do Sol dividindo o planeta em dois mundos: o Ocidente e o Oriente. Uma corrida era composta por 7 voltas em torno da pista, equivalendo aos dias da semana e um espetáculo completo deveria comportar 24 corridas, correspondendo exatamente ao número de horas de um dia.

Desabaladas carreiras entre ganhões selvagens sem condutores, aurigas sobre carros, bigas e até mesmo algumas disputas pela troca de cavalos durante o certame eram algumas das possibilidades para se encher os olhos do público com emoção, força, coragem e muita habilidade.

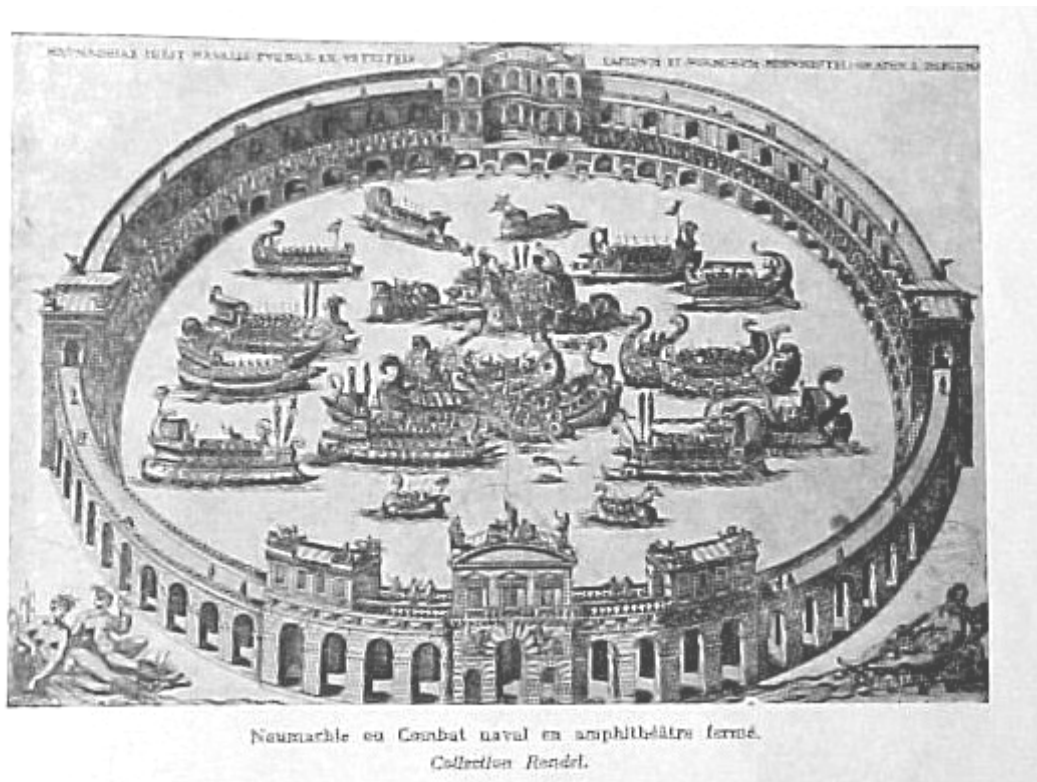
De posse dessas informações é possível entender que Philip Astley, como veremos mais adiante, foi buscar no circo romano a inspiração para implantar as fundações do circo contemporâneo.

Destruído por um devastador incêndio, o local do Circo Massimo foi preservado e em 40 a.C., no mesmo sítio, foi construído o Coliseu, onde cabiam 87 mil espectadores. Lá eram apresentadas excentricidades como homens gigantescos provenientes das regiões nórdicas, luzidios negros de ébano, animais exóticos,

engolidores de fogo, acrobatas atuando em grupo de até quinze participantes e também gladiadores, que adentravam a arena para matar ou morrer.

A questão dos gladiadores e da perseguição aos cristãos lançados às feras na arena do Coliseu é polêmica e há diversos historiadores defendendo a idéia de que tais espetáculos jamais ocorreram nesse espaço, assim como as improváveis *naumaquias*: espetáculos com barcos sobre as águas de tanques imensos.

Porém, é preciso que se faça uma observação sublinhando que a celeuma restringe-se ao fato de que esses espetáculos aquáticos teriam sido realizados no Coliseu romano, tendo, no entanto, sido uma prática corrente em outros espaços fechados, construídos para este fim na antigüidade.



Naumaquia ou combate naval em anfiteatro fechado – Coleção Rondel
Histoire générale illustrée du Théâtre – Lucien Dubech
Volume I – página 229

Quanto aos gladiadores e cristãos, dizem os pesquisadores que houve outros locais próprios para esses espetáculos de horror e sangue, envolvendo um número

bem menor de espectadores do que tem se cansado de nos mostrar as produções cinematográficas.

As *naumaquias*, efetivamente registradas durante o Renascimento, são consideradas improváveis na terra dos Césares, quando pensamos na tecnologia romana disponível na época. Impossível desviar as águas do Tibre até o Coliseu e, posteriormente, finalizada a apresentação, não haveria bombas capazes de esvaziar e secar a arena em tempo hábil para o preparo imediato de um novo espetáculo em condições ideais, após o proposital alagamento.

Nos séculos IV e V da Era Cristã, o circo romano, submetido a uma forte influência da Igreja, que via nos espetáculos circenses um antro pecaminoso, foi deixando de ser apreciado, até desaparecer por completo.

O incontestável crescimento do cristianismo em toda a Europa aponta-nos para um abandono quase que completo das atividades circenses e suas instalações, obrigando artistas, ambulantes pela própria natureza, e desprovidos da proteção imperial, a procurar, durante um longo período, outras praças que pudessem acolher a exibição de suas habilidades.

A aurora do século VIII encontra os circos romanos inteiramente abandonados. Uma nova mentalidade via nesses edifícios apenas a possibilidade de desmantelá-los e, com suas pedras, levantar novas construções.

3) Idade Média e Renascimento

Buscando escapar às possíveis perseguições da Igreja, zelosa da moral e dos bons costumes, os artistas circenses tornaram-se itinerantes, andando de uma cidade para outra, em busca do público que não sabia onde encontrá-los.

Caminhar em grupo sempre foi mais fácil do que empreender a jornada solitariamente. Com base nesse princípio, saltimbancos de todas as categorias reuniam-se em caravanas, entendendo que a união faz a força. Desse encontro surgiram famílias, ou núcleos de trabalho, ligados por laços sangüíneos, ou apenas por afinidades, que percorriam estradas e rotas, descrevendo longos trajetos que terminavam, temporariamente, em encruzilhadas, becos, vielas, praças e mercados.

O tempo de permanência era invariavelmente muito curto: o necessário para que os poucos habitantes das vizinhanças tomassem conhecimento das atrações apresentadas e contribuíssem com algumas moedas que permitiriam à companhia ir um pouco mais adiante.

As feiras eram excelentes para encontrar os transeuntes que, encerrados os negócios, dedicavam uma parte do tempo ainda disponível ao lazer e ao entretenimento. Competindo com os comerciantes que, na maioria das vezes, não desejavam desfrutar de sua companhia, as famílias circenses apresentavam seus espetáculos em qualquer espaço aberto que pudesse comportar espectadores à sua volta.

Quando os religiosos descuidavam-se, a frente das igrejas era tomada por esses coloridos viajantes, que viam no pórtico do recinto sagrado um excelente posto, bem localizado, por onde todos eram obrigados a passar. Não haveria lugar melhor para a exibição das habilidades características, mesmo que essas não fossem assim tão católicas.

Além das demonstrações de força física, equilíbrio, agilidade e leveza, encaixaram-se agora os números cômicos vividos pelos velhos integrantes, que já não possuíam a mesma vitalidade de antes, ou crianças, ainda em fase de preparação. Os pequenos, desde muito cedo, eram submetidos a treinamentos diversos, para que pudessem encontrar suas verdadeiras aptidões. Tão logo tivessem se apropriado desses conhecimentos, eram expostos aos olhos das multidões, que se admiravam com a flexibilidade infantil.

Tem-se notícia de que surgem nesse período os números musicais, nos quais os homens tocavam instrumentos diversos e um conjunto de mulheres executava algum tipo de dança, atendendo especificamente aos interesses e à curiosidade da população masculina local.

Da mesma forma, durante a Idade Média, o circo vai abrigar um outro tipo de artista que até então vivia pelos becos mais escuros, ou no interior das tavernas, ganhando a vida às custas da ingenuidade de camponeses e ascendentes burgueses: os prestidigitadores. Números primários de mágica conquistam o público que não conseguia entender como é que mãos tão ágeis faziam desaparecer moedas diante de seus olhos e de dentro de seus bolsos.

Poderíamos completar este segmento com os advinhos, videntes, profetas e todos aqueles que, de uma forma ou de outra, integrando a companhia circense, dedicavam-se a ler a sorte de alguns inocentes espectadores, selecionados previamente pelo olhar perspicaz do artista.

Malabarismo com objetos diversos era presença obrigatória em uma representação circense medieval. Bolas, arcos, garrafas e frutas já haviam sido incorporados à tradição das apresentações. Com o passar do tempo, novos elementos foram sendo acrescentados a esta atração em particular: tochas incandescentes, armas afiadas, botas e chapéus. Aparecem nesse período, por meio do registro de imagens em pergaminhos, números com cordas, engolidores de espadas e comedores de fogo, os *pirófagos*, que deixavam a sua exibição para depois do por do Sol, quando as labaredas produziam o efeito desejado.

É também nesse período que essas companhias ambulantes irão somar aos seus elencos algumas aberrações da natureza, atraindo a curiosidade do público que se mostrava muito interessado em ver de perto anões de estatura mínima, portadores de deficiências diversas e moléstias ainda desconhecidas. Esses seres exóticos, por força das circunstâncias, faziam de suas anomalias, no meio das praças ou em cima de carros, uma forma de sobrevivência. É sabido que, freqüentemente, eram os próprios familiares daquela criatura excêntrica os primeiros a procurar as companhias circenses para, em troca de alguns tostões, vender-lhes uma nova atração e livrar-se de um velho problema.

Animais entram nesse programa desempenhando diversos papéis. Cavalos que puxam carroças durante o dia nas estradas exibem-se em números de adestramento e equitação, quando a viagem é interrompida. Cães dançavam equilibrando-se sobre duas patas e pequenos macacos, vindos de terras distantes, provocavam muito mais riso, quanto maior fosse sua semelhança com ares e gestos humanos.

É preciso que se diga que o circo medieval incorporava generosamente uma variada gama de contraventores que, de praça em praça, exibiam seus dotes e ludibriavam a crédula população. Quando os golpes eram descobertos, já havia se tornado tarde demais para punir os infratores, que se apresentavam agora em outros sítios para uma nova clientela.

No que diz respeito às atividades do circo durante a Idade Média, é desse período o surgimento das raízes de algo que poderíamos chamar de cultura popular, voltada especialmente para o público não encastelado. Esses desprivilegiados que não tinham nenhuma outra forma de diversão que não fosse aguardar, ansiosamente, a passagem das famílias circenses que, sem que se saiba como, traziam sempre algo novo e surpreendente.

Em determinados momentos, quando as apresentações desses grupos alcançavam alguma repercussão e extrapolavam os limites dos becos e das praças, era comum os senhores dos castelos chamarem para dentro de seus muros esses artistas marginais. A transferência de espaço acabava por transforma-los na grande

atração das festas da nobreza que, à distância, e por um curtíssimo período de tempo, sucumbia ao irresistível poder de atração daquela gente, tão estranha, quanto fascinante.

Em um mergulho mais aprofundado, encontraremos informações indicando que foram esses mesmos aristocratas e a crescente burguesia os responsáveis pelo financiamento dos primeiros circos fixos que, de uma forma muito particular, representam a passagem da Idade Média para o Renascimento.

Um novo conceito de homem está circulando por toda a Europa e, a partir de então, valoriza-se sobremaneira o potencial criativo do ser humano e sua capacidade de reorganização das informações adquiridas.

Partindo das sobras de uma memória ancestral que remonta aos tempos do circo romano, os artistas do picadeiro, no momento em que optaram por procurar um ponto para fincar suas bases, vão levantar uma grande tenda coberta. Obedece-se ao mesmo modelo latino com a área de representação no centro do espaço, que traz de volta a imagem da praça, e cadeiras dispostas de forma concêntrica, compondo um anel em torno da arena.

Os locais escolhidos eram as cercanias das grandes cidades que naturalmente haviam crescido pela proximidade com os majestosos castelos de senhores abastados que desejavam ter, o maior período de tempo possível, a distração vizinha à sua porta, para não ter que ir até ela.

O circo renascentista torna-se estável e, não mais voltado para o público das ruas, atenderá agora ao gosto mais refinado da nobreza. Os sinais dessa transformação são evidentes, principalmente no que diz respeito à seleção dos números apresentados. Os cômicos tornaram-se mais comedidos em suas graças e provocações, assim como desaparecem por completo as anomalias das barracas de feira. Os figurinos ganham agora em luxo e riqueza, ainda que tudo não passe de um recurso meramente visual. A própria aristocracia fornecia os trajes fora de uso para as companhias que os adaptavam, com os olhos voltados para uma nova utilização.

Apuram-se o gesto e o linguajar, e a presença do belo, em todas as atrações, torna-se uma necessidade. Permaneceram os números de exibições de força física da parte do elenco masculino e o feminino entrou com a leveza da dança e a delicadeza dos movimentos. Habilidades específicas continuavam a agradar, porém tudo que agora é mostrado na arena reveste-se de um brilho ímpar, que a poeira das estradas antes encobria.

Mas é justamente nesse período que ocorre um dos mais interessantes episódios da história do circo: a paixão confessa do público pelas apresentações eqüestres que, obviamente, nada tinham de popular. A doma de cavalos selvagens, a equitação e a prática da montaria sempre estiveram, desde tempos imemoriais, associadas aos hábitos da aristocracia.

Os nobres em seus castelos encontraram no universo circense uma forma de transformar em espetáculo aquele que era o seu mais estimado e cobiçado símbolo social: o cavalo. Alguns cavalos de linhagem selecionada, vindos de muito longe, valiam verdadeiras fortunas e poder exhibi-los diante dos olhos alheios era uma forma de demonstrar poder, autoridade, riqueza, elegância e bom gosto.

4) Século XVII

Era intenso nessa época o trânsito de companhias circenses por toda a Europa, especialmente na Inglaterra, França e Espanha. Eram comuns as exibições de destreza a cavalo, combates simulados e provas de equitação entre forças opostas, representadas por inimigos que se batiam entre si, acompanhados do inebriante efeito da música, conferindo o suporte complementar ao espetáculo, para que a emoção viesse à tona.

Pela quantidade de vezes com que esses números aparecem nas programações, percebemos claramente o quanto eles iam ao encontro dos interesses das platéias a que se dirigiam.

Com todas essas idas e vindas, é natural que as companhias se encontrassem nas encruzilhadas das estradas e trocassem entre si experiências, relatassem fatos ocorridos, alertassem para possíveis perigos e dividissem conhecimentos.

O intercâmbio de mão de obra artística entre os componentes dessas companhias também era digno de registro e, apesar de serem seguidores de um princípio gregário, novos integrantes eram admitidos nos grupos já solidamente estabelecidos, assim como aceitava-se com alguma serenidade a partida de velhos companheiros, sequiosos do reconhecimento de outras praças e interessados na descoberta de outras tantas habilidades das quais tinham ouvido falar.

Fosse qual fosse o idioma natal da maioria dos membros de uma trupe, a língua não representava nenhum tipo de obstáculo para que ocorresse a comunicação plena, internamente, ou entre o artista e seu público, já que a grande maioria dos números apresentados prescindia do uso da palavra. Havia uma

linguagem corporal universal que nos momentos adequados estabelecia o contato usando um código conhecido em qualquer parte do mundo.

Não havia, da mesma forma, a preocupação da companhia em se ater a uma unidade monetária para equacionar seus negócios nas diferentes praças visitadas. A coleta era sempre feita com valores locais e o mecanismo de troca prevalecia em grande parte das vezes. Para contornar tempos de pouco público, artistas circenses desenvolviam, paralelamente, atividades manuais, produzindo artefatos diversos, que variavam de utensílios metálicos para uso doméstico, até artigos de couro, cuidadosamente manufaturados.

5) Século XVIII

É datado de 1758 o registro de divulgação que nos dá a notícia de que nesse período os ingleses já assistiam e prestigiavam espetáculos a céu aberto, com homens evoluindo em pé sobre o lombo de um ou mais cavalos. Não se tem a informação de quem eram esses atletas, mas, muito provavelmente, eram oficiais das forças armadas inglesas que, tendo atingido o tempo regulamentar de serviço que lhes permitisse a reforma militar, encontravam nessas exibições uma forma de reforçar o soldo. É bem provável que a esses homens de armas tivessem se unido outros artistas vindos da experiência circense, formando agora um elenco menos afeito à rigidez da caserna e mais aberto às inovações artísticas.

Este gênero de espetáculo casava muito bem com o gosto da população das cidades inglesas, que via na demonstração dessas habilidades uma forma de comprovar a força e a superioridade dos britânicos, esquecendo-se muitas vezes de que na equipe misturavam-se elementos de várias nacionalidades. Mas uma coisa é certa: caravanas organizavam-se e vinham de longe com o intuito de participar desse evento e, aos poucos, conforme avançava o século XVIII, a exibição eqüestre transformou-se em um acontecimento social imperdível.

Ainda na primeira metade do século XVIII, sabemos de um picador alemão, chamado Beates, que obteve sucesso junto às audiências, conjugando em uma mesma apresentação a tradição dos espetáculos romanos com as provas hípicas. Motivado pela presença crescente do público interessado nessas demonstrações, Beates chegou a construir em Paris um circo de madeira que, de acordo com historiadores, na segunda metade do mesmo século, poderia ser chamado de suntuoso.

É quase certo que Philip Astley, um sub-oficial reformado da Cavalaria Britânica, tenha assistido a essas primeiras apresentações ainda muito jovem, tanto na Inglaterra, quanto na França e tenha se deixado encantar por elas.

Partindo dessa idéia, entendemos a razão que levou Astley a inaugurar em Londres, junto à Ponte de Westminster, por volta de 1770, o Astley's Royal Amphitheatre of Arts, conferindo mais elegância e distinção aos números de estrebaria, trazendo para o centro das atenções sua própria companhia de quartel e alcançando um sucesso estrondoso para a época.

Astley observou essas apresentações com olhos transformadores e percebeu os pontos que poderiam ser aprimorados para conferir um tom mais aristocrático ao espetáculo, destinando-o a platéias maiores, mais selecionadas e mais exigentes.

A primeira grande inovação foi transferir a apresentação para dentro de uma arena de 13 metros de circunferência, na qual reproduzia a atmosfera do picadeiro militar de treinamento, rodeada de bancadas de madeira, instalando-se, no início, em um terreno baldio.

Astley notou um fenômeno que só na prática se evidencia: é mais fácil manter-se de pé sobre o dorso de um cavalo a galope, do que sobre o mesmo animal estático.

O segredo está em uma lei da Física chamada força centrífuga e, para que a mesma funcione, é necessário que o cavalo corra ao redor de um círculo perfeito. Foi justamente isso que fez o inglês Philip Astley, surpreendendo a platéia que julgava tal proeza impossível.

A grande diferença entre o centro de adestramento militar e a praça de exibição de Astley é que esta era um ambiente fechado nas laterais, cujo principal objetivo era facilitar a cobrança de ingressos, já que as apresentações ao ar livre dependiam única e exclusivamente da bondade dos transeuntes, no momento em que espontaneamente corria o chapéu.



O pavilhão fechado de Philip Astley
www.vauxhallsociety.org.uk/Circus.html

Os atletas agora eram selecionados diretamente dentre os reformados e os dispensados das fileiras militares, levando-se em conta, naturalmente, a aparência física, a postura e o grau de empatia junto aos espectadores. No que diz respeito a este último quesito, os que tinham suas origens no mundo circense eram capazes de demonstrá-lo com muito mais naturalidade, conquistando o público instantaneamente.

Introduzindo a venda de bilhetes para assistir ao espetáculo, esses militares alcançaram a condição de artistas, assimilando o modo de vida daqueles que eram provenientes do circo e dando início a uma nova carreira profissional em suas vidas.

Ao mesmo tempo em que isso estava acontecendo, ocorria uma outra consequência imediata que era a de expandir às demais classes as habilidades eqüestres tão cultuadas, anteriormente, apenas pelos homens de armas e pela aristocracia.

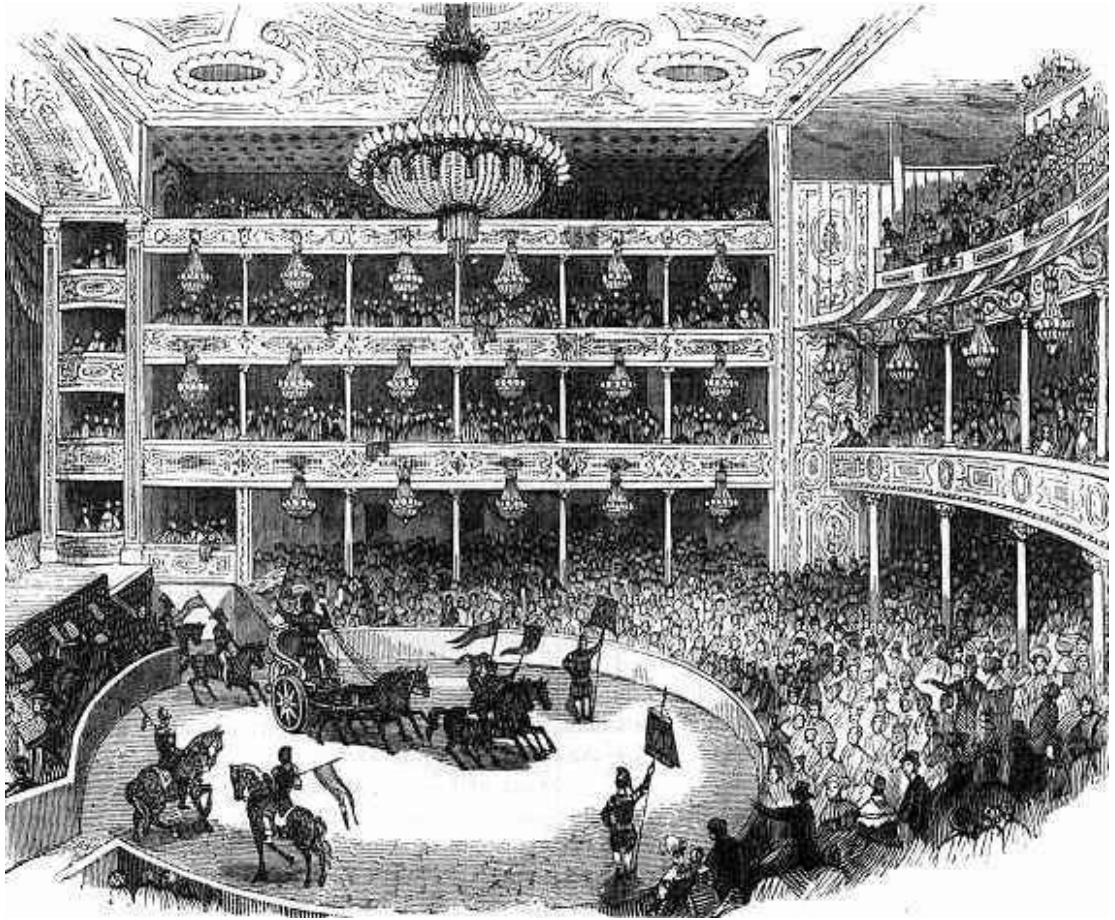
O que tornou o circo atraente naquele momento foi o fato da equitação ser um esporte voltado para a nobreza, em uma época na qual os direitos dos nobres eram bastante rígidos e preservados. Um desses direitos reservava apenas a nobres e a militares a possibilidade de freqüentar escolas de equitação e praticar esse esporte. Os representantes da burguesia possuíam cavalos, mas não tinham a menor possibilidade de vir a aprender os segredos de uma técnica tão específica.

Quando Philip Astley inventou um espaço público, ao qual se tinha acesso por meio da aquisição de um simples ingresso, para oferecer aulas práticas de equitação e dar demonstrações desse exercício, ele estava naturalmente pronto para alcançar o êxito absoluto, pois tinha em mente atingir a burguesia com poder aquisitivo e sequiosa dessas informações.

Nove anos depois, em 1779, Astley, entusiasmado pelo sucesso crescente de seu projeto, introduziu mais uma novidade que consistia na cobertura de sua arena circular, conferindo-lhe um aspecto que a aproximava ainda mais do ambiente teatral.

Há que se considerar igualmente que o fechamento do teto, além de oferecer mais conforto à platéia, criou uma ressonância acústica melhor, ouvindo-se com mais clareza não apenas o tropel dos cavalos e as palavras de ordem dos cavaleiros, como também a música instrumental, que já há algum tempo acompanhava as apresentações.

Tendendo a uma elaboração cada vez maior, Astley variava o máximo possível o teor das apresentações, diferenciando um número de outro por meio da exibição de habilidades específicas. Havia, logo no início do espetáculo, uma abertura com volteios de cavalos sem montadores que, disciplinadamente, mostravam obediência à voz de comando de um treinador que, nessa ocasião, exteriorizava por completo sua formação militar. A primeira impressão do público ficava ainda mais enriquecida pelas evoluções que apresentavam-se em seguida, com ou sem barreiras.



O circo coberto de Philip Astley em 1780
[www.vauxhallsociety.org.uk/ Circus.html](http://www.vauxhallsociety.org.uk/Circus.html)

Hábéis acrobatas surgiam após a abertura montando ginetes ricamente ornamentados, executando saltos, erguendo pirâmides humanas e praticando todo tipo de evoluções no dorso dos animais.

Há que se considerar Astley como um indivíduo dotado de uma visão de espetáculo, pois ele se deu conta de que, com o objetivo primordial de prender o público, não poderia haver pausas ao longo da apresentação. Interrupções entre um número eqüestre e outro quebravam o ritmo, tornando o público impaciente. Isso poderia ser evitado se houvesse alguma outra atração para preencher essas lacunas, criando um espírito de verdadeiro entretenimento.

Nesse momento, os artistas circenses, que haviam sido incorporados à companhia pelas suas habilidades sobre os eqüinos, trouxeram uma outra gama de profissionais representada pelos saltimbancos, pelos equilibristas e pelos palhaços que, debaixo da estrutura militarmente montada por Astley, sentiam-se não só mais

seguros, como também com uma continuidade de trabalho garantida, sem terem que se deslocar de uma praça para outra.

Não houve imposição de valores de uma categoria em relação à outra, assim como não houve da mesma forma o predomínio de uma linguagem específica. O militar e o circense, unidos pela intenção de criar um espetáculo completo, encontraram afinidades que resultaram no engrandecimento da representação.

Surgem nesse período as pequenas entradas, enquanto eram preparados os animais do próximo número. Na maioria das vezes, essa interferência era dotada de um tom cômico, montada “ao contrário”, de trás para frente. É bem provável que por essa razão a intervenção dos palhaços conserve até hoje o título de “reprise” (do francês “retomada”), para identificar as entradas compactas em termos de ação dramática, sem fazer uso da comunicação verbal.

Tendo o cavalo como alvo central das atenções, o palhaço buscava incorporar-se a ele. A solução mais apropriada foi fazer do artista especializado em fazer o público rir uma espécie de avesso do montador, transformando em trapalhadas tudo aquilo que na pele do militar eram qualidade e motivo de admiração. Cabia ao palhaço demonstrar ignorância na arte da equitação, montando com a frente voltada para a cauda do animal, subindo por um lado, escorregando por outro e passando por baixo. Sem dúvida, por força da oposição de conceitos e da quebra de expectativa, esses números conquistaram rapidamente a simpatia dos espectadores.

Com música, saltimbancos, acrobatas, danças com laços, palhaços e números eqüestres, a apresentação do Anfiteatro de Astley mais e mais se aproximava dos espetáculos de variedades. Isso indicava uma nítida ruptura com a tendência para a imitação das raízes do circo associadas aos espetáculos da antigüidade.

Havia rigor e disciplina, provenientes da vida militar, impostos por Astley na construção de seu espetáculo. Uniformes foram confeccionados sugerindo o fardamento das altas patentes. Tambores rufavam nos momentos de aparente

perigo, risco ou tensão. Por uma natural extensão das atribuições, o próprio Astley imbuu-se do papel de diretor da montagem, acumulando as funções de apresentador. Criava-se, dessa forma, a imagem do Mestre de Cerimônias.

Nessa escala evolutiva, Astley ampliou o potencial cênico dos palhaços, introduzindo as pantomimas que representavam grandes cenas militares alusivas a feitos marcantes na história do país. Esses mimodramas eram representados por palhaços sobre o solo, cavalos e cavaleiros, mas tudo que se buscava era expor, o máximo de tempo possível, a destreza e a notável habilidade dos montadores.

Uma vez tendo concebido um modelo pronto e acabado de espetáculo eqüestre, a fórmula compunha-se de alguns ingredientes que já tinham seu lugar determinado na preferência popular.

A apresentação tinha início com um hipodrama completo. Como diz o próprio nome, esta atração consistia em uma encenação, dotada de algum potencial dramático, na qual as personagens atuavam sobre cavalos.

O segundo número foi batizado com o título de *Cenas do Circo* e comportava todas as outras atrações que não tinham tido a possibilidade de serem encaixadas no hipodrama. Nesse momento adentravam o picadeiro ginastas, contorcionistas, equilibristas e palhaços, sempre acompanhados de exibições eqüestres.

Do encontro desses dois grupos tão distintos, tendo de um lado os militares oriundos dos quartéis, e de outro a variada cepa de artistas vinda das ruas e das praças, nasceu uma afinidade profunda. Essa fusão era o resultado do entendimento de que um segmento aliava-se ao outro, emprestando-lhe graça e originalidade, culminando com a junção dessas duas categorias. Segundo alguns historiadores do circo esse é o ponto de partida para a criação das grandes famílias circenses.

Tudo que fosse apresentado no centro da arena era estimulado pela música tocada por uma orquestra, ensaiada com o mesmo rigor militar imposto por Astley aos seus subordinados. A montagem finalizava com uma espécie de apoteose

quando se reunia de uma só vez tudo que havia ocupado o espaço da arena, como última tentativa de perpetuar essas imagens na memória da platéia.

As apresentações do Anfiteatro de Astley ganharam fama e prestígio, levando as notícias a seu respeito muito além de Londres, sua cidade de origem. Era para lá que se dirigia um segmento expressivo de público. O interesse era acentuado ainda mais pelo fato de que o aglomerado urbano às margens do Tamisa, era um centro referencial muito visitado por gente de toda a Europa.

A resposta do público foi tão clara no que diz respeito ao comparecimento maciço a este gênero de espetáculo, que era inevitável o aparecimento dos imitadores que, em outras regiões menos favorecidas, buscavam repetir o êxito de Astley.

Charles Dibdin Hughes foi um dos primeiros multiplicadores da estética de Astley. Entusiasmado com o sucesso das encenações eqüestres, resolveu seguir os passos do militar e, ao inaugurar um anfiteatro de sua propriedade, foi o primeiro a utilizar o nome “circus” para defini-lo. Tratava-se do *Royal Circus de Londres*.

Atribui-se ao Royal Circus uma porção extra de condimento dramático na receita do espetáculo eqüestre circense. Além de lacrimosas despedidas, o público poderia ver, diante de seus olhos, a simulação de mortes ao final das batalhas.

Mas não havia concorrência para a fama de Astley que ultrapassou as fronteiras inglesas. Atendendo a um convite expresso de Luiz XV da França, curioso por tomar conhecimento de tão comentado espetáculo, Philip Astley saiu de Londres, desceu até Dover, atravessou o Canal da Mancha, desembarcou em Pas de Calais e de lá foi para Paris, onde instalou uma versão continental de seu espetáculo. Astley deixou-se contagiar pelo espírito francês e permeou o tema militar e o rigor de sua concepção de espetáculo com um filtro sutil, delicado e sensual, característico das origens gaulesas. Estava inaugurado o *Amphithéâtre Anglois*.

Alguns pesquisadores dedicados a estudar o circo, e em particular este momento de passagem da Inglaterra para a França, atribuem a Antonio Franconi, um artista circense de origem italiana, habituado ao contato direto com o público das praças, a estilização do espetáculo de Astley que, sem abrir mão dos cavalos, ganhou um ar mais humano.

Em 1793, quando estourou mais uma guerra entre a França e a Inglaterra, Astley retornou à sua terra natal. Para que seu empreendimento não passasse por um processo de interrupção, transferiu para Franconi a responsabilidade pelo prosseguimento das atividades.

Franconi executou tão bem a tarefa que lhe foi confiada que, em pouquíssimo tempo, tornou-se um dos mais prósperos empresários circenses. A cada nova temporada acrescentou algumas inovações que satisfaziam no público a necessidade de ser constantemente surpreendido.

Nove anos depois, em 1802, quando cessaram as divergências políticas entre os dois países, Astley voltou à França e recebeu seu circo de volta das mãos de Franconi. O italiano não só havia se desincumbido brilhantemente da missão de preservar o empreendimento, como havia também oferecido um serviço adicional, mantendo-o constantemente atualizado.

Enquanto Astley deu prosseguimento às atividades em solo francês, Franconi afastou-se do miolo urbano, dirigindo-se às regiões mais afastadas. Lá ergueu seu próprio circo em um local notadamente marcado pela tradição popular. Nesse novo espaço, mais uma vez inspirado, Franconi construiu não apenas o picadeiro tradicional, mas reservou um quarto da platéia circular, para que ali se levantasse um palco nos moldes convencionais. Os cavalos não tinham acesso a esse espaço e os atores representavam, sem concorrentes, as tradicionais pantomimas.

Não há como negar que nesse preciso instante estava definitivamente criado o conceito de circo-teatro.

Alessandro Cervellatti, historiador do circo e autor de *Questa sera un grande spettacolo*, diz que o grande mérito de Franconi foi ter dado acolhida a este novo gênero de encenação desprovido de qualquer complicação intelectual. O novo circo transformou-se no retrato mais fiel do espírito de seu tempo, repleto de descobertas inovadoras, conflitos incontornáveis, sangrentas batalhas, sofridos dramas e epopéias dignas de heróis mitológicos.

Em suas idas e vindas, transitando entre a França e a Inglaterra, visando a desferir um golpe mortal nos demais circos que copiavam seu estilo, Astley introduziu em seu espetáculo o melodrama francês, adaptado para a linguagem da tradicional encenação eqüestre, do qual o maior representante é *Mazeppa*.

Mazeppa tem sua origem em um conto folclórico, mas ganhou notoriedade por intermédio do poema homônimo escrito por Lord Byron. A composição lírica foi adaptada para os palcos em 1831 por H. M. Milner, sob o título de *Mazeppa; ou o cavalo selvagem dos Tártaros*.

A versão de Andrew Ducrow, que tinha como título tão apenas e somente *Mazeppa e o cavalo selvagem*, estreou no Anfiteatro Astley em outubro de 1831. A encenação contava com uma elaborada cenografia, figurinos exóticos e muitos cavalos em desabalada carreira. Ducrow valeu-se do melodrama para expor seu conhecimento sobre o adestramento de cavalos selvagens, apresentando-se, ele próprio, realizando evoluções sobre o dorso de dois animais ao mesmo tempo.

Mas foi uma atriz americana, Adah Isaac Menken, quem conquistou a fama e o sucesso por intermédio de *Mazeppa*. Ela provocou enorme impacto junto às platéias quando se deixou amarrar sobre o lombo de um cavalo selvagem, que galopava em volta da arena em velocidade espantosa.

O que mais chamava a atenção dos espectadores, além da coragem da atriz, era o fato desta usar apenas uma túnica de seda muito curta e meias de malha. Devido à rapidez com que a cena se desenrolava diante dos olhos da platéia estupefata, todos tinham a impressão de que as pernas da intérprete estavam nuas.

Cartazes de divulgação do espetáculo diziam que “as pernas de Adah Menken teriam feito até mesmo os olhos de Santo Antônio se erguerem de seu missal”. Há também uma música popular do mesmo período cantando que “a túnica de Adah era só um problema mal resolvido com a máquina de costura”.



O polêmico figurino de Adah Isaac Menken em *Mazeppa*
[www.circushistory.org.uk/ Circus.html](http://www.circushistory.org.uk/Circus.html)

Adah Menken era igualmente muito invejada pela sua extensa lista de confessos admiradores célebres, dentre os quais destacavam-se Charles Dickens e o poeta Swinburne.

Adah estreou como *Mazeppa* em 1864, tendo permanecido em cartaz por uma temporada inteira, com a duração de dez semanas; o que representava um estrondoso sucesso para a época. O interesse do público foi tão intenso que no ano seguinte, o mesmo espetáculo, contrariando os hábitos, foi mais uma vez incluído na programação da temporada, exibindo-se para casas sempre lotadas durante todo o verão de 1865.

A repercussão desse espetáculo em especial foi tão vultuosa que, ao contrário do que havia acontecido no passado, dessa vez foi o teatro de variedades que passou a usar o modelo de Astley para atrair o público que se evadia em direção ao circo.

Fiéis às suas origens nômades, os artistas vindos das ruas, agora mesclados aos militares e seus hábitos rígidos provenientes dos quartéis, saíram em busca de outras cidades da Inglaterra. A trupe itinerante levou até elas o resultado de um processo longamente posto em prática, durante o qual esses dois núcleos, militares e circenses, foram se deixando absorver mutuamente, até que viesse a surgir um outro segmento dotado de características próprias.

6) Século XIX

Apesar de já termos feito referências ao Século XIX no bloco anterior, há aspectos próprios desse período que merecem ser estudados separadamente. Um deles é o surgimento de diversos circos fixos em várias cidades européias, além de Londres e Paris, que se aproveitaram do modelo de Philip Astley e tentaram reproduzi-lo ajustado às possibilidades locais.

Aqueles que não conseguiram se estabelecer, terminaram optando por uma estrutura ambulante, mais flexível e menos ambiciosa. Deslocavam-se de um lugar para outro em carretas cobertas, repetindo rotas e trajetos que há séculos vinham sendo percorridos.

Estes grupos eram naturalmente menores e, visando ao favorecimento das boas relações internas, acabaram por se reunir em torno de um mesmo eixo familiar. Muitos deles, posteriormente, vieram a se transformar no ponto de origem das grandes dinastias circenses.

É curioso observar que muitas dessas trupes itinerantes eram compostas por artistas e militares egressos da companhia criada por Astley. Esses elencos incumbiram-se de difundir uma nova forma de fazer espetáculos, tornando-se, involuntariamente em elementos reprodutores do padrão que lhes havia sido transmitido.

A concepção posta em prática por Astley teve como foco de intenção a fusão de dois pólos contrários da teatralidade: o notadamente cômico e o acentuadamente dramático. Em um espaço único, debaixo do mesmo teto, a pantomima mesclou-se à participação do palhaço que, por sua vez deu acolhida ao acrobata e ao equilibrista, que abriram as portas para uma infinidade de outras expressões cênicas.

Esta soma tão heterogênea de talentos, aparentemente não miscíveis entre si, tornou-se ainda mais abrangente quando a ela juntaram-se, finalmente, as

competições sobre cavalos e o treinamento de outros animais para o desenvolvimento de habilidades específicas.

Foi esta a matriz reproduzida por muitas companhias que se formaram a partir de uma mesma célula e se dirigiram para outros países. Os novos grupos assimilaram hábitos e tradições locais, dando origem a formas distintas de se conceber o espetáculo, ao qual se incorporavam obrigatoriamente valores sócio-culturais próprios da região onde o circo se implantava.

Nesse ponto é da maior importância assinalar a grande força exercida pela transmissão verbal dos conhecimentos, preservados até os dias de hoje. Pontos fundamentais das características notadamente teatrais, associadas à destreza corporal, permaneceram presentes no vocabulário do mundo circense.

O circo no Século XIX afasta-se definitivamente de suas origens helênicas ou romanas, concebendo e apresentando ao público um espetáculo bastante diferente das exibições de violentos guerreiros, das práticas militares, das demonstrações de força e poder e da celebração da vitória sobre o inimigo derrotado.

O que vemos agora é um aglomerado de homens, mulheres, velhos e crianças, de origens diversas, compartilhando de um mesmo saber adquirido. Esse bando traz como resultado do intercâmbio, sob a forma de encenação, uma mostra de múltiplas habilidades, Esse produto foi conjugado com o ritmo, intencionalmente estetizada e dilatada graças à interferência da sempre providencial e insubstituível criatividade humana.

Apesar do espaço continuar repetindo a primitiva forma circular, ele encontra-se distante da arena romana e vale-se dessa configuração com o único objetivo de centralizar as atenções da platéia. Não existe mais nesse circo a idéia de que o picadeiro é uma metáfora do universo predominante. Surge desta feita a proposta de transformar a mesma área em um espelho capaz de refletir com nitidez, não apenas o gosto do público, como também afiná-lo e prepará-lo para tornar-se mais seletivo e mais exigente.

A expansão é o traço mais forte na história do circo no século XIX. A diáspora nesse período é tão notável que muitas famílias circenses, resultantes da estimulante associação entre militares e artistas ambulantes, expandiram para muito longe o campo de atuação. Mais uma vez, foi o espírito nômade que os levou a atravessar o oceano Atlântico em busca de outros territórios para a exibição de seus dotes.

Enquanto que núcleos de origem anglo-saxônica, por um favorecimento da língua, irão dirigir-se para a América do Norte, outros tantos, enraizados anteriormente em solo latino, pela mesma razão, darão preferência à América do Sul como porto de desembarque. Nessa mesma região, muito antes, já havia ocorrido o registro da presença de ciganos, expulsos da península ibérica, desenvolvendo algumas atividades próprias da atmosfera circense.

7) O circo norte-americano

John Bill Ricketts, um jovem artista eqüestre inglês, discípulo de Charles Hughes, movido pela necessidade de expandir sua área de atuação, foi o primeiro a levar o circo aos Estados Unidos em 1792, motivado pelos ares da independência recentemente conquistada por esse país.

Ricketts somava a seu favor o fato de ser um primo de linhagem britânica de George Washington e ganhou notoriedade com fabulosas apresentações na Estação da Philadelphia. O espetáculo circense por ele concebido incluía além dos números de montaria, entradas cômicas e outros números de dança, que possibilitavam aos bailarinos mostrar suas habilidade com o laço e a corda. Ricketts, apesar da nacionalidade inglesa, é considerado o primeiro grande homem de circo dos Estados Unidos. Em território americano deslocou-se de Albany até Baltimore, sempre enriquecendo sua programação com números descobertos entre as manifestações culturais das comunidades locais.

Deve-se a este circense inquieto a idéia de transferir a apresentação do espetáculo para um local coberto, que não tivesse a mesma estrutura fixa pensada por Astley. Surgiu então a cobertura de lona que, vencidas as primeiras dificuldades operacionais, apresentava como vantagem a possibilidade de ser montada e desmontada, viajando longas distâncias, sem perder suas características originais.

Ricketts e sua tenda de lona não permaneceram em um único lugar. Nesse mesmo ano percorreram toda a costa do nordeste americano. Infelizmente, a excursão do jovem empreendedor não foi muito mais longe do que isso, pois um incêndio de causas ignoradas destruiu todo seu circo, obrigando-o a retornar para a Inglaterra.

Tem-se a impressão de que os deuses do picadeiro não eram muito favoráveis à aventura de Ricketts. A viagem de volta não chegou a ser concluída,

visto que o navio no qual viajava o que havia sobrado de sua companhia, acabou afundando em meio a uma tempestade, sem que se tenha notícia de sobreviventes.

Se a carreira de Ricketts não foi assim tão extensa, a influência de sua inovação fez-se notar em todos os demais circos que surgiram após a sua passagem. Em 1820 a grande maioria dos circos americanos adota a cobertura de lona quase como um símbolo, transformando-a em sua imagem mais conhecida até os dias atuais.

Após o infortúnio de Ricketts, o panorama só vai se modificar já na segunda metade do século XIX, em 1869, com a chegada de William Cameron Coup. No entanto, não se pode ir em frente sem fazer alusão a Buffalo Bill, o codinome de William F. Cody, que viajou por todo o território americano apresentando a exibição de números de adestramento de cavalos selvagens. Uma das características mais interessantes do trabalho desenvolvido por esta lendária figura foi o fato de trabalhar apenas com “cow boys” autênticos, em um momento em que o vaqueiro ainda não era um cidadão respeitado pela sociedade americana.

Os espetáculos de Buffalo Bill eram mais demonstrações de destreza e habilidades com animais, sem a preocupação de construir um universo estético, tal como pensou William Cameron Coup. O circo deste inglês tornou-se notável pelas suas grandes proporções, apresentando, para um público superior a mil espectadores, um espetáculo gigantesco desenvolvido simultaneamente em dois picadeiros.

Passaram-se dois anos, durante os quais a atração foi vista em todo território americano, até que em 1871 Coup associou-se a Phineas T. Barnum, um famoso apresentador. Juntos, unindo forças e experiências, os dois criaram um monumental circo na próspera cidade de Nova York. Já naquela época, a dupla dinâmica de empresários acreditava no poder da promoção e anunciava seu circo como “o maior espetáculo da Terra”.

É evidente que o espetáculo circense encontrou franca acolhida junto ao público americano. A maior prova disso é que, em 1881, Barnum associou-se a

James Anthony Bailey, dando origem a um circo ainda maior, o *Barnum and Bailey*. Sob a égide da nova marca, com a nítida intenção de apresentar um significativo diferencial, a dupla concebeu um único espetáculo que se desenvolvia em três picadeiros simultâneos.

Deve-se a Barnun a introdução de animais exóticos na arena circense e, segundo o que nos conta a história, o primeiro a ser exibido diante de uma platéia deslumbrada foi um velho elefante. Poucos sabem que, depois de ter vislumbrado no paquiderme a possibilidade de transformá-lo em atração, o empresário circense o adquiriu por alguns poucos dólares, que vieram render-lhe muitos outros.

Devido ao sucesso alcançado pelas apresentações do elefante, Barnun foi ampliando os exemplares da fauna de outros continentes, repetindo o modelo dos generais vitoriosos das campanhas romanas.

Já no final do século XIX, totalmente incorporada ao gosto e aos hábitos da sociedade americana, em 1884, desponta uma vigorosa dinastia circense, disposta a transformar o espetáculo circense em uma rentável fonte de divisas: os Irmãos Ringling. Para mostrar que tinha vindo para ficar, esta nova companhia foi absorvendo todas as demais que surgiam à sua volta, não esmorecendo diante dos grandes concorrentes, como Barnum e Bailey, que acabaram por se curvar diante da hegemonia dos Ringling.

Os Irmãos Ringling eram chamados de “Os reis do circo”. Movidos por uma sensível percepção voltada para o sucesso, eles descobriram exatamente o que o público tinha interesse em ver. Esses irmãos, baseados em um trabalho sério e consistente, conquistaram o primeiro posto no coração das platéias americanas.

Um dos principais feitos dessa companhia foi ter notado a possibilidade de usar o transporte ferroviário para o deslocamento de seu numeroso elenco, material e animais. Graças a esta comodidade foi possível atravessar o país inteiro, chegando a cobrir 150 cidades entre os meses de abril e outubro de um mesmo ano.

Em uma década apenas, a iniciativa dos irmãos Ringling tornou-se o maior circo itinerante do planeta, levando seus espetáculos aos quatro cantos do mundo. Numa época em que a tarefa de se manter sob o necessário controle o funcionamento de uma estrutura tão delicada quanto complexa, é notável e digna de admiração a capacidade organizacional dos responsáveis por essa companhia.

No entanto, depois da II Guerra Mundial, diante de uma nova realidade econômica, foram obrigados a abandonar seu projeto. Grande parte do continente europeu estava empenhado na reconstrução de suas cidades. Os custos de montagem em países devastados e transporte por estradas intransitáveis tornaram inviável a locomoção de uma estrutura desse porte.

8) O circo no Brasil

Querem alguns que Diogo Dias seja lembrado como o primeiro homem de circo em terras brasileiras, manifestando seus pendores logo após a realização da primeira missa. Diz a carta de Pero Vaz de Caminha que, na tarde do domingo de Páscoa, os portugueses observavam os índios executarem uma curiosa dança solitária ao longo da praia.

Relata Caminha que Diogo Dias, entusiasmado, desceu para a terra firme, acompanhado de um gaiteiro que entoava canções. Ao chegarem na praia, puderam aproximar-se dos índios, que os receberam cordialmente. Diogo Dias tomou-lhes das mãos e, dessa forma, propôs que realizassem em grupo uma dança conjunta. A receptividade dos índios à inovação foi bem grande, pois, ainda segundo Caminha, os nativos divertiram-se muito com o jogo, rindo espontaneamente.

Diogo Dias entusiasmou-se com a brincadeira e não se contentou apenas em continuar dançando. Chamado por Pero Vaz de *gracioso*, nome com o qual eram chamados os atores cômicos do período, Diogo Dias passou a executar piruetas, a andar com as mãos no chão e as pernas para cima e, finalmente, dar *saltos reais*, que na cultura portuguesa renascentista era o mesmo que salto mortal.

Tal demonstração de habilidades nunca antes vistas pelos indígenas não só provocaram a admiração dos mesmos, como fez de Diogo Dias um homem muito próximo da população nativa. Isso fez com que o *gracioso* viesse a ter um importante papel nesse momento da colonização. O próprio Cabral indicou-o para participar das missões de contato “por ser homem alegre, com que eles folgavam”, segundo o dizer de Caminha.

Deixando de lado esse aspecto incidental e quase folclórico, podemos dizer que, segundo os cronistas do período colonial brasileiro, muito antes de Astley, já havia em solo brasileiro um número expressivo de famílias inteiras de ciganos que fugidos de pontos diversos da Europa, onde eram perseguidas pelos tribunais religiosos.

É notória a tradição que liga os ciganos às práticas circenses. Muitos anos antes dos grandes descobrimentos, representantes dessa etnia eram figuras de destaque nas apresentações de feiras, nas praças e nas vielas, demonstrando suas mais diversas habilidades.

Entre essas especialidades atribuídas aos ciganos incluem-se a doma de animais, ilusionismo, pirofagia e exibições de destreza com cavalos. Alguns relatos dizem que a presença de ciganos era obrigatória nas festas populares, pois eles traziam a música, a descontração, a dança e a alegria. Muitas vezes erguiam suas tendas utilizadas como habitação para servir de abrigo às representações, que tinham no seu programa até mesmo números de teatro de bonecos.

Era inevitável que essas comemorações, longamente aguardadas, regadas a muita bebida, terminassem em conflitos de toda ordem. Essas confusões faziam com que os ciganos fossem tão esperados, pela recreação que traziam, quanto temidos, pelas conseqüências dessas diversões.

Adeptos do nomadismo, as tribos ciganas deslocavam-se de uma cidade para outra. Esses bandos adaptavam seus espetáculos ao gosto dos habitantes do local e muitas vezes aceitavam sugestões desses. O resultado era a criação de novos números.

Lombos de burros eram o meio de transporte mais utilizado e as apresentações mais bem sucedidas coincidiam com os dias de festas apontados no calendário religioso.

Antônio Torres em seu livro sobre o Circo no Brasil, aponta o ano de 1727, quando “Dom frei Antonio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro (com jurisdição nas Minas Gerais) pede instruções ao Santo Ofício sobre como proceder com os ciganos que infestavam “as povoações da Capitania, principalmente instaladas na Vila Rica de Ouro Preto, realizando, com grande aparato, comédias e óperas imorais.”” (TORRES, Antônio, O Circo no Brasil, São Paulo, São Paulo, Círculo, 1998, p. 20)

Affonso Ávila, em seu livro *O teatro em Minas Gerais* aponta diversas manifestações circenses ocorridas nesse estado na segunda metade do século XVIII e século XIX. Eram representações teatrais mescladas com números de danças, palhaços e pantomimas completas, comandadas por José Chiarini. Este representante da família italiana Chiarini tinha em seu currículo mais de 200 anos de tradições circenses em feiras, ruas, praças e mercados da Europa.

Este é o panorama que se mantém praticamente estático até o início do século XIX quando, em 1808, a família real, sob o comando de D. João VI, escapando das forças napoleônicas, procurou abrigo nas tropicais terras de além mar. É natural que depois da vinda dessas eminentes figuras, aumentasse de forma visível a navegação entre o Brasil e o Velho Continente. O trânsito marítimo facilitou a vinda e o desembarque de alguns representantes de famílias circenses inglesas.

Não se pode dizer que tenham vindo para cá nesse período companhias circenses, mas sim alguns elementos oriundos de grupos europeus. Eram núcleos dispostos a tentar a vida no novo mundo, pondo em prática justamente aquilo que sabiam fazer. Isso representava a ocupação de um mercado de trabalho ainda não explorado pelos que para cá tinham se transferido.

Alguns vinham e voltavam. Outros aqui ficavam para sempre, estabelecendo vínculos e transmitindo seus conhecimentos às gerações que os sucederam. Pode-se dizer que dessa forma, desordenada e sem propósitos muito definidos, as raízes do circo foram se infiltrando em nossas terras.

O tráfico de escravos, comum nessa época, também servia para enriquecer as companhias itinerantes, que viram no negro um potencial novo para a exibição de força física e talento musical. Os espetáculos desse período, se é que podem ser chamados assim, caracterizavam-se por uma sucessão de números desconexos entre si, onde cada um dos componentes da trupe mostrava ao público o que era capaz de fazer. Essas trupes, vivendo ainda dentro de um espírito medieval, reuniam em suas fileiras três espécies distintas de circenses: os ciganos, os europeus de origens diversas e os negros vindos do continente africano.

Ainda, segundo Antônio Torres, o ano de 1837 é digno de nota, entrando para a nossa história como o ano em que o primeiro elefante pisou em terras brasileiras, com a finalidade de vir a se exibir no Circo Olímpico, no Rio de Janeiro.

Só no último quarto do século XIX, durante a vigência do Segundo Império, é que temos notícia da vinda para o Brasil de companhias itinerantes inteiras, oriundas de diversos países da Europa. Eram elencos esgotados em seus países de origem, que buscavam abaixo do Equador um hálito de esperança que revitalizasse suas representações.

O roteiro dessas companhias era sempre o mesmo, acompanhando o girar dos ciclos econômicos, tais como café, borracha e cana de açúcar, para citar os mais representativos. O périplo dos circos europeus em nosso território tinha seu início com o desembarque em algum ponto significativo da costa brasileira, onde se apresentavam e depois, descendo por terra, visitavam todas as cidades que encontravam pelo caminho. Muitas delas estendiam o percurso chegando até o Rio da Prata e daí deslocando-se para Buenos Ayres. No fim da linha, os remanescentes, que haviam resistido à tentação de se dispersar pelo caminho, buscavam uma embarcação para empreender a viagem de volta à Europa.

Desnecessário dizer que essas viagens ocorriam inevitavelmente dentro das piores condições possíveis, sendo os artistas circenses obrigados a conviver com todas as dificuldades de se percorrer terras pouco desbravadas. Some-se a isso o fato de que não contavam nunca com o apoio ou incentivo das autoridades locais que, na maioria das vezes, ainda criavam mais empecilhos para que os grupos pudessem realizar seu trabalho.

As apresentações desses espetáculos, sempre aguardados com muita ansiedade, tinham adesão quase que total das populações das cidades visitadas. Nos centros urbanos maiores, altas autoridades e figuras ilustres compareciam para prestigiar as funções.

Registros do período dão conta de que muitos componentes dessas companhias acabavam por se envolver em algum tipo de prática ilícita, passando a

ser perseguidos pelos policiais que ansiavam pela captura dos meliantes. A maquiagem do palhaço, encobrendo a verdadeira fisionomia do artista, era um excelente disfarce para escapar das garras da lei, vindo daí, certamente, a visão popular distorcida de que os circos abrigam vadios e malfeitores.

A má fama de alguns componentes dos grupos circenses foi um dos fatores que os levavam a se instalar na periferia das grandes cidades, escapando dos olhares vigilantes das autoridades sempre voltados para as classes populares.

A modernização do circo brasileiro, ao contrário do que ocorreu em outros países, não é notável no que diz respeito aos espaços utilizados para as representações, ou aos equipamentos empregados como suporte técnico do espetáculo. O circo brasileiro, por tradição, valoriza e investe no elemento humano, pondo em evidência suas destrezas, habilidades e, acima de tudo, a inquestionável criatividade nacional.

No espírito de adequação que o circo adotou para ajustar-se às muitas variantes da realidade brasileira, reservou-se um lugar especial para os palhaços, que aqui ganharam destaque e notoriedade, tornando-se figuras exponenciais das quais depende, substancialmente, o sucesso de uma companhia.

O circo que se estabeleceu em nosso país moldou algumas de suas atrações ao gosto das multidões que, quase sempre, deixavam-se encantar logo à primeira vista pela figura do palhaço que, graças à sua hilariante participação, fazia, por alguns instantes, com que aquela gente se esquecesse das agruras da vida que levava.

O palhaço brasileiro não faz uso do silêncio como instrumento de comunicação, tal como os europeus que empregam a mímica como linguagem. O nosso palhaço, pelo contrário, sintetizou de maneira exemplar o aspecto cultural da comunicação brasileira. Ele se vale de uma enxurrada verborrágica de palavras, receoso de que tudo que está sendo dito ainda não seja o suficiente para se fazer compreender.

O palhaço que melhor atende às expectativas das platéias brasileiras é aquele que soube adicionar uma certa sensualidade comedida que transparece em ares de conquistador. A malícia é permitida porque nunca extrapola os limites do duplo sentido. Algumas vezes a verdade e a sinceridade não são seus maiores atributos, mas em sua boca a mentira é sedutora e atraente e, por força de sua graça, qualquer infração cometida pode ser facilmente perdoada.

O palhaço brasileiro canta, toca instrumentos, executa passos de dança, é réu e vítima ao mesmo tempo, angelical e diabólico, ingênuo e lascivo, lançando mão de todos os recursos ao seu alcance para, conscientemente, vir a se tornar a grande atração do circo.

O público que aqui habitava era o resultado de uma fusão de raças, hábitos e costumes, apresentando, até os dias de hoje, características distintas das platéias européias ou americanas. Enquanto essas apreciam a técnica circense como um veículo de expressão artística, no Brasil o que mais chama a atenção e emociona a audiência são os números perigosos, transformando em grandes atrações o trapézio, os animais ferozes, submetidos a constantes maus tratos, para que possam render mais no picadeiro.

A paixão da platéia brasileira pelos animais selvagens obrigou as companhias dotadas de algumas posses a adquirir espécimes oriundos principalmente da fauna africana. As longas viagens de travessia do oceano, acomodadas em jaulas improvisadas, associadas às péssimas condições de higiene dessas embarcações, faziam com que as feras desembarcassem em nossas terras portando algumas enfermidades que, devido à inadequação ao clima, demoravam muito mais para serem tratadas e combatidas.

No momento em que, pressionadas pelas constantes crises econômicas e mudanças no sistema de governo, as companhias não tiveram mais condições de continuar importando animais para encher os olhos dos espectadores, foi preciso pensar em uma solução rápida que substituísse as atrações em extinção e mantivesse o público interessado no espetáculo. É nesse instante que nasce o circo-teatro, encontrando no Brasil o solo mais fértil para a multiplicação de sua arte.

Para abrigar o espetáculo de teatro, os artistas circenses reproduziram o modelo criado por Franconi em Paris, aproveitando uma parte da platéia, em frente ao picadeiro, onde se instalou um palco, italiano por excelência.

O espaço do circo brasileiro é uma réplica do europeu, fazendo do picadeiro central o ponto de convergência das atenções em torno do qual distribuem-se as cadeiras. Até mesmo os circos mais pobres reproduzem esse modelo, convictos de que essa é a melhor maneira de apresentar suas atrações aos olhos do público.

Quando o poder aquisitivo das companhias aumenta, é possível então adotar o modelo americano, levando os números para ocupar dois ou, mais raramente, três picadeiros, debaixo de uma mesma lona.

Segundo Alice Viveiros de Castro², existiam até o final do século XX, quando se fez o último levantamento, mais de 2.000 circos espalhados por todas as regiões do Brasil, sendo que a grande maioria está concentrada no eixo Sul do país. Desses circos, aproximadamente 80 são de porte médio ou grande, com trapézio de vôos, animais, um grande contingente de artistas e técnicos e uma estrutura relativamente estável, que permite a continuidade do trabalho.

Estima-se a existência de um público anual em torno de 25 milhões de espectadores, mas este número tende a aumentar, já que o circo tem despertado o interesse dos jovens, que continuam vendo no picadeiro e no nomadismo um irresistível pólo de atração.

² Alice Viveiros de Castro – Pesquisadora da área circense que lançou em 2005 sua mais recente obra sobre o tema: *O Elogio da Bobagem*

TERCEIRA PARTE

I - CONFIGURAÇÕES DE PALCO E PLATÉIA

Antes de entrarmos especificamente no estudo do espaço cênico circense, é preciso que se faça uma breve revisão de como esse espaço tem se constituído e de como tem se transformado ao longo do tempo, para que melhor possamos entender como o circo vai absorver muitas dessas possibilidades, conjugando-as em uma série de propostas que se aglutinam e se complementam.

Ao longo da História do Teatro, verificamos que os espaços cênicos construídos para a encenação de espetáculos pedem algumas variações na relação palco x platéia, permitindo uma troca constante entre os fatores desse binômio.

Para uma melhor compreensão da relação palco x platéia abordaremos algumas modalidades do espaço teatral como um todo (o edifício teatral), o espaço cênico (área destinada à representação), o auditório (área destinada aos espectadores) e o espaço cenográfico (conjugação do palco e da platéia).

De acordo com cada uma das possibilidades apresentadas, serão enfocadas algumas variáveis que deverão vir a se constituir em características próprias, de alguma maneira relacionadas com as formatações do palco e da platéia.

De todos os tipos de palco que aqui apresentaremos, sem dúvida, o mais conhecido e que também é reproduzido com muito mais freqüência, fazendo parte do inconsciente coletivo de qualquer platéia, é o *palco italiano*. Talvez essa preferência recaia sobre a *caixa preta*, como também é chamada, justamente por ser o modelo de espaço cênico que suporta o maior número possível de equipamentos em relação à maquinaria teatral que, no teatro ocidental, vem sendo posta em prática desde o Século de Péricles na Grécia Antiga.

O Circo, a partir do momento em que incorporou a quase totalidade dos elementos originários da linguagem teatral, sabia que estava dando um passo adiante nessa escala evolutiva e que a combinação de fatores tão distintos entre si traria uma contribuição inestimável para o mundo das Artes Cênicas em geral.

1) – Variantes das configurações de palco e platéia



a) – Quanto à Natureza

Referindo-se à Natureza é possível dizer que os espaços teatrais serão divididos em duas categorias distintas: *permanentes* e *eventuais*, ou *inusitados*.

a.1) - Permanentes

São chamados de *permanentes* os espaços teatrais construídos para abrigar espetáculos teatrais e possuem uma edificação perene. Os *teatros permanentes* podem ser subdivididos em *próprios* ou *adaptados*.

Próprios são aqueles que desde a primeira fase do projeto visavam especificamente a criar um espaço para o desempenho teatral. *Adaptados* referem-se aos imóveis que em outros momentos tiveram funções diversas e, ao longo do tempo, foram recebendo reformas e transformações, que os ajustaram às necessidades do fazer teatral.

Os teatros de natureza *permanente próprios* podem ainda ser classificados, quanto à estrutura, em outras três modalidades distintas: *sólida*, *flexível*, *livre* ou *descompromissada*.

Estruturas sólidas são aquelas em que as disposições do palco e da platéia são fixas, como a grande maioria dos teatros que conhecemos, desde a antigüidade.

Recebem o nome de *estruturas flexíveis* os espaços que, previamente, ainda no plano de construção, foram pensados de forma a permitir que, de acordo com a concepção dos espetáculos, possam ser remanejados, oferecendo diferentes opções para a disposição da área que irá acomodar os espectadores e da que servirá para a representação.

Os espaços que não se prendem a nenhum tipo de forma previamente concebida recebem o nome de *estruturas livres* ou *descompromissadas* e podem ser

rearranjadas tantas vezes quantas forem necessárias de acordo com a imaginação dos encenadores.

a.2) – Eventuais ou Inusitados

Ainda segundo a *natureza*, os *teatros permanentes* podem também ser chamados de *eventuais*, ou *inusitados*, se o espaço destinado a acolher a representação teatral for usado para essa finalidade temporariamente, ou aos que se distinguem dos teatros permanentes. Nessa classificação de *eventuais* ou *inusitados* os espaços, na grande maioria das vezes, são edificações construídas para outras finalidades e podem, ou não, ter estruturas específicas para atender à encenação.

Espaços eventuais ou *inusitados* podem ser classificados em dois tipos diversos: *comuns* e *específicos*.

O *espaço inusitado comum* é aquele que, durante o tempo em que a peça estiver em cartaz, adapta-se às necessidades da montagem, voltando à sua formatação original, uma vez encerrada a temporada. É como se ocorresse uma superposição de estruturas em que a teatral, ainda que por pouco tempo, predominasse sobre a original, que lhe é anterior.

O mesmo não se dá com o *espaço inusitado específico*, no qual o encenador ajusta a montagem às propriedades características do espaço original, tal como ele se encontra, conservando seu perfil arquitetônico e incorporando-o às necessidades da encenação.

b) – Quanto à Forma

Quanto à forma, os espaços teatrais podem ser identificados como: *abertos*, *semi-abertos*, *fechados* e *conversíveis*.

b.1) - Abertos

Um *espaço teatral aberto* pode ser qualquer área a céu aberto, ao ar livre, que tenha recebido uma cobertura específica, ou não, e no qual o público tem livre acesso, como ocorre em praças, avenidas, parques e etc.

b.2) – Semi-abertos

O que distingue o *espaço teatral semi-aberto* do anterior é que, mesmo tendo cobertura, ou não, o acesso para os espectadores é controlado, tal como ocorre em representações que usam grandes estádios esportivos.

b.3) - Fechados

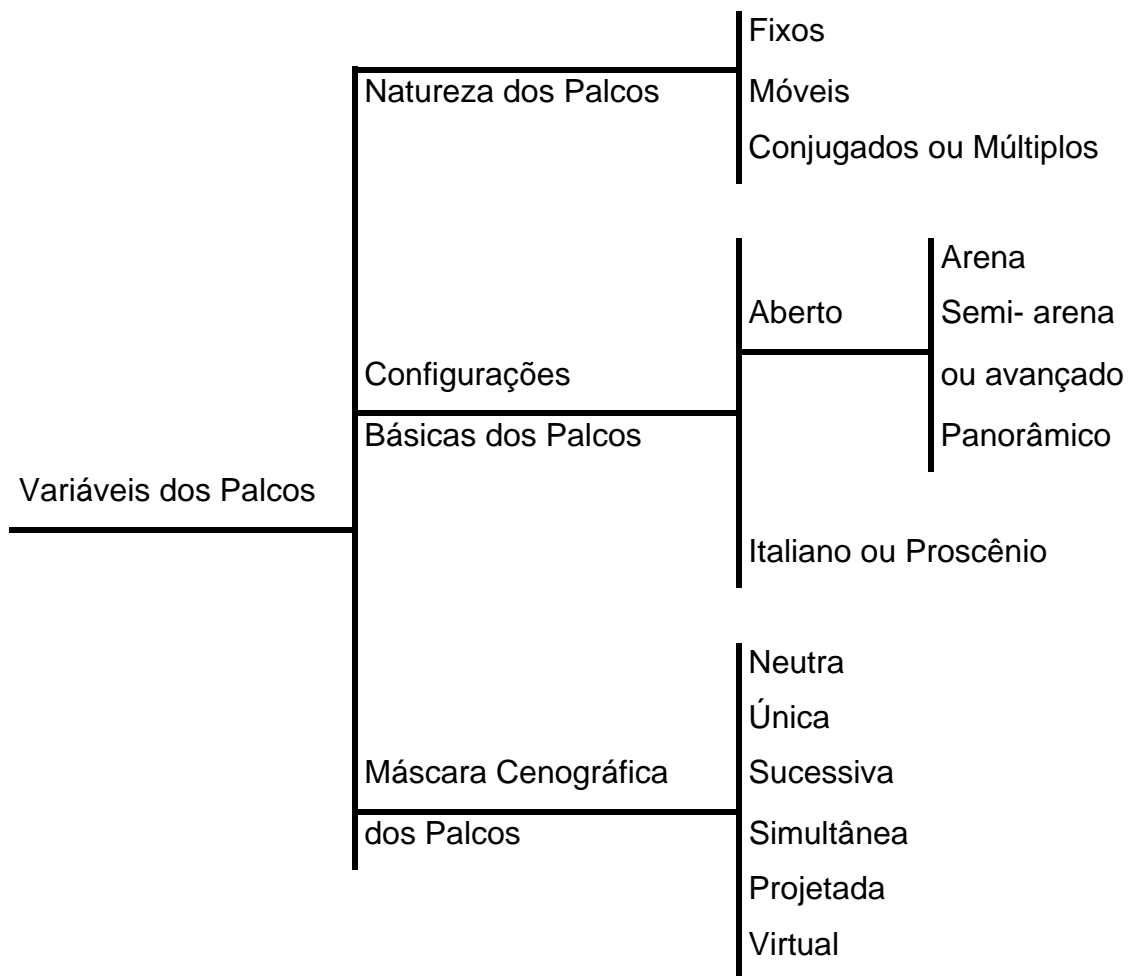
Receberam a nomenclatura de *espaços teatrais fechados* aqueles nos quais as áreas que se destinam tanto aos espectadores, quanto à representação são cobertas e há controle permanente do que diz respeito ao acesso do público. Nessa categoria encaixa-se a grande maioria dos teatros que encontramos nos centros urbanos e que concentram um número expressivo de produções teatrais.

b.4) – Conversíveis

São os espaços que tanto podem ser *abertos*, *semi-abertos*, ou mesmo *fechados*, variando a sua forma de acordo com as necessidades do espetáculo. As grandes arenas multimídia americanas dispõem de uma tecnologia de última geração, que permitem desde a representação de um “ballet” clássico em palco italiano, até uma final de campeonato de pólo aquático. As coberturas retráteis hoje são uma realidade e cada vez mais estarão presentes na arquitetura teatral.

2) – Variantes das configurações de espaço cênico

Veremos agora, especificamente, as variáveis que podem ocorrer quando se trata do espaço cênico, referindo-se propriamente à área de representação utilizada pelos atores.



a) – Quanto à Natureza dos palcos

Os *palcos* podem ser chamados de *fixos*, *móveis* e *conjugados* ou *múltiplos* de acordo com a sua *natureza*.

a.1) – Palcos Fixos

Palcos fixos são aqueles localizados em espaços determinados para onde o público deve se dirigir com o intuito de assistir à representação.

a.2) – Palcos Móveis

Palcos Móveis são os que se deslocam de um lugar para outro, indo ao encontro do público que os acolhe. A Idade Média e o Renascimento nos dão alguns exemplos dessa modalidade como os “pageants” ingleses e as carroças ambulantes das companhias itinerantes de toda a Europa.

a.3) – Palcos Conjugados ou Múltiplos

Palcos conjugados ou *múltiplos* são aqueles nos quais a encenação acontece em pontos diversos, obrigando o público a deslocar-se de uma área para outra, com a finalidade de acompanhar o desenvolvimento da ação dramática.

b) – Quanto à configuração básica dos palcos

No momento em que passamos a nos referir às configurações de palco e platéia é preciso que se esclareça que elas estão diretamente ligadas a dois pontos distintos: à *arquitetura do edifício* e à *concepção do espaço cenográfico*.

A *configuração arquitetônica* do *teatro permanente* determina previamente as posições tanto do palco quanto da platéia, e as montagens respeitam essa divisão. No que diz respeito à *concepção do espaço cenográfico*, ela pode ocorrer dentro de um *teatro permanente*, quando aquela ordem pré-determinada é subvertida em favor da encenação, que busca romper com os padrões convencionais.

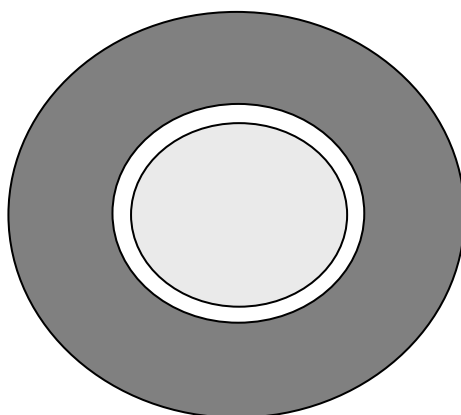
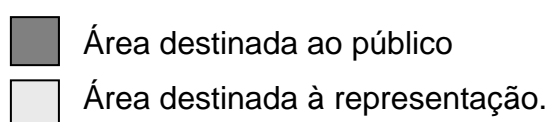
No que se refere à *configuração arquitetônica* os palcos são pensados desde o primeiro instante em que passam a ser projetados, para adquirir uma formatação *aberta*, ou *italiana*, também chamada de *proscênio*. Uma terceira alternativa foi designada como formatação *panorâmica*, quando apresenta uma possível fusão entre a *aberta* e a *italiana*.

b.1) – Palco Aberto

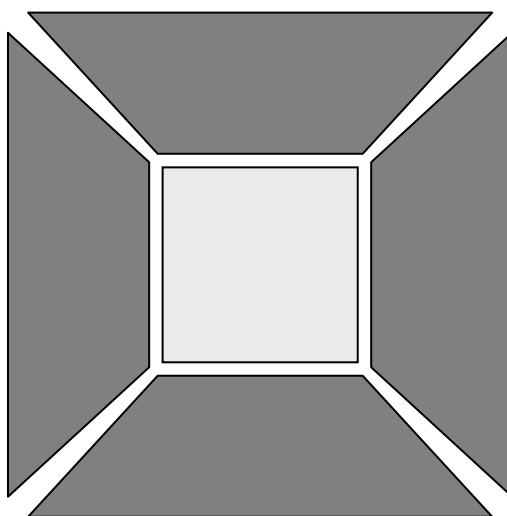
Aberto é o palco no qual atores e público ocupam um mesmo recinto no qual a distinção entre níveis, ou planos, é a única divisão que se opera entre ambos. O *palco aberto*, por sua vez, subdivide-se em *arena*, *semi-arena* e *frontal*.

b.1.1) - Arena

O *palco arena* é construído, na maioria das vezes, em nível de altura igual ou inferior à platéia que, distribuída sob a forma de degraus escalonados, envolve a zona de ação dramática total, ou parcialmente. Esta concepção espacial é aquela mais primitiva, que reproduz até hoje a posição tomada pelo público diante de qualquer novo evento.



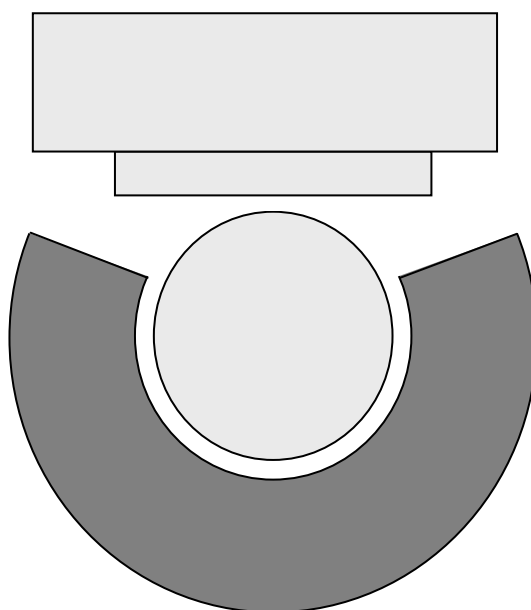
Exemplo de palco arena total redondo



Exemplo de palco arena quadrado

b.1.2) - Semi-arena ou Avançado

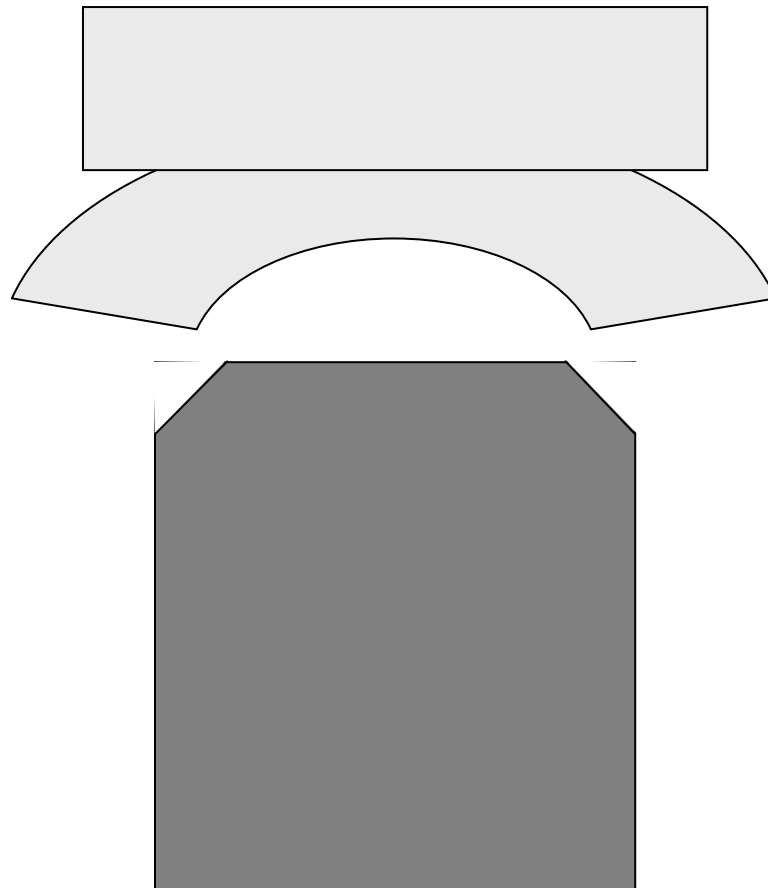
Podemos ter como um derivativo do espaço central a *semi-arena*, na qual a área de representação não é envolvida pelos espectadores em seus 360 graus. Este é o modelo adotado no teatro grego, a partir do Século V, quando começaram a surgir as edificações em pedra.



Exemplo de Semi-arena ou Avançado

b.1.3) - Palco Panorâmico

Nesta formatação, a platéia, quase sempre, é envolvida pela encenação e, quanto mais se aproxima dos espectadores, mais tende a ampliar a área de representação.



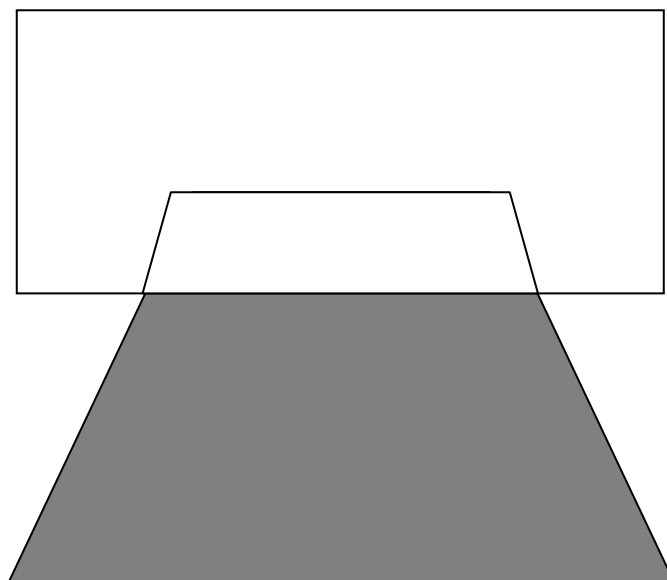
Exemplo de Palco Panorâmico

- Área destinada ao público
- Área destinada à representação.



b.2) - Palco Italiano ou Palco Proscênio

É a modalidade que recebeu o maior número de nomes, variando de lugar para lugar. Temos assim: *caixa preta*, *palco italiano*, *caixa ilusória* que são algumas das denominações atribuídas a esse tipo de palco. Sua característica

principal é que ele é fechado nas duas laterais e no fundo, permanecendo aberta a chamada *quarta parede*, através da qual, posicionada frontalmente, em um, ou mais pisos, a platéia assiste ao espetáculo.



Exemplo de Palco Italiano ou Palco Frontal

-  Área destinada ao público
-  Área destinada à representação.

c) – Quanto à máscara cenográfica do palco

Sendo o espaço cênico uma área vazia a ser preenchida. Entende-se por *cenografia*, no seu conceito mais elementar, como algo que passa a preenchê-lo, com a intenção de fornecer mais elementos que contribuam para que o público faça uma leitura correta do espetáculo.

Se o espaço cênico é um rosto sem expressão, a *máscara*, ou *cenografia* é o que lhe confere uma personalidade própria, em harmonia com todos os demais elementos que compõem a linguagem teatral.

A *cenografia*, ou *máscara* do palco pode assumir várias “feições”: *neutra, única, sucessiva, simultânea, projetada* ou *virtual*.

c.1) – Máscara Neutra

Neutra – Caracteriza-se por abrir mão de elementos cenográficos, limitando-se à utilização do palco em seu estado natural. É o que se pode também chamar de palco vazio.

c.2) – Máscara Única

Única – Um único cenário para toda a montagem, independentemente do estilo imagístico que venha a adotar.

c.3) – Máscara Sucessiva

Sucessiva – Constrói-se no espaço cênico destinado à representação um, ou mais cenários, que podem estar alinhados, superpostos, completos ou incompletos, em conjunto durante todo o tempo de duração da encenação, ou um vindo em substituição ao outro.

c.4) – Máscara Simultânea

Simultânea – Há mais do que uma máscara, mas a característica é que elas são distribuídas em uma seqüência progressiva, que obedece ao desenvolvimento da ação dramática do espetáculo.

c.5) – Máscara Projetada

Projetada – O cenário, ou ambientação cenográfica, é obtido por meio da projeção de imagens, valendo-se de qualquer recurso técnico que possibilite este efeito.

c.6) – Máscara Virtual

Virtual – A mais recente modalidade também é a mais rara, devido ao alto custo que representa para a produção do espetáculo. A máscara virtual exige que cada espectador possua um equipamento que lhe permita ver de maneira diferenciada o que está sendo mostrado sobre o palco.

3) - Variantes do Espaço Cenográfico, palco e platéia

As possibilidades de variação estão em referência direta com a estrutura e a configuração desse conjunto de elementos.



a) – Quanto à Estrutura

Quanto ao aspecto estrutural, o *espaço cenográfico* pode adquirir as formas *fixa*, *flexível* ou *processional*.

a.1) – Estrutura Fixa

Fixa – O espaço cenográfico conserva a mesma estrutura desde o início até o final do espetáculo.

a.2) – Estrutura Flexível

Flexível – Há mutações no que diz respeito à relação palco x platéia durante um mesmo espetáculo, que pode começar de uma forma e terminar de outra.

a.3) – Estrutura Processional

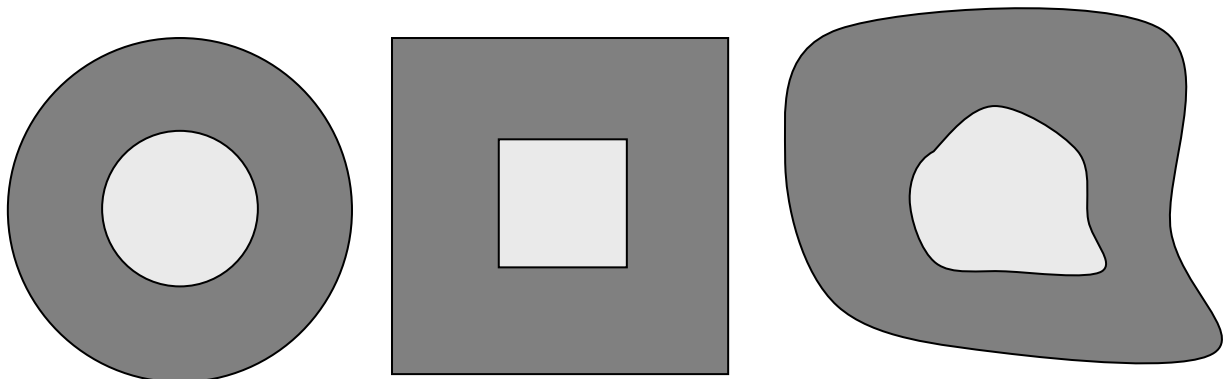
Processional – O público desloca-se pelo espaço durante a peça.

b) – Quanto às variações das Configurações Cenográficas ou tipos de Cenas.

Chama-se *configuração cenográfica* a disposição que se propõe para a divisão do espaço cênico entre o palco e a platéia, em obediência à concepção da montagem. Configurações arquitetônicas e cenográficas podem ser coincidentes se a disposição proposta pela construção do edifício é a mesma adotada na linha da encenação. Importante salientar que a variação cenográfica oscila na mesma proporção em que se alteram as posições do ator para com o espectador.

b.1) - Cena Arena

Independentemente do formato da área de representação, o público envolve-a completamente.



Exemplos de Cena Arena

b.2) - Cena Semi-Arena

Independentemente da configuração da área de representação, o público não a envolve por completo, distribuindo-se de forma prevista e equilibrada, ou desordenada.

No caso da cena *semi-arena*, podemos ter diversas possibilidades de distribuição do público em relação à área de ação. Pode-se ter uma *semi-arena central*, como nos anfiteatros gregos da antigüidade, tal como está indicado na figura 1.

Há também a disposição lateral, também chamada de *cena paralela*, na qual os espectadores acomodam-se de ambos os lados, tendo ao centro a zona de representação, como na figura 2.

E ainda podemos citar a *semi-arena avançada*, futuramente chamada na Inglaterra de *elizabetana*, na qual o público envolve o espetáculo pela frente e pelas laterais e a área de atuação avança sobre a platéia, como na figura 3.

Figura 1

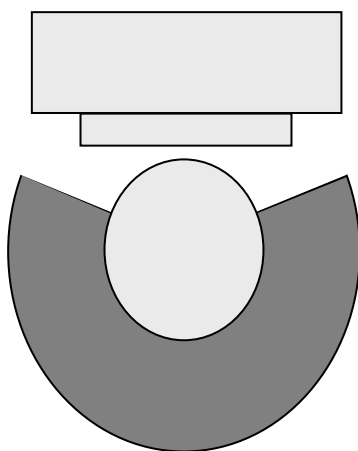


Figura 2

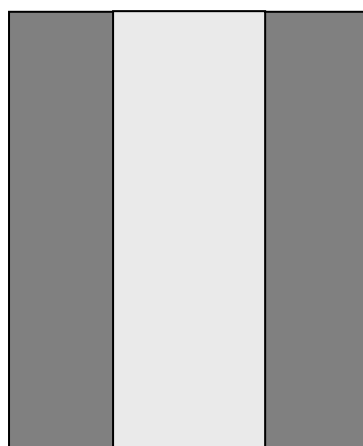
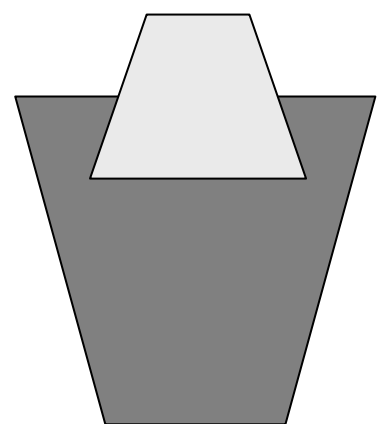


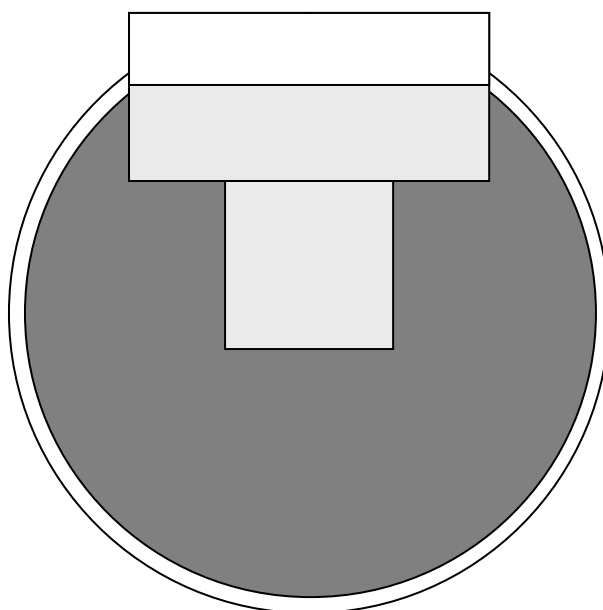
Figura 3



Exemplos de Cena Semi-arena

b.2.1) - Cena Elisabetana

Assim chamada por ter tido seu período de apogeu durante o reinado da Rainha Elizabeth I da Inglaterra é o palco na configuração de *semi-arena* que abrigou as representações shakesperianas. O *palco elisabetano* avança para o meio do público que o circunda por 3 lados. Tem uma parte coberta ao fundo, sustentada por duas colunas, ocupando o equivalente a $2/3$ da área total e à sua frente, o último terço, descoberto, correspondendo ao entendimento que os ingleses fizeram do *proscênio*.



Exemplo de Cena Elisabetana

b.3) - Cena Frontal ou Italiana

A *cena italiana* resulta das adaptações introduzidas pelos latinos no anfiteatro grego a partir do momento em que começaram a erguer teatros, já com características próprias dessa assimilação cultural. A arena transformou-se em semi-círculo e, por falta de coro durante as representações, nela foram acomodadas as camadas mais privilegiadas do público, que sentavam-se diretamente voltadas para o palco. Foram também os romanos que introduziram o *auleum*, a cortina que fazia a vedação do palco, também conhecida como *pano de boca*.

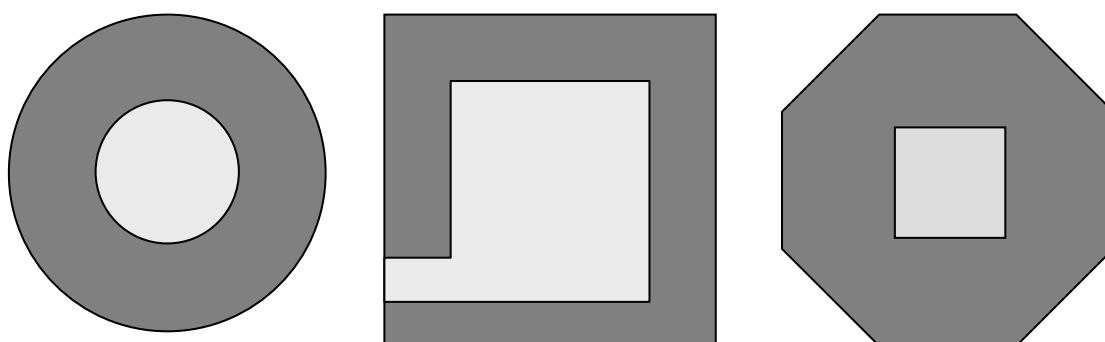
A *cena italiana* que, ao longo da História do Teatro Ocidental, revelou-se a mais comum e reproduzida tem como característica básica o enfrentamento entre ator e público, já que ambos são dispostos simetricamente frente a frente.



Exemplos de Cena Italiana ou Frontal

b.4) - Cena Panorâmica ou Circundante

A característica mais marcante da *cena panorâmica* ou *circundante* é que ela tende a envolver o espectador por todos os lados. Destinada às montagens menos convencionais, essa modalidade de espaço pode inclusive estar acima da platéia, que ocupa o centro da área. Um exemplo disso é a montagem de *Cândido*, de Voltaire, sob a direção de Silvio Zilber, em 1970, no pátio interno da antiga Escola de Arte Dramática de São Paulo, no prédio onde hoje está localizada a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Outro exemplo clássico e inesquecível de Cena Panorâmica é a montagem de *O Último Carro* de João das Neves, encenada no Prédio da Bienal de São Paulo, no Ibirapuera.

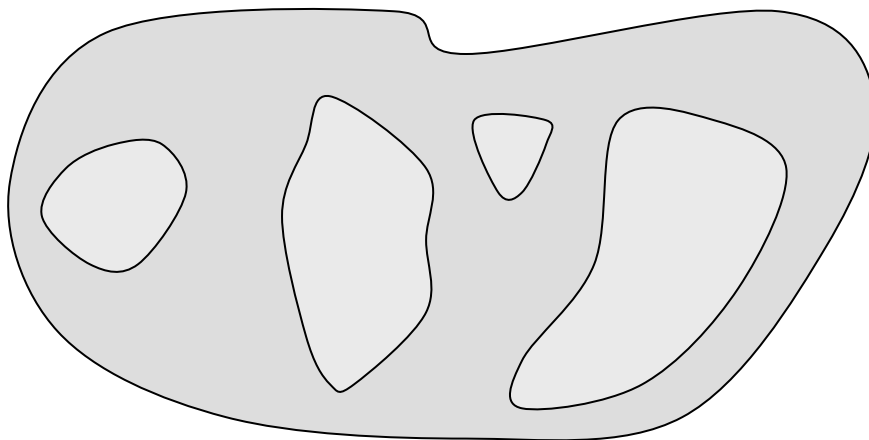


Exemplos de Cenas Panorâmicas ou Circundantes

b.5) - Cena Sem limites

Também chamados de *Teatro Total*, são espaços arquitetônicos dotados de características próprias, muitas vezes criadas em função de um determinado espetáculo, obedecendo à proposta de encenação do mesmo. O espaço cênico *sem limites* é aquele no qual a área de representação confunde-se com a área destinada à platéia, não havendo delimitações espaciais pré-determinadas nem para os atores e nem para os espectadores.

O público pode acomodar-se nos elementos cenográficos e dele retirar-se a pedido do elenco se assim for necessário para continuidade da encenação. Pode haver palcos deslizantes horizontais e a melhor definição que se pode atribuir ao Teatro Total é aquele que pode acomodar dentro de um mesmo espaço, inúmeras possibilidades de representação, que vão desde o convencional palco italiano até as mais ousadas concepções.

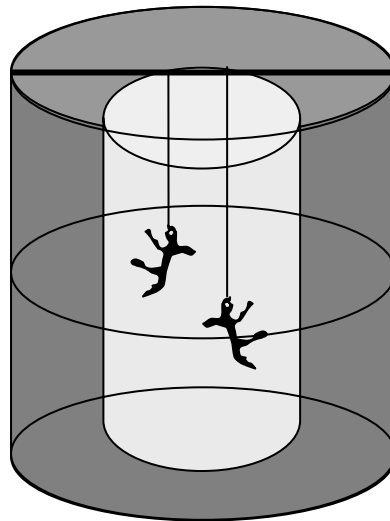


Exemplo de Cena Sem Limites

b.6) -Cena Vertical

Um exemplo memorável de espaço vertical é a histórica montagem de *O Balcão* de Jean Genet, sob a direção de Victor Garcia, no Teatro Ruth Escobar e, em 1972, nesse mesmo teatro, *A Viagem*, de Carlos Queiroz Telles, sob a direção de Celso Nunes, de quem fui assistente de direção, com cenografia de Hélio Eichbauer, que também optou por desenvolvê-la dentro dos limites da verticalidade.

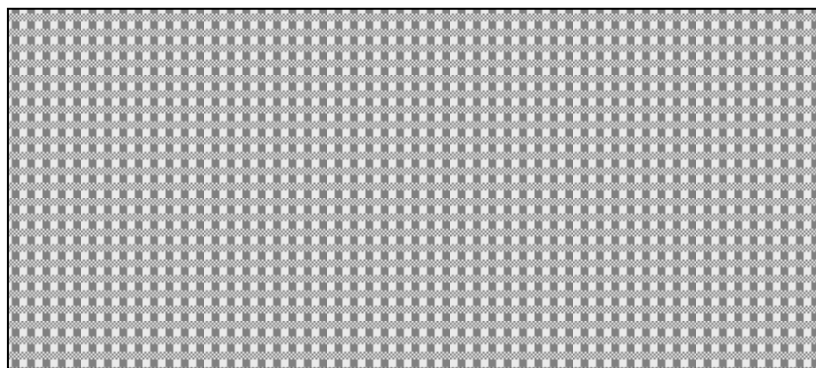
A mesma montagem de *Candido*, já citada como exemplo de outra categoria, pode também servir como ilustração para o espaço vertical, já que na proposta do encenador, a área central era coberta por uma rede estendida acima do público, e sobre a qual os atores representavam.



Exemplo de Cena Vertical

b.7) Cena Palco-Sala

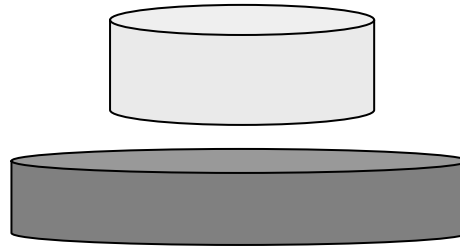
É aquela que tem como objetivo principal integrar o espectador ao espetáculo, obrigando-o a acomodar-se o mais próximo possível junto aos atores. A ação desenvolve-se em plena sala, transformada em palco e o público passa a fazer parte da cenografia.



Exemplo de Cena Palco –Sala

b.8) - Cena Aérea

A área cênica destinada à representação e ao trabalho dos atores encontra-se localizada acima do espaço destinado ao público. Mais uma vez, a encenação de Silvio Zilver, para *Cândido*, de Voltaire, encaixa-se nessa proposta.



Exemplo de Cena Aérea

b.9) - Cena de Topologia Múltipla

O que distingue esse tipo de espaço dos demais é que ele permite adaptar-se a diferentes posições em relação ao público, não se prendendo a uma construção arquitetônica pré-definida, podendo ocorrer alterações durante um mesmo espetáculo.

Na Topologia Múltipla a encenação pode ocorrer em uma praça, em um beco, em um monumento público, um templo religioso, ou onde o diretor achar mais conveniente para que sua mensagem seja transmitida aos espectadores. Temos assim *teatro lateral*, *teatro em esquina*, *teatro em corredor* e etc.

Já que citamos alguns espetáculos que bem ilustram os espaços aos quais estamos nos referindo, vale lembrar a encenação da Companhia Teatro Multimídia de São Paulo, sob a direção de Ricardo Karman e Otávio Donasci, que entre novembro de 1992 e março de 1993, apresentou *Viagem ao Centro da Terra* nas obras, na época inacabadas, do que hoje é o Túnel Jânio Quadros, sob as águas do Rio Pinheiros.

Esse mesmo grupo, em 1995, apresentou outra proposta que resultou no espetáculo *A grande viagem de Merlin*, na qual a montagem tinha início em São Paulo e, em seguida, os espectadores eram transportados em um caminhão-baú para o lixão, próximo à cidade de Jundiaí. A cena seguinte, com o público transportado em ônibus de turismo, acontecia no Theatro Polytheama (praticamente em ruínas, na época). Ao final de 5 h de representação, os espectadores retornavam à marginal do Rio Pinheiros, onde assistiam à última parte do espetáculo.

Ainda em fase de ensaios, no momento em que realizo esta pesquisa, encontra-se o mais novo espetáculo do *Teatro da Vertigem, BR-3*, sob a direção de Antônio Araújo, que se propõe a apresentar a encenação sobre uma superfície flutuante, deslocando-se durante o tempo da montagem ao longo do Rio Tietê.

b.10) - Cena Corredor

Uma variante da semi-arena, distingue-se da anterior pelo fato de que a área de representação é muito mais longa, reproduzindo a idéia de uma via pública, com os espectadores acomodados nas laterais, como se ocupassem as calçadas.

Não há como deixar de citar o espaço do Teatro Usina Ozona, ou Oficina, criado por Lina Bo Bardi para José Celso Martinez Corrêa e que tem comportado todas as montagens do grupo, desde um clássico como *Hamlet* até *Os Sertões*, em uma adaptação livre da obra homônima de Euclides da Cunha.

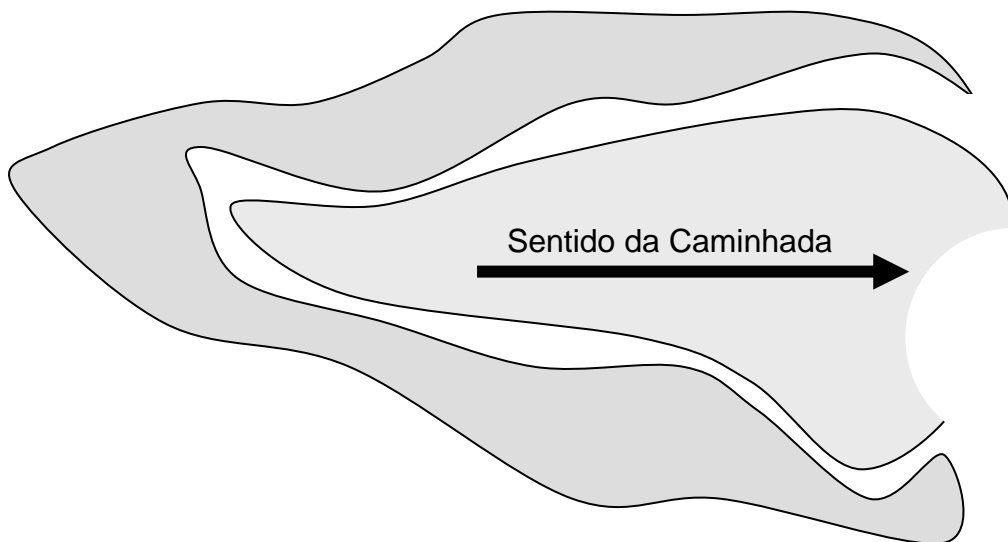


Exemplo de Cena Corredor

b.11) - Cena Cortejo

Recebe esse nome a cena em que o espetáculo em andamento livre é acompanhado pelos espectadores. O final dos anos 60 e durante toda a década de 70, tornaram-se internacionalmente conhecidos os espetáculos do grupo americano “Bread and Puppet” que, com atores e bonecos gigantes, realizavam encenações nas ruas dentro do mais absoluto espírito da *cena cortejo*.

Em 1971, quando da visita do Living Theater ao Brasil, sob a direção de Julian Beck e Judith Malina, em parceria com os alunos do então terceiro ano da Escola de Arte Dramática, foi apresentado um espetáculo de cena cortejo na cidade de Embu das Artes.



Exemplo de Cena cortejo

CAPÍTULO III - O ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE

1) Do Verdadeiro ao Falso

“Totus mundus agit histrionem” – esta é a inscrição que se encontra no “Globe Theater”, em Londres e que poderia ser traduzida por “Todo mundo representa”, ou “Todo mundo interpreta”, ou ainda, dentro de uma tradução bem mais solta, “Todo mundo faz de conta que é o que não é... “.

O mundo do circo é um microcosmo do universo, com a diferença de que o *grande universo* é de uma realidade tão grandiosa que só podemos dimensioná-la por meio da imaginação e o mundo do circo, no limite circular do picadeiro, é uma ilusão tão pequena e passageira que só podemos percebê-la por meio da emoção.

O que queremos dizer é que a verdade do espaço cênico talvez não esteja na sua integridade estrutural, mas sim na sua mensagem repleta de signos superpostos.

Para entender com mais clareza esta idéia, é necessário recorrer ao pensamento filosófico e procurar estabelecer os conceitos que estão envolvidos no que consideramos como verdadeiro, ou em oposição, como falso.

É importante que se tenha uma noção precisa, para que dentro desta pesquisa possamos localizar onde a cenografia, no caso o próprio espaço cênico circense, é falso e onde é verdadeiro, assim como a ambientação cenográfica do circo também é verdadeira, ou falsa.

Todos concordam que existem inúmeras formas de proceder a uma leitura do espaço cênico, considerando que a “leitura” é um esforço do intelecto para reunir e organizar opostos, criando a partir dessa comparação referências que permitem que se faça a localização de onde se encontra o igual e onde está o diferente.

O pensamento moderno nos indica que se nos é permitida a leitura do espaço cênico, é porque este possui uma linguagem própria, constituída por diversos códigos.

A cenografia no teatro, ou a ambientação cenográfica circense, tem como principal função fornecer, dentre os muitos que estão à disposição, um elemento a mais que ajude o espectador a “ler” o espetáculo do qual esses componentes são partes integrantes.

Por meio dessa leitura o público deverá ir percebendo, decodificando, entendendo e traduzindo para seu próprio referencial cada um desses signos que compõem a linguagem própria do circo.

A cenografia, em qualquer um de seus ambientes, deve produzir uma sucessão de imagens que estão integradas à narrativa da história, tornando-se parte viva e atuante da mesma. É uma das maneiras de preparar a platéia para que receba com mais familiaridade o conteúdo do que lhe vai ser contado.

A cenografia jamais atua isoladamente, pelo contrário, ela é poderosa aliada do autor, do diretor, do iluminador, do figurinista, enfim de todos que, juntos, cada um dentro da sua área de atuação, contribuem para a construção da unidade dessa linguagem.

Mesmo o ato de criação da cenografia não é um fenômeno isolado, já que é fundamental que o criador tenha absoluta consciência de que o resultado de seu trabalho deverá estar a serviço de alguma coisa, que forneceu os subsídios necessários para que surgisse a sua criação.

Certamente, o que mais estabelece a diferença entre a cenografia e o espaço cênico é a convicção de que uma é efêmera, enquanto que o outro possui uma existência muito mais sólida e duradoura, mesmo em se tratando da frágil estrutura do pavilhão circense.

Quando falamos de polos opostos como verdadeiro e falso, podemos fazer a transposição imediata para outros representados pela realidade e pela ilusão. O resultado da equação a que chegamos é a constatação de que o espaço cênico é real e concreto, enquanto que o cenário é falso e parte do pressuposto de que todos devem estar a par dessa convenção.

É como se estivéssemos lidando com definições explícitas como verdade e mentira, entendendo que o espaço cênico é de verdade, enquanto que o cenário, obrigatoriamente, é de mentira.

Enquanto que um, de forma concreta existe e é por si mesmo, o outro tem como função “parecer”, já que a preocupação maior do cenário é tentar transmitir a aparência de alguma coisa.

O caráter da construção cenográfica é efêmero, passageiro e desfila diante dos olhos apenas durante o tempo em que transcorre o espetáculo ao qual está a serviço. É notável observar como o cenário perde inteiramente o seu sentido no exato instante em que termina o espetáculo.

Não há nada mais absurdo, ou mesmo surrealista, do que a reunião de um elenco, já em seus trajes usuais, fumando, falando ao celular, discutindo questões pertinentes à categoria, espalhados pelo cenário de “Antígone”, que até há pouco estavam representando.

Alguns esqueletos de árvores contra um fundo branco, que podem poeticamente representar um cerejal na encenação do clássico da dramaturgia russa, volta a ser um amontoado de galhos secos depois do final da peça.

Mas talvez seja exatamente nesse ponto delicado e impalpável que reside a magia da cenografia, considerando-se que ela se desloca, ao longo do tempo que transcorre durante a montagem, entre os limites do falso e do verdadeiro.

É sabido que tudo que se apresenta sobre o palco, na maioria das vezes, é assumidamente falso e o espectador, acomodado em sua poltrona, ou na

arquibancada do circo, assume com a mesma intensidade , de livre e espontânea vontade, o direito de permitir-se uma inconsciência passageira, aceitando que o brilho do “spray” dourado é uma fina camada do precioso metal.

Dessa forma, cenografia e representação adquirem o caráter conjunto de que tudo sobre o palco é convencionalmente verdadeiro, porque foi justamente assim que o jogo foi proposto.

O homem do Ocidente, desde que respirou os novos ares do Renascimento, encontrou no túnel construído da perspectiva o simulacro que lhe dava uma ilusão perfeita de realidade.

Nesse momento, é imperativo compreender que o verbo *simular* está colocado como o agente responsável pela anulação das diferenças que se opera entre o real e o imaginário, ou o ser e a sua aparência.

O simulacro disfarça o falso e toma, consentidamente, o lugar do verdadeiro, fazendo-se passar por real, com a conivência de todos os envolvidos na representação.

Mas ocorre que o simulacro, mesmo não fazendo disso seu objetivo primeiro, acaba por intensificar o real e embelezar a verdade, tornando-a exemplo de perfeição, mesmo quando reproduz o lado mais feio de seu aspecto.

Uma coisa nos leva a pensar em outra e da soma dos fatores obtemos o resultado que nos indica que o simulacro é tão verdadeiro na sua intenção de parecer real, que acaba por se tornar ainda mais real do que a própria realidade.

Os signos simbólicos estabelecidos como simulacros prestam-se a fornecer uma idéia de ilusão que faz parte do todo do espetáculo e, não raras vezes, acaba indo mais além dele próprio.

O mesmo pode ser dito com respeito ao trabalho do ator que, encarnando uma personagem, empresta-lhe corpo e voz, fornece-lhe a

materialidade necessária para que ganhe vida sobre o tablado, ou no picadeiro, esforçando-se ao máximo para fazer de conta que não é.

Do outro lado alinham-se os espectadores que fazem de conta que não sabem e ambos, de comum acordo, tacitamente, fazem de conta que acreditam. E acreditam tanto que chegam ao ponto de se emocionar profundamente com alguma coisa que, antecipadamente, é uma mentira do conhecimento de todos.

Por mais pleno que seja o trabalho do ator, ele jamais ultrapassará esta barreira do faz de conta, pois ele próprio, antes, durante e depois do espetáculo, deve ter a consciência absoluta de que não é a personagem, mas apenas um símbolo dela.

Isso é o que também ocorre com a cenografia que, uma vez finalizada, deve representar alguma coisa e convencer a todos que dela tomam conhecimento de que poderia vir a ser essa coisa se não a fosse, já que possui, ainda que só diante dos olhos, todos os elementos que contribuem para que se crie a ilusão de que é a coisa em si. Árvores secas jamais serão um cerejal e o máximo que se pode esperar delas é que sejam um símbolo do mesmo.

Atingimos o ponto em que percebemos que o simulacro, enquanto representação, jamais substituirá o objeto que imita e nem é esta a sua intenção. Ele está no lugar de algo que jamais poderia estar ali, pois o simulacro nada mais é do que a representação das imagens do mundo, estabelecidas e organizadas por um sistema de signos entrelaçados.

Na cenografia é muito natural e aceitável que se trabalhe com simulacros. Não há ninguém do meio que conteste esta máxima e muitas vezes, em um vôo livre de imaginação, atribuímos ao simulacro um tom de originalidade, executando com folhas de papelão uma armadura medieval que, por mais perfeita que seja na sua representação, não conseguiria conter nem mesmo a perfuração de um alfinete.

A armadura, desde que usada adequadamente pelo ator, faz o papel de simulacro, estimulando a nossa aceitação de que, pela originalidade, fez-se real o que era falso.

No caso do cenário do circo-teatro, toda a estrutura do circo faz parte do cenário e integra o espaço cênico. A chegada do circo à cidade cria uma intervenção concreta na área que antes era um espaço vazio, onde antes nada existia.

Durante algum tempo, sobre aquele terreno serão mostrados simulacros das emoções humanas que despertarão no público que se acomoda debaixo da lona emoções verdadeiras. Ao final da temporada, a caravana segue seu rumo e o espaço volta à sua condição de nada, conjugando tanto o simulacro quanto a realidade em uma única expressão do vazio.

A cenografia é o geral e o real, enquanto que o cenário é o particular e o imaginário. Uma está contida dentro de outra que a contém e o geral é tão amplo que pode até mesmo comportar vários particulares. A reflexão que propomos é que dentro do espaço cênico real, podemos encaixar tantos simulacros quanto desejarmos.

É um axioma incontestável que só há representação se houver público para testemunhá-la. Atores dizendo suas falas para uma platéia vazia, por mais imbuídos que estejam, não estarão fazendo outra coisa que não seja ensaio, treino, exercício, preparação. Teatro mesmo só acontecerá quando houver um espectador para observar esse fenômeno, exceção que se abre unicamente para os teatros terapêuticos e didáticos, nos quais as variantes estéticas não são o alvo mais importante.

Há que se estabelecer, desde o primeiro instante, uma intercomunicação mútua entre representação e público, para que ambos possam vir a se tornar cúmplices de uma ação qualquer previamente proposta.

Se houver efetivamente cumplicidade por parte do público, haverá igualmente da parte dele a capacidade para decodificar a mensagem apresentada em cena, emitida pelo conjunto de todos os elementos que integram a representação.

Faz-se necessário aceitar que, uma vez diante do palco, livremente, porque assim o quis, o espectador será temporariamente anestesiado em sua consciência, em sua racionalidade, permitindo que a mentira se faça verdade e oferecendo a ele mesmo a oportunidade de viver uma emoção que não lhe pertence.

O público, durante o tempo que dura a representação, retira da frente dos olhos o filtro crítico do descrédito para recolocá-lo no preciso instante em que, ao descer o pano, ele se prepara para fazer o instantâneo caminho de volta à realidade. A este breve período de tempo congelado na consciência os gregos davam o nome de catarse.

O choque entre o real e o imaginário torna-se contundente quando rompemos o véu momentâneo da ilusão e somos surpreendidos, quase como se fosse uma traição, pela indesejada interferência da verdade. É exatamente isso que ocorre quando, por exemplo, despenca diante da platéia uma tapadeira representando uma parede de mármore e revelando ao olhos incrédulos sua estrutura tosca de sarrafos e chapa de compensado.

A realidade construtiva que tem a sua face voltada para os bastidores do palco é a maior inimiga da ilusão provocada pela perfeição do simulacro.

O signo cenográfico representa alguma outra coisa que jamais será a coisa em si e só poderá funcionar como signo se tiver condições de representar o objeto de sua imitação, substituindo-o temporariamente enquanto corre o espetáculo.

Algumas soluções cenográficas adotadas para que se possa atingir a perfeição do simulacro, ou a real e verdadeira representação do falso, ou ainda mais, a falsa e mentirosa imitação da realidade, derrubam por completo a teoria de

que a forma final é resultante da boa funcionalidade. Há inúmeros casos em que a busca pela perfeição da forma exige o abandono da funcionalidade.

Somos dioturnamente bombardeados por informações reais duras e cruéis que, no entanto, não despertam em nenhum de nós, em sã consciência, um espírito indomável de paladinos da justiça, pois somos levados a perceber que, para conviver com essa realidade, estamos obrigados a reduzir consideravelmente nosso juízo crítico, ou encaixá-lo em padrões mais sustentáveis.

É nesse momento que a vida, em seu lado mais verdadeiro, encosta lado a lado com a suspensão do descrédito e aproxima-se da atmosfera representação, que é intensamente buscada para que se faça o espetáculo.

No palco convencional ou debaixo da lona, vemos a realidade pelo ângulo com que desejam que seja vista, como se por um curto espaço temporal fôssemos subtraídos da realidade e adicionados à ilusão, ou como disse Pirandello: “Assim é, se lhe parece”!

2) Do Picadeiro ao Palco

a) – O Ato Variado

Quando o circo era apenas circo e ainda não tinha recebido Dioniso em seu terreiro, o espaço circense limitava-se ao picadeiro circular, coberto de serragem e com a platéia disposta à sua volta como nos anfiteatros da antigüidade grega. Talvez tenha sido justamente este o elemento que atraiu as atenções da divindade seguida pelas bacantes.

O que se percebe claramente nessa fase é que o picadeiro que servia de espaço cênico para as apresentações variadas, nada mais era do que uma transposição da mesma área que antes ocupava as praças públicas, as feiras, o adro das igrejas, sempre a céu aberto, onde se exibiam os saltimbancos desde sempre.

O espetáculo das companhias circenses mais bem estabelecidas nesse período era dividido em duas partes, separadas por um intervalo: a primeira, também chamada de ato variado, caracterizava-se pelos números de habilidades físicas, malabares, acrobacia, palhaços, trapezistas, funâmbulos e a segunda parte, inicialmente ocupada pelos números de doma de animais, posteriormente, cederá lugar à expressão cênica teatral, diretamente derivada das pantomimas do século XVIII.

Na primeira parte o picadeiro recebia números breves de exibição de destrezas específicas, tais como equilíbrio em arame, equilíbrio sobre bola, acrobacias variadas, números eqüestres com os cavalos cavalgando ao redor da arena, atiradores de facas, pirófanos, mágicos e outros tantas atrações pousadas sobre o solo.

Havia também, como ainda há, os números aéreos nos quais o trapézio é o centro das atenções e todos os olhos se erguem para o alto, torcendo para que ninguém se precipite para baixo. Para a segurança dos artistas, erguia-se, por baixo do vôo dos intrépidos atletas, a rede de proteção que garantia a serenidade de todos.

Essa montagem demandava um tempo incontornável, preenchido pela interferência dos palhaços que alegravam a multidão. Não era do conhecimento dos espectadores a que categoria pertencia esta ou aquela divertida figura, careca ou nariguda, de rosto coberto com cores vivas, entre o engraçado e o grotesco, e que, milagrosamente, fazia desabrochar o riso.

Poderia ser um *palhaço* simplesmente, um *clown*, um *excêntrico* ou um *Tony de soirée*, pois a classificação não importava em absoluto. Havendo talento e espírito cômico, por consequência, havia a certeza da gargalhada recompensadora ao final da cena.

Enquanto as palhaçadas enchiam e distraíam os olhos da platéia, os “amarra-cachorros”, ou “casacos-de-ferro”, como são chamados os funcionários subalternos, preparavam, diligentemente, o palco para a atração que vinha a seguir.

Encerrado o ato variado, silenciando a algazarra do charivari, não havia quem permanecesse no lugar. Levantavam-se todos rapidamente em alvoroço porque o intervalo entre as duas partes indicava que teria início a “quitanda”. Bolos, tortas, doces e salgados, pipocas e outras iguarias preparadas pela própria trupe circense eram colocadas à venda para o delírio não só da garotada.

Há que se dizer que todas essas gulodices eram cuidadosamente embaladas em papel de seda, prévia e cuidadosamente recortado, sugerindo toalhas de renda, que tornavam ainda mais atraente o produto a ser consumido.

Não se pode esquecer de que este era também o momento justo e adequado para a venda de fotografias e “souvenirs”, que passavam das mãos dos artistas diretamente para a carteira dos admiradores, com ou sem autógrafos. Reza a tradição que muitas paixões deram seus primeiros sinais de vida nesse momento de descontração, quando o integrante do elenco e o espectador eram apenas seres humanos dividindo um mesmo plano.

O intervalo era necessário para que se desocupasse o picadeiro e, com toda a cautela que a tarefa exigia, montar as jaulas e dispor os equipamentos que seriam utilizados nos números subseqüentes, nos quais as feras passavam a ser o foco de todos os incrédulos olhares.

Dependendo das possibilidades econômicas da companhia, na segunda parte a cortina abria-se para um verdadeiro desfile de caríssimos animais, que não possuíam nenhum vínculo com esses ares tupiniquins. Leões, tigres, panteras, ursos, gorilas e, posteriormente, elefantes traziam para a arena os ecos do remoto passado romano, agora sob o manto da civilidade.

É mais do que natural que todas essas espécimes, afastadas abruptamente de seus habitats naturais, submetidas a duros treinamentos para se tornarem apresentáveis, manifestassem algum tipo de banzo ao chegar por aqui. A medicina veterinária não havia galgado o posto que ocupa hoje e, fora dos grandes

centros, os animais, fossem eles quais fossem, eram tratados por clínicos gerais mais corajosos, ou então dependiam inteiramente da intuição do proprietário.

Nosso clima tropical era inóspito para esses animais e a umidade relativa do ar mostrava-se excessivamente alta para seres tão peludos. A alimentação tinha altos custos e costumava-se dizer que as feras eram no circo os que melhor comiam. Ainda assim havia que se confiar muito na sorte, pois, vez ou outra, sem dar muitos sinais de aviso, da noite para o dia, aquele que era a grande atração e dava as melhores bilheterias, amanhecia inexplicavelmente sem vida atrás das grades.

Nem sempre a reposição de um desses atrativos era possível de imediato. Mesmo quando havia capital disponível para esse tipo de investimento, muitas vezes não havia produto em oferta no mercado. O tempo de importação era demasiadamente longo e ainda havia todos os entraves burocráticos impostos pela legislação competente. Adquirir uma fera já castigada em outro circo nem sempre parecia ser a solução mais adequada, visto a falta de referências sobre o passado do animal.

Cabeças começaram a pensar em busca de alternativas viáveis para cobrir a lacuna deixada pelos animais. Os mais experientes e dotados de maior vivência lembraram-se de que em uma época, quando as feras ainda não haviam sido anexadas à programação e cavalos eram os únicos animais presentes no espetáculo, as pantomimas montadas com o próprio elenco residente da companhia encantavam o público. Não se sabe exatamente quem, mas, no momento apropriado, acabaram resgatando a pantomima do Século XVIII como atrativo para a substituição dos animais selvagens. Foi uma sábia e oportuna decisão.

b) – Pantomimas tomam o lugar das feras

A pantomima, gênero que na sua acepção mais antiga separa a ação física do texto, levando o ator a representar gestualmente e que tem suas origens

em Roma, foi aprimorada com a Commedia Dell'Arte e alcançou seu período áureo no Século XVIII.

A proposta de incluir a pantomima era mesmo uma possibilidade concreta de se apresentar às platéias uma novidade que, historicamente, não tinha nada de novo, nem mesmo em nosso país, pois os circos com menos posses nunca deixaram de realizá-las, acabando por se especializar nessa arte. A pantomima tinha o poder de unir o útil ao agradável, pois além de não exigir grandes produções, podia ser resolvida com a própria prata da casa, sem ter que recorrer a ninguém de fora.

Do ponto de vista material, não se precisava de quase nada, pois tudo que já existia no circo, em função dos outros números, era reaproveitado sem que o público se desse conta disso. Um biombo foi o elemento incorporado por último. Colocado diante da entrada do picadeiro, separando o ambiente cênico do quintal, onde se encontravam instaladas as barracas, impedia o público de ver o que ia acontecer em seguida.

Nessa época, na fase em que as pantomimas apresentam-se como alternativa para o preenchimento da segunda parte, não havia ainda a cortina frontal do palco, já de há muito conhecida e empregada nas representações teatrais convencionais, como parte de uma linguagem da qual o circo-teatro, necessariamente, irá se apropriar.

O tempo foi passando e trouxe consigo uma evolução natural, obrigando os artistas a se aperfeiçoarem na arte de representar, entendendo as diferenças de linguagem que separam o artista circense de um ator.

c) – O Teatro toma o lugar das pantomimas

As pantomimas, antes tão ingênuas e pueris, vão sendo, pouco a pouco, trocadas por outros gêneros de representações que indicam claramente o processo de amadurecimento pelo qual o circo-teatro vinha passando. Surgiram,

inicialmente, as comédias, depois os dramas épicos, revistas e romances clássicos adaptados.

Até mesmo obras cinematográficas, fitas estrangeiras famosas que faziam muito sucesso nas capitais, sem a menor possibilidade de chegar até o interior, eram assistidas inúmeras vezes pelos artistas do circo e transpostas para debaixo da lona em seus mínimos detalhes.

Foi assim que se deu com *Sansão e Dalila*, peça na qual a destruição do templo pagão levava o público ao êxtase. *O Manto Sagrado*, *David e Bethsabá*, e *Salomé* foram alguns outros títulos de origem bíblica, que acabaram resultando em uma tradição mantida até os dias de hoje em várias cidades, com as representações da *Paixão de Cristo* durante a Semana Santa.

Os artistas circenses, portadores de talentos naturais voltados para este tipo de ofício, sentavam-se no escuro da platéia do cinema, com prancheta sobre o colo, desenhando figurinos e adereços que, posteriormente, seriam reproduzidos, buscando copiar os mesmos padrões dos originais

Para que esses espetáculos pudessem ser apresentados em condições cada vez mais aperfeiçoadas, a primeira medida adotada foi cobrir o picadeiro com um tablado de madeira. Aos poucos, a altura desse piso foi sendo elevada até atingir a configuração de um palco italiano, localizado junto à passagem que fazia a ligação com o exterior, frontalmente oposta ao portal de entrada, que servia de acesso ao público.

Algumas outras modificações que se fazem necessárias são introduzidas, tais como os mastros internos, ou postes, erguidos junto à boca de cena para sustentar a amarração dos refletores, agora voltados diretamente para o palco. O circo apropria-se igualmente da ribalta que, desde o período barroco, já era utilizada no teatro como recurso de iluminação.

Uma série de lâmpadas alinhadas em uma mesma reta paralela à boca de cena sobre o palco, cobertas por uma caixa metálica, para que o brilho dos

filamentos não atingisse os olhos dos espectadores, produzia uma iluminação de baixo para cima, criando sombras e efeitos espetaculares, muito apreciados pelo público.

Nesse estágio a cortina, ou pano-de-boca, sempre confeccionada com tecidos pesados e de cores muito vivas, já havia sido incorporada à atmosfera circense e sua abertura, ou fechamento, indicava para o público o início e o final das apresentações.

Em um momento posterior, seguindo esta linha evolutiva, o público agora se acomoda na região onde antes era o picadeiro, em fileiras de cadeiras dispostas em um mesmo plano, obrigando o palco a aumentar ainda mais sua altura, visando a garantir melhor visibilidade para todos.

Há um sensível avanço em direção à retaguarda, pois conforme o nível de complexidade das peças apresentadas vai se elevando, surge em decorrência a necessidade de espaços outros para comportar elementos cenográficos, produzir efeitos especiais e preparar os aguardados números apoteóticos de encerramento.

Ao cabo de algum tempo, mais exatamente nos anos 30, como indicam alguns autores, o palco que havia se instalado dentro do circo acaba por se transformar no grande ambiente onde acontecia a totalidade do espetáculo, condenando o picadeiro ao desaparecimento.

Em consequência disso desaparecem na mesma proporção os números de trapézio e os volteios eqüestres, dando lugar ao que se convencionou chamar de *números de salão*, convenientemente apresentados sobre o palco. Eram exercícios de malabarismo, acrobacias, amestramento de animais de pequeno porte e mágicas que se ocupavam de preencher a primeira parte do espetáculo, antes que tivessem início as apresentações cênicas.

Nesse momento, com as peças teatrais definitivamente transformadas na grande atração capaz de tirar o público de casa, surgiu a necessidade de criar

cenários mais elaborados, que funcionavam como suntuosa moldura para a ação dramática desenvolvida.

O circo-teatro e, posteriormente, o pavilhão, como veremos mais tarde, apossa-se da linguagem do Teatro de Papel, desenvolvendo uma cenografia quase que totalmente bidimensional e, respeitando o espírito itinerante do próprio circo, de fácil transporte para outras praças.

A última fase é aquela chamada de Pavilhão, na qual é possível notar uma transformação mais concreta na estrutura física do espaço cênico.

Depois da rápida visão panorâmica desenvolvida até este ponto do trabalho, pode-se classificar a modificação do espaço cênico circense em quatro perfis distintos.

1 – Circo de Variedades

(onde tudo acontece no picadeiro).

2 – Circo de Pantomimas

(onde o picadeiro serve de espaço para representações teatrais esquemáticas).

3 – Circo Teatro

(onde o picadeiro transforma-se em platéia e o palco italiano ergue-se ao fundo do terreno).

4 – Circo Pavilhão,

(onde o palco passa a ser o centro das atenções, eliminando por completo o picadeiro e só a tenda é remanescente do antigo circo que lhe deu de origem.)

Cabe aqui uma observação interessante que diz respeito a este percurso, que não foi obrigatoriamente seguido por todos os outros circos que apareceram nesse período abordado de quase um século de extensão. Muitos circos inauguraram seus picadeiros com números de variedades e assim permaneceram até fechar as portas.

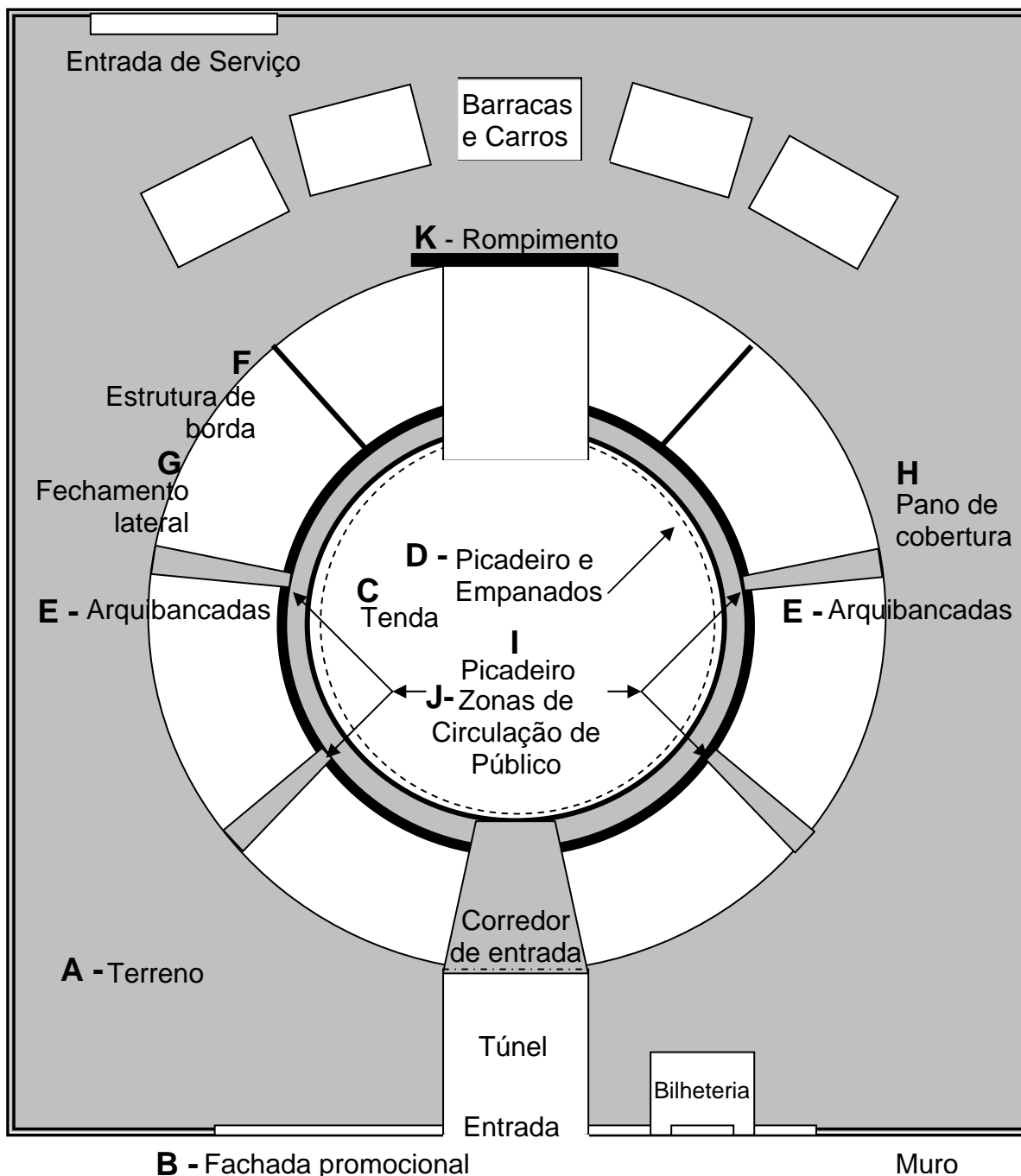
Outros tantos, que já deram início aos seus trabalhos sem exibição de feras, começaram suas apresentações com as pantomimas. Há ainda aqueles que saltaram diretamente das variedades para o circo-teatro, assim como há também os que entraram nessa estrada já com o espírito do pavilhão.

É certo que outros circos podem ter trilhado as quatro fases sucessivamente e, certamente deixaram histórias interessantes atrás de si, mas, em outra etapa posterior, a ser desenvolvida proximamente, tomarei como objeto de estudo o *Circo Teatro Pavilhão Arethuzza*, de propriedade das famílias Neves e Santoro, que percorreram as quatro fases dessa odisséia sob a lona.

A partir deste ponto, estudaremos, detalhadamente, as quatro variações de espaço cênico que traduzem a processo de transformação pelo qual passou o circo, ainda no final do século XIX, ajustando-se às mudanças que se fizeram necessárias e chegando à configuração final do Pavilhão.

CAPÍTULO IV - AS 4 MODALIDADES DO ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE

1) – O CIRCO DE VARIEDADES - ARENA



Via Pública

O Circo de Variedades é o modelo mais elementar de que se tem notícia e que serviu de base para todo o processo de transformação que ocorreu ao longo do tempo. Mantém-se a forma circular para acomodação do público e o espaço cênico, no centro da roda, é onde acontece o espetáculo, partindo de um mesmo ponto de origem, que é a transposição da praça pública medieval para um ambiente mais restrito.

O Circo de Variedades, ainda que de maneira inconsciente, toma por base um modelo arquitetônico denominado como uma fusão de sistemas aparentemente independentes, organizando funções, espaços, estruturas e formas do circo, de acordo com a sua necessidade de itinerância.

a) – O Terreno

O primeiro passo em direção à montagem do circo é a escolha do terreno que, além de ser obrigatoriamente plano, deve possuir uma extensão superior à necessária para a implantação do circo propriamente dito, abrigando ainda o estacionamento para os carros de transporte da caravana, assim como a área de acampamento, onde são levantadas as tendas e barracas que abrigam os componentes da trupe.

Obedecendo a uma tradição que tem sua referência no aspecto funcional, essas barracas alinham-se em torno do fundo do circo, o mais próximo possível do rompimento de passagem entre o exterior e a grande tenda, já que essas barracas, além de servirem como moradia para os artistas, funcionam também como camarins para maquiagem e troca de figurinos durante as apresentações.

É de fundamental importância que este terreno esteja bem localizado e de fácil acesso, para que o público não encontre dificuldades para chegar até ele. Como é feito na maioria das vezes, o circo é erguido, majestosamente, com sua frente voltada para a face principal do terreno que, de preferência, deve estar junto a

uma avenida movimentada, para que possa ser visto por todos os transeuntes da região.

Toda a comunidade circense permanece unida inclusive sob o ponto de vista espacial e, certamente, em busca de um mínimo de privacidade, levanta-se uma espécie de portal que atua como fechamento frontal de todo o complexo, devidamente cercado nos limites do terreno escolhido. Há outra passagem rompendo a cerca nos fundos do terreno, atrás das barracas, chamada de *entrada de serviço*.

Obedecendo às necessidades mais elementares do grupo, o terreno escolhido deve ter nas proximidades uma fonte de água potável, assim como rede de iluminação, da qual o circo, oficialmente, ou não, possa se servir.

Nessa fase a disposição e ordem das partes desse todo obedece à forma circular, ou oval, coberto e circundado de tecido de algodão, cuja única função é proteger os espectadores da luz solar, já que não possui nenhuma serventia no que diz respeito à contenção da chuva.

No que diz respeito a este aspecto, é interessante registrar a polêmica existente quanto à funcionalidade dessa cobertura, já que alguns autores justificam sua existência como proteção contra intempéries, incluindo-se, naturalmente, a chuva. Particularmente, sou adepto da primeira idéia, pois qualquer acúmulo de água acabaria por se concentrar no centro do tecido que, certamente, não resistiria ao peso. É impossível não estabelecer aqui um paralelo entre esse tipo de cobertura e o *velum* do Coliseu romano, que também existia para desempenhar esta única função.

Há alguns padrões de medidas clássicas do circo desse período que possuem entre si pequenas variações. O diâmetro total, incluindo picadeiro e arquibancadas, pode ter de 30 a 32 metros, assim como os mastros de sustentação da cobertura oscilam entre 10 e 12 metros de altura.

b) – Fachada Promocional, Entrada, Bilheteria e Túnel

À frente do muro voltado para a via pública principal, exercendo o papel de fachada promocional para o circo, ergue-se um painel sólido destinado a atrair as atenções e anunciar as atrações constantes do programa. Costuma ser pintado com cores vivas, muitas vezes decorado com imagens de números circenses e, dependendo das condições financeiras da companhia, pode vir a ter um vistoso cordão luminoso à sua volta, como nos letreiros de cinema, chamados pelos americanos de *limelight*.

Bem ao centro, localiza-se o portal que dá acesso à tenda onde se realizam os espetáculos e há registros fotográficos muito curiosos de alguns pórticos desenhados e recortados como a cabeça de um grande palhaço, cuja boca escancarada serve de entrada para o mundo do circo.

Estrategicamente situada junto ao portal de entrada situa-se a bilheteria, onde o espectador adquire os ingressos para a sessão. Trata-se de uma cabine capaz de comportar apenas um banco elevado e um balcão com gaveta, onde são guardados tanto os ingressos, como o dinheiro que vai entrando para o caixa.

Do lado externo, a bilheteria é apenas uma fenda, uma janela no muro promocional. Junto a ela, invariavelmente, é pendurada a tabuleta com o valor dos ingressos e as promoções em andamento.

Entre a porta principal no centro do muro de fachada e a grande tenda coberta pela lona, estende-se o *túnel*, que funciona como um organizador natural da entrada do público, evitando aglomerações em torno do coletor de ingressos.

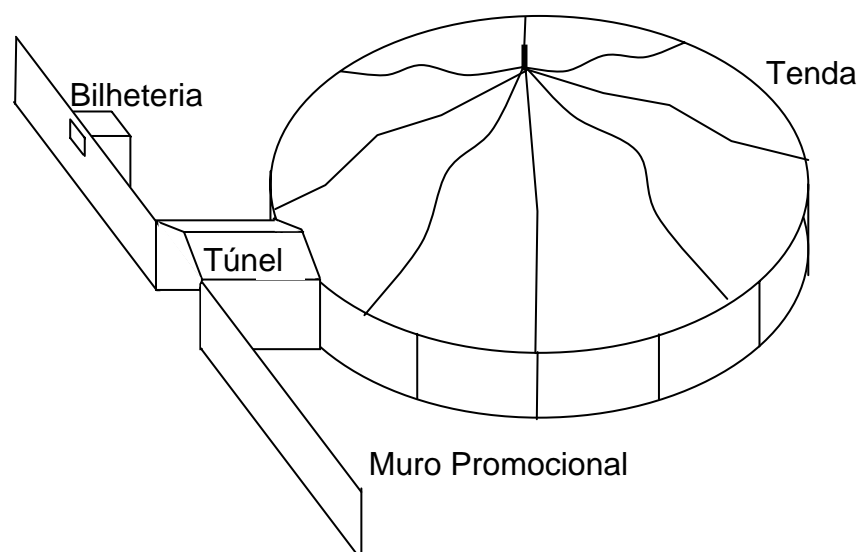
É um espaço coberto e colorido e há que se considerar a função psicológica que desempenha, no que diz respeito à preparação para o que vai ser mostrado, sugerindo inclusive que o espectador, ao atravessar aqueles poucos metros, está tendo acesso a um mundo plantado entre o real e o imaginário.

Ao final do *túnel*, ainda nos primeiros tempos, quando o circo de variedades, também conhecido como circo de cavalinhos, instalou-se na sociedade brasileira vindo a tornar-se um de seus marcos culturais mais expressivos, havia uma cortina, também de algodão cru, que tinha por finalidade impedir, aos que perambulavam pelas imediações, a visão do interior do circo. Posteriormente, essa cortina foi substituída por portas e outros mecanismos mais elaborados, porém sempre com o mesmo aspecto funcional.

c) – Tenda

Tendo atravessado o *túnel* chega-se ao interior da *tenda*, debaixo do grande firmamento de pano que se ergue muitos metros acima da cabeça da platéia. É uma visão magnífica e, por força das próprias linhas arquitetônicas que norteiam a construção, todos os olhares são levados a se dirigir para o centro e para o alto.

A cobertura de algodão, encerado para ganhar resistência, antes do surgimento da lona, corresponde à projeção da planta baixa da tenda e está relacionada com o sistema estrutural radial empregado para levantar uma cobertura de tecido flexível.



d) – Picadeiro e empanados

É a área circular e central do circo onde os artistas realizam suas exibições. Podemos dizer que o picadeiro é o coração do Circo de Variedades, já que todas as atrações apresentam-se nesse espaço. É, necessariamente, um espaço circular aberto, com um diâmetro aproximado de 15m, desprovido de qualquer elemento, excetuando-se um ou dois mastros centrais que se alinham em seu centro geométrico.

O picadeiro, na grande maioria dos circos de variedades, é cercado por elementos sólidos modulares, chamados de *empanados*, que têm como função estabelecer uma barreira de isolamento entre a platéia e a área de atuação do elenco. Os *empanados* têm a forma de um trapézio tridimensional e costumam ter não mais que 1m de altura, para não impedir a visão da primeira fila, por 1m de comprimento e algo em torno de 50 cm de espessura na base, terminando no topo com 10cm.

O picadeiro situa-se, normalmente, no ponto central do terreno escolhido onde se instala a companhia. Antes das apresentações o solo é batido e, posteriormente, durante o período de apresentações, recoberto de serragem, que deve ser trocada semanalmente.

e) – Arquibancadas

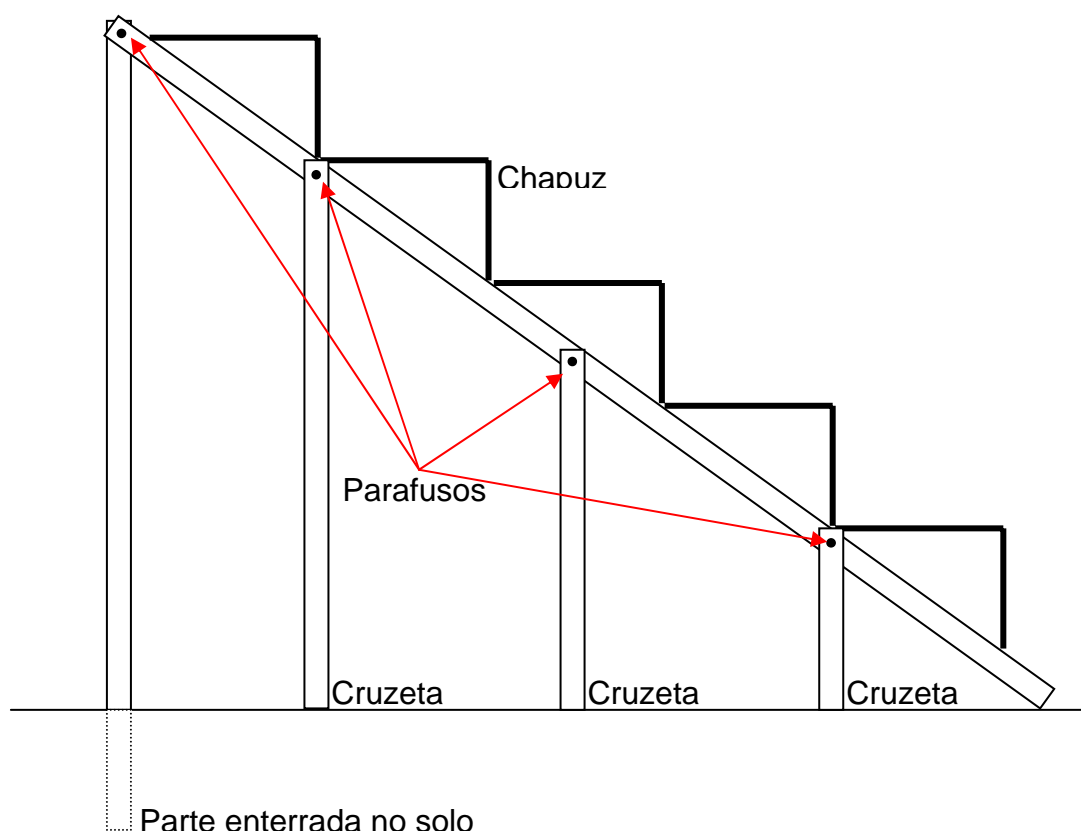
Desde os seus primórdios, quando surgiu em terras brasileiras, até os dias de hoje, as arquibancadas praticamente não passaram por nenhum tipo de transformação mais expressiva.

A arquibancada é a solução mais fácil, mais prática e mais imediata que pode ser adotada em qualquer espaço que seja criado para conter apresentações e deva ter, obrigatoriamente, um setor para a acomodação de público.

Na sua definição mais elementar, a arquibancada nada mais é do que uma série de pranchas de madeira destinadas a servir de assentos, organizadas sucessivamente, sendo cada uma das séries disposta em plano mais elevado que a anterior, compondo a imagem de uma escadaria, sobre a qual é possível se sentar e que tem por objetivo oferecer melhor visibilidade aos espectadores.

A arquibancada, dependendo do modelo adotado pelo circo, pode ser uma armação independente da tenda, ou conectada diretamente à estrutura à sua volta.

Na arquibancada independente, e mais elementar, as pranchas de madeira sobre as quais o público irá se sentar são sustentadas por *cavaletes*, também chamados de *cruzetas*, de diferentes alturas, também confeccionados em madeira.



O último *cavalete*, o mais alto, serve de apoio para uma viga de madeira que tem a sua parte inferior enterrada no chão, garantindo a estabilidade de toda a estrutura. Prende-se a essa viga uma estrutura em forma de degraus, que servirá de apoio para as tábuas de assento e piso.

Esses degraus – também chamados de *chapuz* - são confeccionados com uma fita de ferro, moldada na forma triangular, ou, valendo-se de uma solução mais econômica, com triângulos de madeira.

A arquibancada ligada diretamente à estrutura à sua volta, no chamado *circo de pau fincado*, complementa a totalidade da armação.

f) - Estrutura de borda

Seja qual for o formato da lona adotado pelo circo, a redonda ou a oval, a *estrutura de borda* só pode ser de dois tipos: *pau fincado* ou *americano*.

O sistema de *pau fincado* sempre foi o mais usado no Brasil desde o surgimento do circo, por ser o mais primitivo e o mais próximo do sistema utilizado pelos circos ingleses do Século XVIII, que, não dispor de edifícios teatrais como Philip Astley, buscavam repetir à sua maneira o modelo implantado com tanto sucesso pelo militar inglês.

A armação de *pau fincado* nada mais é do que uma grande cerca sobre a qual serão fixados, em pontos e de formas diferenciadas, o pano que faz a vedação lateral e a lona de cobertura.

Para iniciar a montagem dessa cerca, inicialmente, com o auxílio de um pedaço de corda e duas estacas, obtém-se uma espécie de compasso que com, uma das estacas enterradas no centro do terreno, permitirá que alguém faça girar em torno desse eixo a corda, contendo outra estaca em sua extremidade, cuja função é riscar o chão conforme se desloca pelo espaço.

Obtido o traçado circular da tenda, respeitando um intervalo de 1,5m no perímetro da roda, são fincados os *paus de roda*; caibros de madeira, medindo aproximadamente 4m que terão 1m enterrado, deixando uma altura livre de 3m.

A *grade*, componente da estrutura da arquibancada, uma viga de madeira com comprimento variável entre 4m e 6m, valendo-se de parafusos e porcas, é presa ao *pau de roda* perpendicularmente, 1m abaixo de sua extremidade e alinhada paralelamente ao terreno.

Na extremidade do *pau de roda*, obedecendo ao mesmo desenho da *grade*, são fixadas, da mesma maneira, as *ripas de roda*, sarrafos com comprimento aproximado de 3m, que formarão um anel, onde é fixada a borda do pano de cobertura.

No sistema *americano* a beirada da lona que circunda a tenda é armada com uma série de elementos: a *vara*, que segura a lona -, o *tirante* – que puxa a lona e a *vara* -, a *estaca* – que prende o *tirante* ao chão. Cada um desses conjuntos dista um do outro, aproximadamente, 1,5m, exatamente como no sistema de *pau fincado*.

g) – Fechamento lateral

O *fechamento lateral* da tenda, circundando as arquibancadas tem duas concepções diferentes, dependendo do sistema utilizado para levantar a *estrutura de borda*.

Se a *estrutura de borda* tiver sido montada de acordo com o sistema de *pau fincado*, como era montada a grande maioria dos circos que viajaram pelo Brasil no século XIX, a “*saia*”, como também é chamada a volta da tenda, é fechada com módulos retangulares, conhecidos como *empanados de roda*.

Cada *empanado* faz a vedação do espaço entre dois paus de roda, sendo amarrado a eles com arame grosso e flexível.

Os *empanados de roda* são confeccionados com pranchas de madeira compensada, com largura aproximada de 1,5m e 2,2m de altura. Essas pranchas são revestidas com lâminas de zinco, visando a dar maior durabilidade à madeira e a conservar melhor todo o material.

Considerando-se que hoje a altura dos *empanados* depende da altura padrão das chapas de madeira compensada tem 2,2m, obtemos um espaço de, aproximadamente, 80cm, entre o final do *empanado* e a ripa onde será fixado o *pano de cobertura*.

Este vão de 80cm tem por finalidade garantir a ventilação dentro da tenda e pode ser fechado com uma *bambolina*: uma tira do mesmo tecido com o qual é confeccionada a cobertura, amarrada à ripa que fecha o anel dos *paus de roda*.

No sistema americano a volta da tenda é fechada com duas faixas de tecido, correspondentes cada uma delas à metade do perímetro da tenda. As duas faixas de tecido deixam nas suas extremidades dois rompimentos, diametralmente opostos, equivalentes à entrada do circo e à passagem que faz a comunicação entre a tenda e o espaço aberto do terreno.

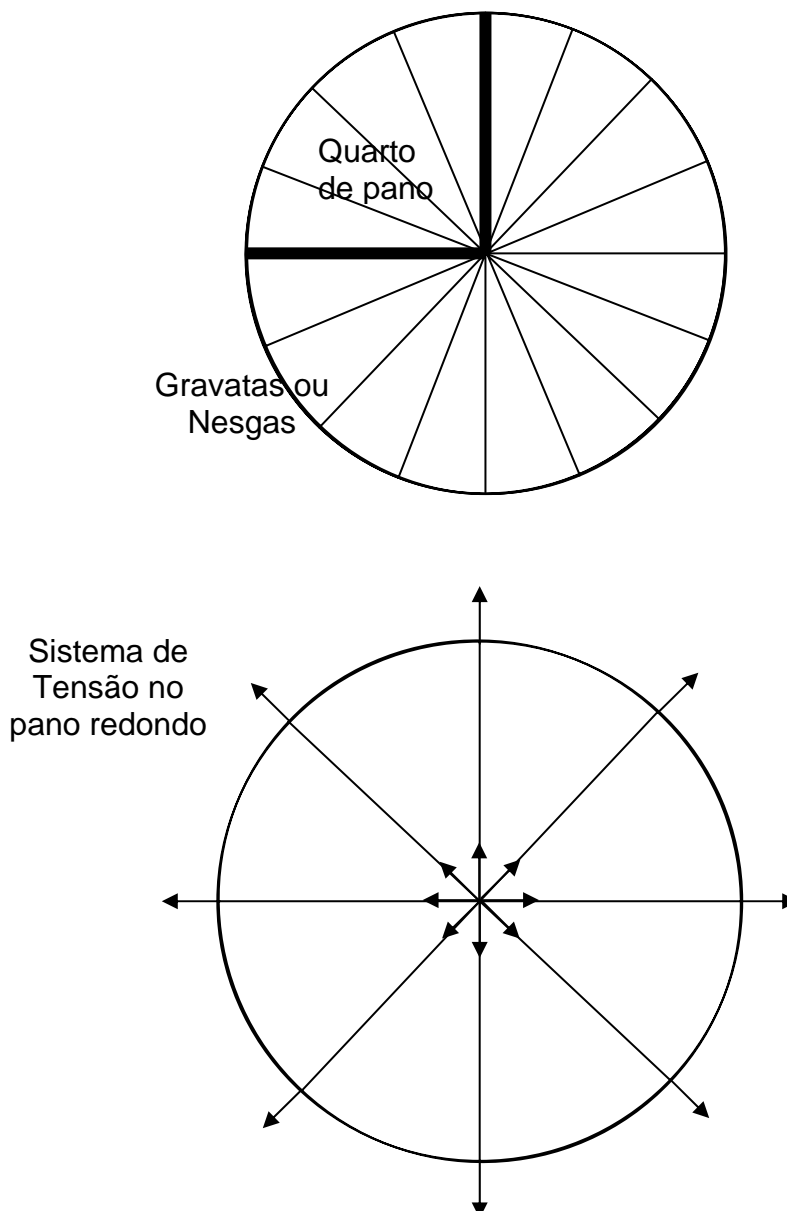
Como no sistema de *pau fincado*, a abertura entre a barra superior da faixa de tecido e a ripa dos *paus de roda* do modelo americano também é fechada com uma *bambolina*.

h) – O pano de cobertura

É o nome que se dá ao material que, esticado entre mastros e mastaréus protegerá artistas e espectadores da chuva e do Sol. Inicialmente era feito com tecidos muito baratos e acessíveis ao baixo poder aquisitivo da grande maioria das companhias circenses. Porém, com o passar do tempo, foram surgindo materiais novos, criados especialmente para essa finalidade que, além de serem impermeáveis, são também anti-inflamáveis.

h.1) – A lona redonda

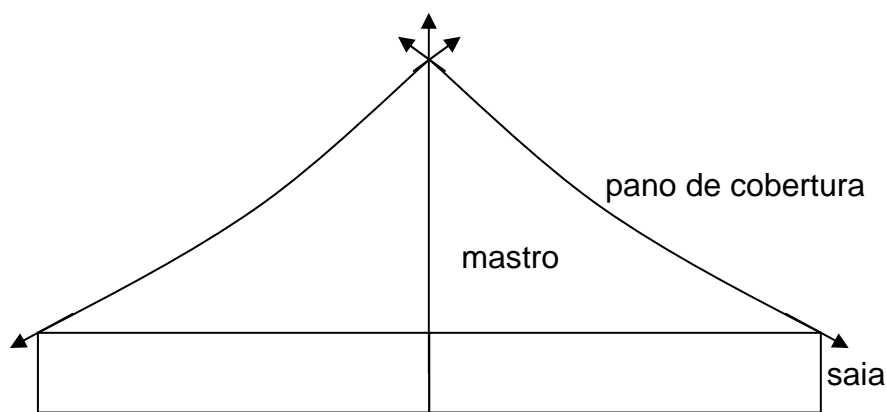
Existe o *pano redondo* – estruturado por um sistema radial dotado de um único ponto central onde se situa o mastro principal, responsável pela sustentação de todo o tecido. Há também a lona oval, adotada em circos maiores, caracterizada por dois sistemas de tensão: o *radial* e o *paralelo*.



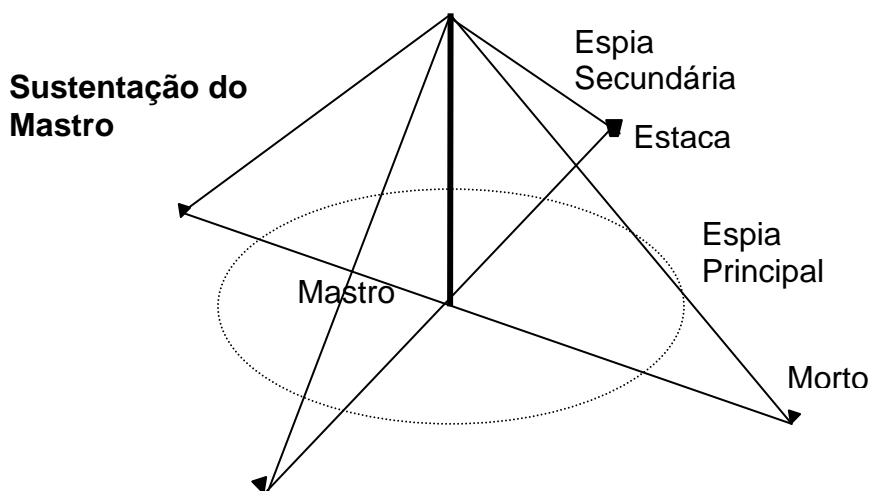
O sistema de tensão consiste em uma grossa argola de ferro, com aproximadamente 40cm de diâmetro, responsável pela fixação da parte central do pano e por uma outra estrutura circundante que estica as bordas do tecido,

proporcionando o caimento necessário, para que a água da chuva escorra sem criar poças isoladas.

Antes do advento dos tecidos impermeáveis, o algodão utilizado para a confecção dos quartos (nome que se dá aos panos que compõem a tenda) era submetido a um tratamento manual, que consistia em revesti-lo com uma camada de cera e parafina, misturadas com vaselina, óleo de rícino, querosene, breu e tinta.



Este era um trabalho executado por toda a companhia, em regime de mutirão, incluindo as crianças que nesse exercício descobriam uma das formas pelas quais poderiam vir a ser bons elementos também “em fundo de circo”.



Cabe aqui a transcrição de um trecho da obra de Dirce Militello, *Memórias*, onde ela nos faz uma descrição detalhada e muito instigante do que vinha a ser a preparação do pano de cobertura.

“A quantidade de lona ou de algodão para o pano de um circo é impressionante. São usados metros e metros, peças e peças de pano. Para a confecção de uma cobertura de lona ou de algodão para um circo de 30x40 metros, dependendo da largura do tecido, são utilizados em média 1.300 ou 1.400 metros de pano, ou melhor, a cobertura é dividida em quatro quartos que é como se chamam as divisões.

Existem também os circos que para aumentarem o seu tamanho, colocam um chamado lençol, em cada lado nos quartos formando assim o circo oval.

Para se cortar o pano é preciso um local apropriado. O corte deve ser feito na calçada ou em um quadra. Primeiro, a emenda das peças, depois na área escolhida para o corte, mais ou menos 16 ou 17 metros de tecido que é estirado ao solo, ao lado, uma lata com água e anil, com um barbante dentro. Assim que o pano, ou melhor, o tecido estiver estirado e medido para ser cortado, o barbante é retirado e seguro por uma ponta de cada lado e é rebatido para deixar a marca onde será cortado. Não pode haver erro. Tudo é matemático.

Hoje são poucos os circos que fazem suas coberturas, as mulheres costuraram e os homens mediram e cortaram o tecido, depois de uma verdadeira odisséia de costuras, de dias e dias sem fim, vão todos para a palomba (palomba é o remate das cordas nas costuras do pano, para reforçar as costuras, e é costurada em todas as beiras das nesgas, uma tiricia, que é como se chamam o reforço para a palomba.

A palomba é feita ponto por ponto, um trabalho incrível, as pessoas da família sempre são convocadas para esse trabalho. Antes, como a lona sempre foi a preocupação dos donos de circo, visualmente ela é muito importante; ocorreu uma solução, encerar as coberturas que eram feitas de algodão, uma vez que a lona era muito cara.

Então os homens de circo inventaram uma composição química que impedia a passagem da água da chuva. Esses homens têm uma vivência e um aprendizado que os fazem capazes de inventarem verdadeiros “engenhos científicos”.

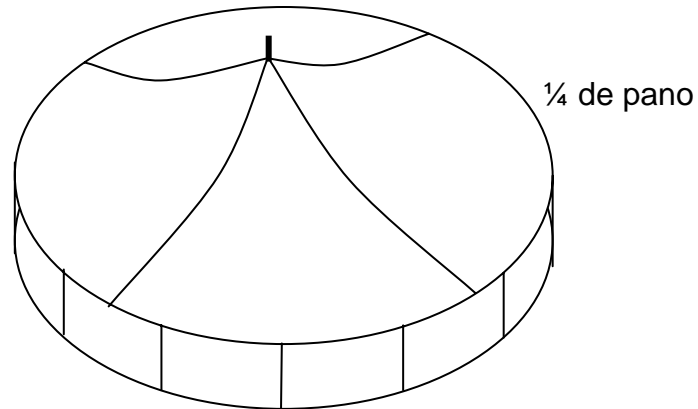
É incrível! A composição que faziam, davam o nome de enceramento. Tudo isto era feito em latas grandes, usavam-se querosene, cera de carnaúba, parafina e para dar colorido usavam oca pigmento. Tudo isto era feito no interior do próprio circo e depois esparramado sobre a cobertura; Esta composição sobre o algodão formava uma camada de proteção, impedindo totalmente a chuva, fazendo o pano durar mais do que o algodão comum.

Normalmente, o pano é trocado uma vez por ano, mas muitas vezes, neste prazo, o dono do circo ainda não conseguiu verba para a nova cobertura.

Todos os homens participam do enceramento. Hoje já quase todos compram prontas suas coberturas. Existem alguns elementos quase afastados do circo que vivem dessas confecções.”

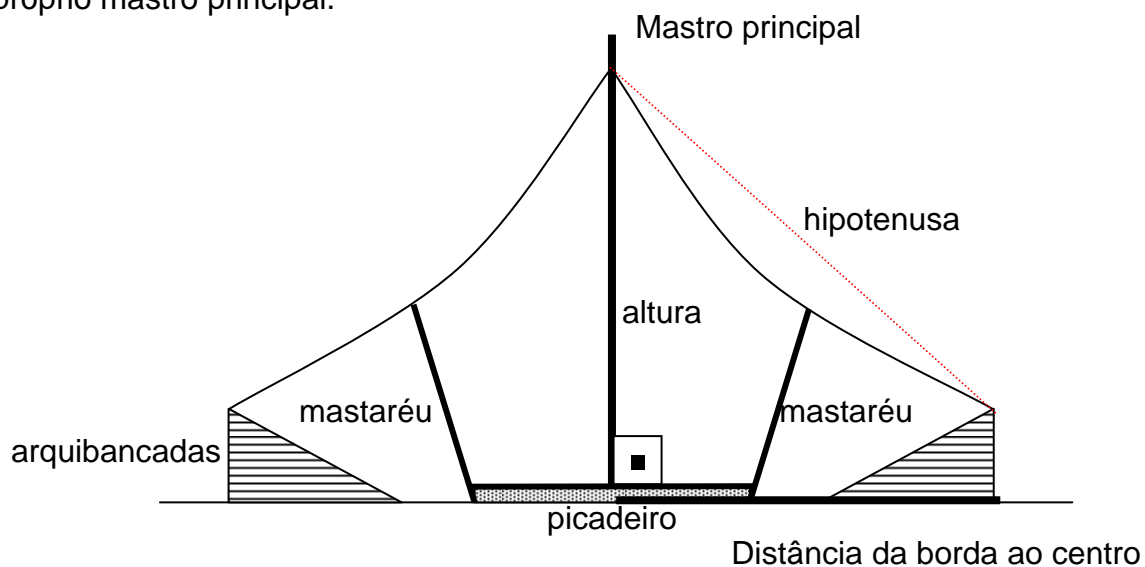
Tomando o testemunho acima de Dirce Militello, percebemos que o tamanho dos quartos varia de acordo com o diâmetro total do circo a ser coberto, mas a maneira de confeccioná-lo permanece a mesma e consiste em unir com

grossas costuras, quatro grandes pedaços de tecido, correspondendo cada um a um quarto de circunferência.

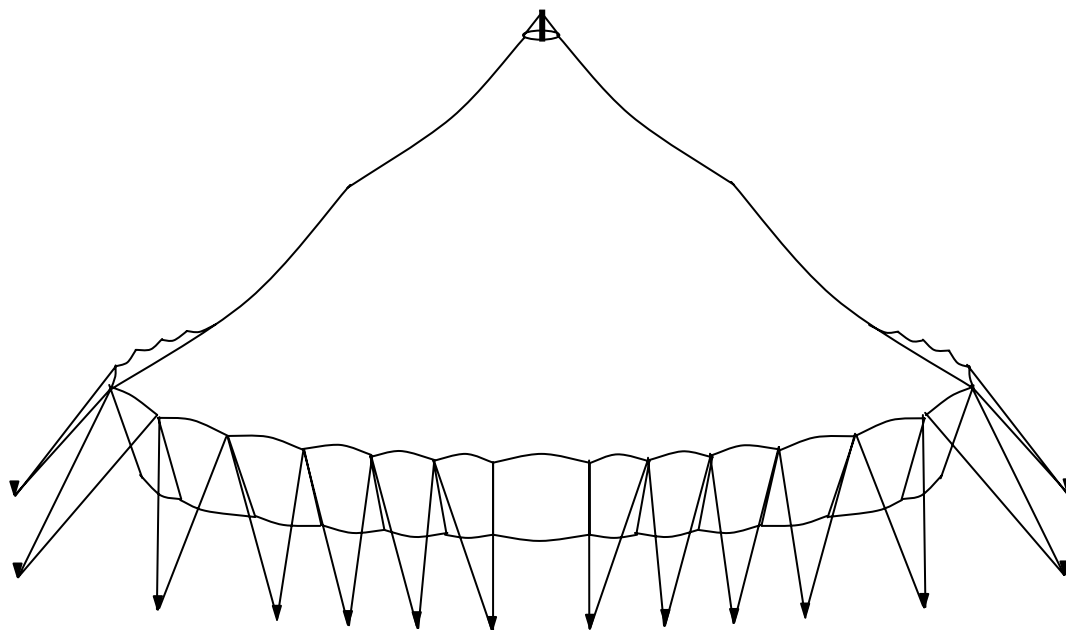


Esses *quartos* eram preparados separadamente e consistiam na junção de quatro ou mais *gravatas* ou *nesgas*, assim chamadas por se tratar de pedaços de pano na forma de triângulos isósceles, cujas bases unidas correspondiam a um quarto do perímetro total da circunferência.

A costura entre as *nesgas* ou *gravatas*, feita com cordas mais finas chamadas de *chicotes*, está relacionada com a direção das tensões que a cobertura deverá sustentar. A altura desses triângulos correspondia à hipotenusa de um triângulo reto, cuja base é a distância da borda ao centro do picadeiro e a altura é o próprio mastro principal.

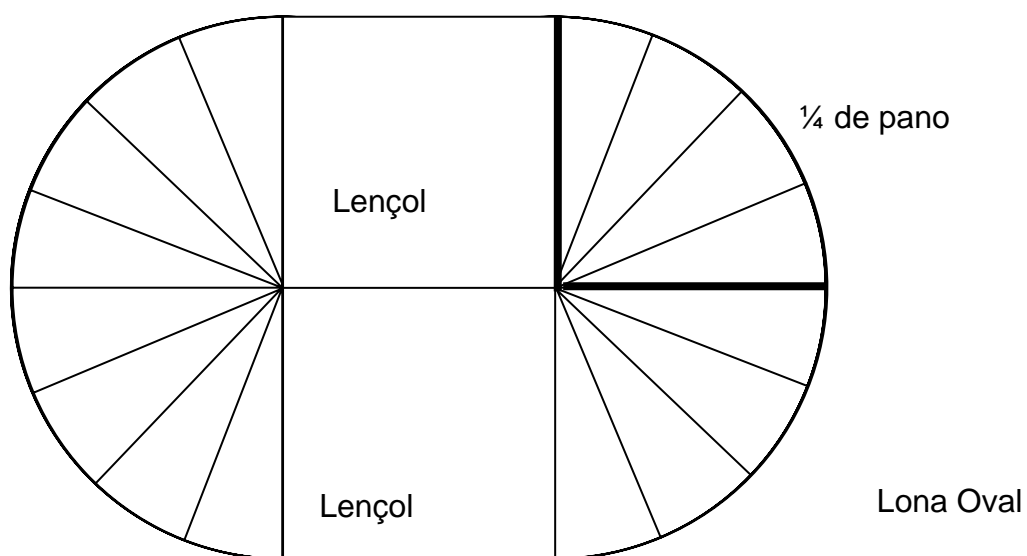


É por meio das pontas excedentes dos *chicotes* que o pano é amarrado junto ao eixo central e às bordas.



h.2) - A lona oval

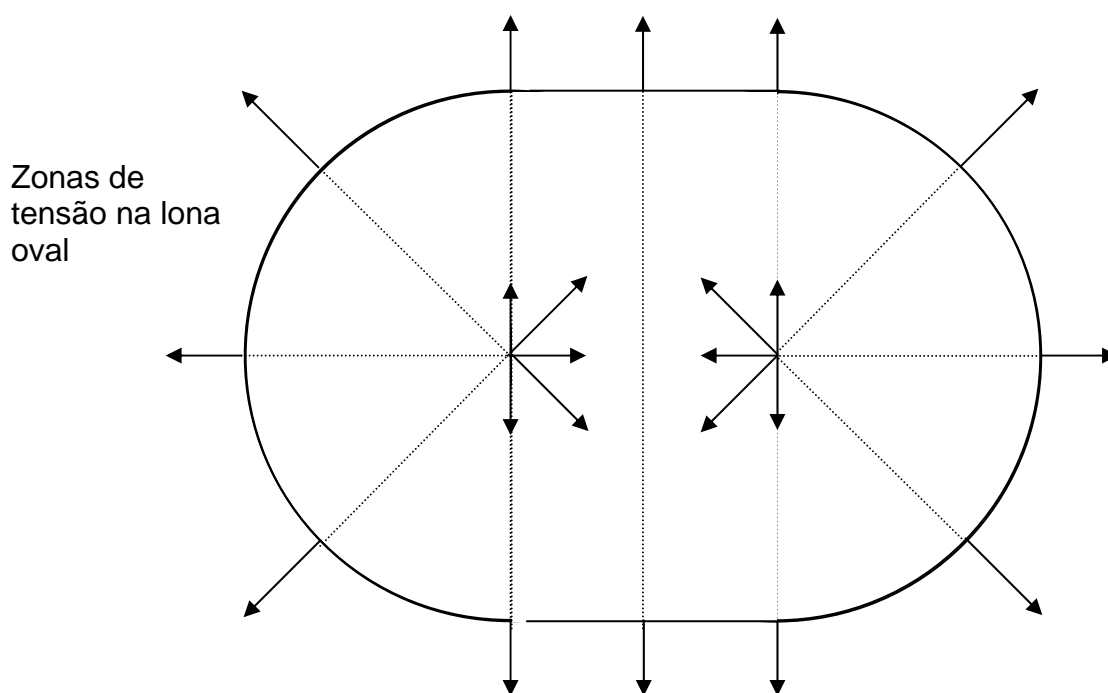
A lona oval, usada em circos maiores que se valem de dois mastros para a sustentação da cobertura, era obtida com a intersecção de dois pedaços de tecido retangulares, chamados de *lençóis*, entre as duas semi-circunferências, composta cada uma delas pela união de dois quartos de pano.



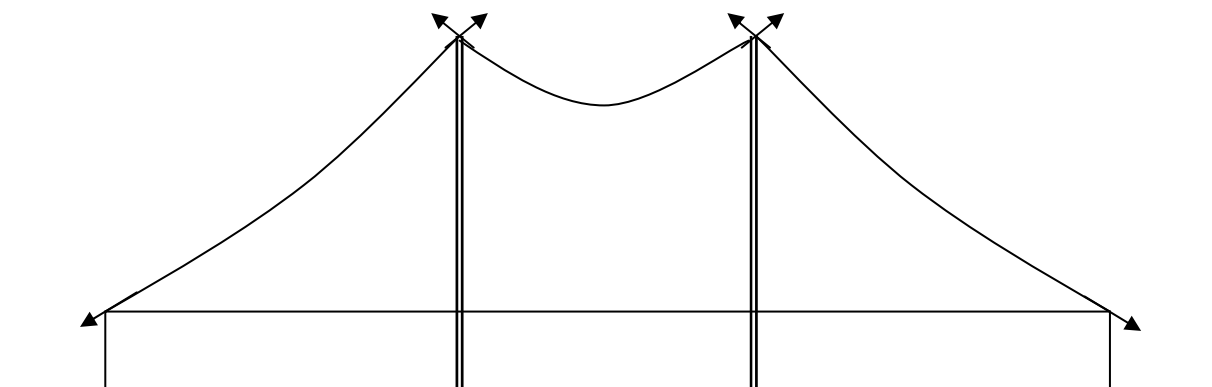
O emprego do *lençol* é extremamente prático pois permite transformar uma lona redonda em oval.

Não é difícil compreender que esta divisão em partes da lona, oval ou redonda, tinha por finalidade facilitar o método de confecção, assim como o transporte, a montagem e a subsequente desmontagem.

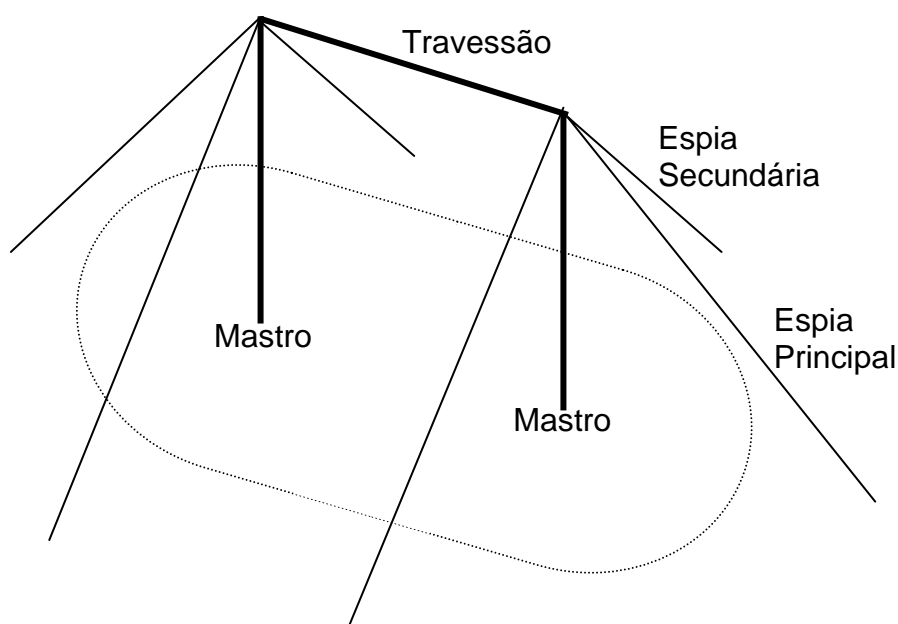
É necessário assinalar que as emendas entre cada uma das partes eram obtidas por meio de grossas costuras, no qual a corda de sisal fazia o papel da linha. Para que não ficassem aparentes e nem facilitassem a entrada da água, por ocasião das chuvas, eram cobertas posteriormente por uma aba do mesmo tecido, já costurado anteriormente em uma das laterais.



O centro geométrico do *pano de cobertura* é preso ao *argolão* e suspenso por ele até a extremidade do mastro central, no caso de uma estrutura circular. Em se tratando de um pano de formato oval, teremos dois mastros desempenhando esta mesma função.



Quando de sua chegada ao Brasil, até o advento de uma nova tecnologia que adentrou os circos depois dos anos 30, o mastro central, também chamado de mastaréu (nome herdado da nomenclatura náutica, como a grande maioria dos termos técnicos circenses.), era enterrado no solo e firmado à sua volta com cunhas e pedras para que adquirisse estabilidade.



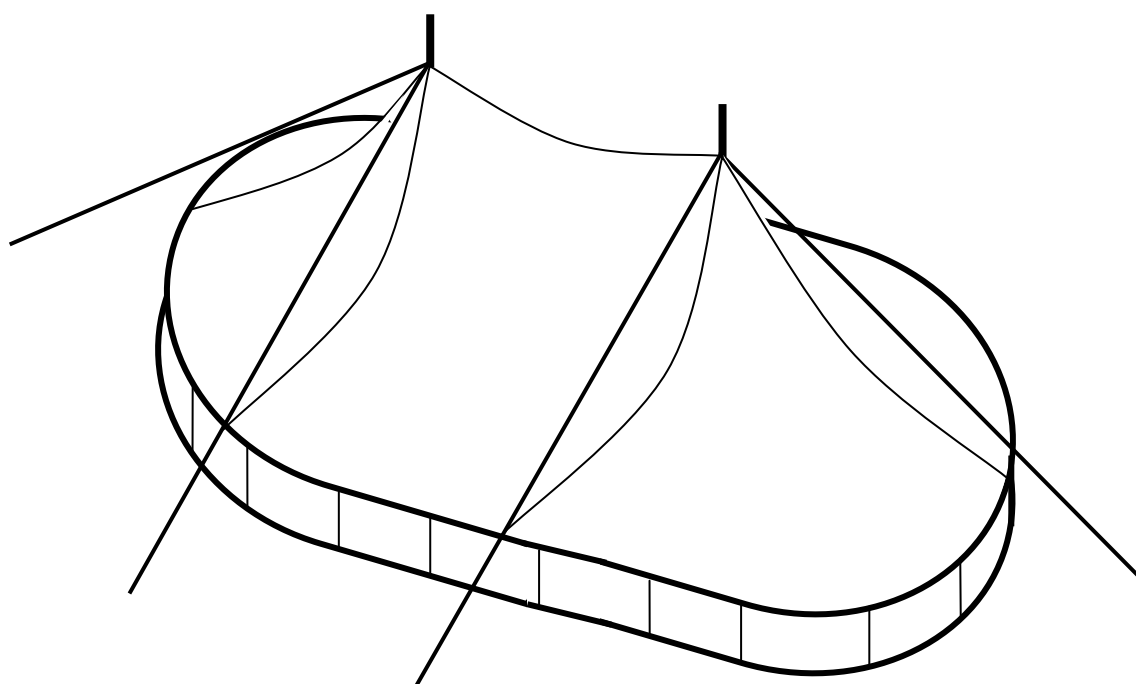
Hoje, mais modernamente, ele é estruturado por um sistema de tirantes de aço ligados a estacas. O *mastro*, que hoje é uma estrutura tubular de ferro, já foi um tronco de madeira inteiriço, alcançando até 12 metros de altura. No topo do *mastro central* ficam as *malaguetas* (pinos de ferro de aproximadamente 15cm) que têm com função fixar as *espias*, o *travessão* (no caso do circo de lona oval) e o *moitão* (grande roldana, também chamada de *gorne*), por meio da qual, fazendo uso

de uma corda, é suspensa a argola mestra que reúne as extremidades de todas as *nesgas*. A corda pode ser puxada manualmente, empregando a força de todos os componentes da equipe circense, ou por meio de uma *maquineta* (catraca) fixa na parte inferior do mastro, a, mais ou menos, 1m de distância do solo.

i) – Estrutura do meio da lona

As duas estruturas já aqui analisadas, a central e a de borda, não são suficientes para manter o circo levantado. Há uma terceira da maior importância que é chamada de meio da lona, responsável pela sustentação do tecido entre seus dois extremos: é um conjunto de varas, denominadas *mastaréus*, amarradas na lona que têm a função de empurrá-la para o alto. Essas varas tanto podem ser de madeira, como podem também, mais recentemente, serem confeccionadas com tubos de ferro cujo comprimento varia entre 6m a 7m.

As cordas que amarram o *mastaréu* na cobertura são costuradas diretamente junto à lona. Para facilitar a compreensão, basta entender esse conjunto de *meio de lona* como uma armação em forma de anel, intermediária entre o topo do mastro central e a estrutura de borda, ou o anel composto pela sucessão de paus fincados.



j) – Zonas de circulação de público

Durante o processo de montagem das arquibancadas, é costume deixar entre cada terço das metades da arquibancada, um corredor com degraus duplos que parte do nível do chão e sobe à altura da última prancha, para que os espectadores se desloquem até os patamares mais elevados.

Esses corredores são da maior importância, não apenas no que diz respeito ao conforto do público, como também quanto à segurança, permitindo que as pessoas deixem as arquibancadas mais rapidamente em uma situação atípica qualquer.

k) – Rompimento

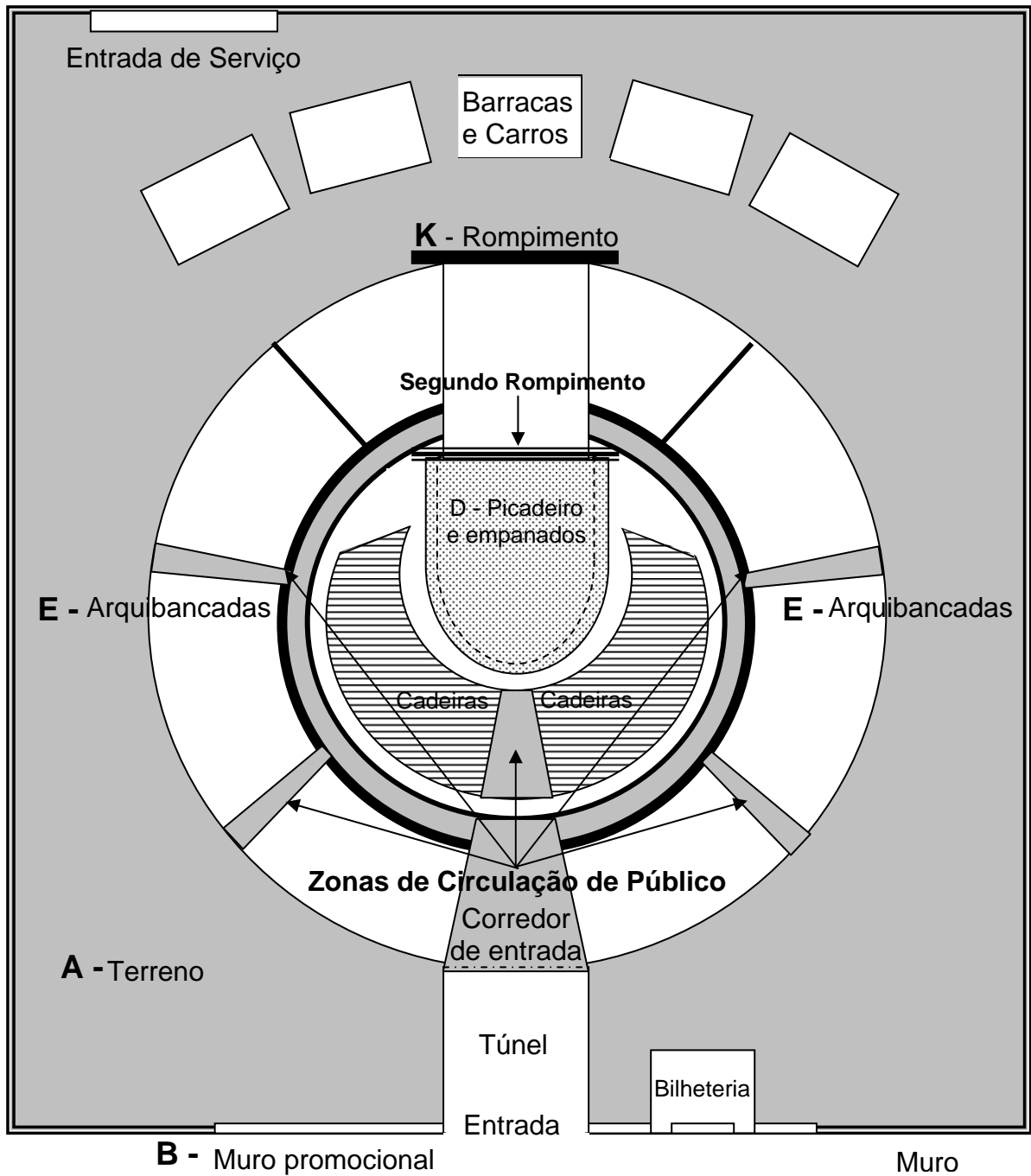
Nada mais é do que uma cortina pesada, de cor muito viva, com uma fenda vertical que a divide em dois panos e que permanece o tempo todo fechada, impedindo a visão da área externa do circo, muito próxima da entrada da tenda.

É por esse rompimento que entram e saem os artistas que se apresentam durante os espetáculos, assim como todo o equipamento cênico necessário ao espetáculo.

A abertura dessa cortina é manual. Sempre que uma das atrações fará sua entrada triunfal no picadeiro, por trás da cortina, um de cada lado, existem dois “amarra-cachorros” que, simultaneamente, com um único movimento, levantam os panos para dar entrada ao artista. Logo após sua passagem, automaticamente, a cortina volta a se fechar, enquanto atrás dela, outros números estão sendo preparados.

Essa é a concepção geral da disposição espacial dos elementos cênicos e funcionais que compõem o circo de variedades, situado neste trabalho como o modelo profissional mais elementar de que se tem notícia.

2 – O CIRCO DE PANTOMIMAS - ELIZABETANO



Via Pública

a) – A transformação do picadeiro

A formatação do picadeiro no circo de variedades é mantida até que começa a passar por transformações que ocorrem a partir do momento em que os números nele realizados, incluindo a doma de animais e os volteios eqüestres, por diversas razões, tiveram uma diminuição de entradas nos programas.

Como já foi dito anteriormente, a pantomima foi um recurso encontrado pelos circenses para substituir algumas atrações que foram sendo excluídas do espetáculo. Pequenas adaptações fizeram-se necessárias para comportar a nova modalidade de apresentação.

Em relação ao que já existia, a maior parte dos elementos foi conservada, permanecendo praticamente inalterados o muro promocional, a bilheteria, a entrada principal, o túnel, o segundo corredor de entrada e as arquibancadas.

Quanto à tenda, sua estrutura formal manteve-se dentro dos padrões originais, repetindo-se os procedimentos para a estrutura de borda, o fechamento lateral e o pano de cobertura, que não teve nenhuma modificação, tanto no seu método de confecção, quanto nos engenhos de sustentação.

b) – Redução das dimensões cênicas

Apenas três inovações expressivas se fazem notar na composição final que acolhia os tradicionais números de variedades, seguidos das cenas de pantomimas anexadas ao repertório. São elas: diminuição do diâmetro do picadeiro, agora com uma cobertura de madeira em toda sua extensão; um segundo rompimento junto ao túnel, que estabelecia a ligação entre a tenda e o exterior do terreno, e, a mais significativa, a implantação de um setor de cadeiras dispostas em forma de ferradura em torno do antigo picadeiro, ocupando praticamente 2/3 desse espaço.

Veremos agora, separadamente, cada uma dessas alterações, detalhando-as quanto à relevância das transformações no espaço cênico circense.

A redução do picadeiro tornou-se imperativa no momento em que deixaram de ser apresentados nesse espaço os grandes números de evoluções eqüestres, que careciam de toda a área para o galope dos cavalos.

Outro fator preponderante que levou a essa redução foi a extinção quase que total dos animais selvagens vindos de outros continentes. Dessa forma, já não havia necessidade de um espaço amplo e seguro para a montagem de jaulas suficientemente grandes, que comportassem os números de domas dessas feras.

Tão logo as pantomimas foram sendo introduzidas e conquistando o público que tinha o interesse de vê-las cada vez mais de perto, as circunstâncias indicavam que o melhor caminho seria diminuir o picadeiro original que de 15 m passou a ter apenas 5 m, ou o equivalente a 1/3 das medidas originais.

A compactação do picadeiro não correspondeu à eliminação total dos números de variedades. O que se verifica é que a própria trupe deu início a uma nova fase de trabalhos, com atrações menores, tanto no número de participantes, quanto na proporção das apresentações, adaptando-se às novas dimensões.

Encurta-se a extensão do arame em cima do qual exhibe-se a equilibrista. Torna-se mais baixa a percha apoiada no ombro do homem-base sobre a qual se ergue o atleta. Diminui a distância entre a troca de malabares e o amestramento de animais agora é feito com espécimes de pequeno porte, que não oferecem riscos para a platéia, dispensando portanto o uso de jaulas.

Os empanados circundando o picadeiro permaneceram e serviram para criar uma barreira de isolamento entre o picadeiro e os espectadores, acomodados agora em confortáveis cadeiras, bem próximos dos atores.

Considerando-se que as cenas de pantomimas tinham em seu elenco não mais do que 6 ou 7 figuras, o espaço resultante desse enxugamento era suficientemente amplo para que se desenvolvesse toda a ação dramática.

Se o espetáculo de variedades antes apresentado caracterizava-se pelo tom de grandiosidade, no qual o conjunto de todos os elementos componentes das apresentações, artistas, animais e equipamentos cênicos atuavam em uníssono como partes integrantes de um todo, essa encenação adquire agora um tom mais intimista. Valoriza-se sobremaneira o ser humano, cujas habilidades e destrezas passam a ter o público não mais como espectador, mas, devido à proximidade, como testemunha.

c) – Revestimento com piso de madeira

A idéia de se ter sobre a forração de serragem do picadeiro um piso de madeira veio, inicialmente, da necessidade de elevar, ainda que muito pouco, a cena de representação em relação aos espectadores, cujas cadeiras estavam dispostas ao nível do chão.

Grande parte das peripécias apresentadas nas pantomimas consistia em números de habilidades que exploravam intensamente o solo e era imperativo suspendê-lo para que a visão da platéia não fosse prejudicada.

As notícias de que dispomos sobre essa primeira alteração vêm da transmissão oral e estimam que o piso de madeira não excedia a altura de 15cm. Era montado nos mesmos moldes com que eram construídos os palcos convencionais, que se valem de quarteladas, para, modularmente, cobrir toda área desejada,

Os artistas que representavam as pantomimas eram os mesmos que haviam se apresentado em números de destreza e habilidades físicas e que retornavam ao picadeiro agora para realizá-las dentro de um outro contexto ligado à trama da cena desenvolvida.

A maior parte dessa exibição de destreza e de habilidades concentrava-se em variações de números de solo. Saltos, piruetas, equilíbrio sobre elementos diversos e acrobacias resultavam muito melhor, enquanto efeito cênico, sobre o piso de madeira, mediante à sonoridade alcançada pelo impacto das parte do corpo contra o piso. Graças a esse recurso, aumentava sensivelmente o poder de encantamento das atrações junto ao público.

Não houve resistência por parte dos membros da trupe quanto à aceitação desses dois novos fatores introduzidos em função da mudança temática das apresentações circenses. Tanto a redução do picadeiro, quanto o piso de madeira, foram rapidamente incorporados à rotina e os artistas, habilmente treinados e trabalhados, souberam disso tirar o melhor proveito.

d) – O segundo rompimento

Colocado providencialmente na boca do túnel que estabelecia a comunicação entre a tenda e o exterior do circo, esta nova cortina que é acrescentada, para que se pudesse encenar as pantomimas, não possui apenas uma razão estética, mas, na maior parte das vezes, atendia às necessidades funcionais das cenas apresentadas.

Há que se considerar, inicialmente, o efeito surpresa que o segundo rompimento proporcionava, já que a entrada do artista em cena era imediata e não havia quebra de expectativa ao vê-lo passar pela primeira cortina, atravessar o túnel e chegar até o picadeiro onde se desenrolava a ação dramática. Este certamente foi um dos grandes ganhos para a encenação dessas pantomimas e, quase sempre, a entrada inesperada do ator em cena, era motivo de espanto para os espectadores que apreciavam largamente esse tipo de emoção.

A vedação da entrada do picadeiro também oferecia uma outra vantagem que era a possibilidade do artista trocar de figurino, ou adereço, fora das vistas do público, sem, no entanto, ter que sair do interior da tenda. O túnel, agora

fechado por duas cortinas em ambas as extremidades, funcionava também como camarim, para que o elenco se preparasse adequadamente.

É preciso ainda levar em conta o fato de que essa segunda cortina também adquire um caráter artístico, já que passar a servir como pano de fundo para a representação das pantomimas. É por essa razão que elas começaram a ser confeccionadas com tecidos mais vistosos e arranjadas compondo panejamentos preciosamente elaborados.

Deve-se dizer que essa cortina não possui movimentos mecanizados que pudessem abri-la lateralmente, ou suspendê-la verticalmente. A cortina ainda é aberta pelas mãos dos companheiros que, atrás dela, em absoluta sintonia com os artistas que entravam em cena, executam a função de erguer e baixar o pano.

O segundo rompimento antecipa no circo a adoção da *cortina* dos palcos convencionais, já usada desde tempos imemoriais e que será amplamente explorada enquanto efeito dramático na fase seguinte pela qual passa o espaço circense em sua escala evolutiva.

e) – Cadeiras

Quando do surgimento do Circo de Pantomimas, as cadeiras adotadas para a acomodação dos espectadores eram de madeira, do modelo dobrável, que ocupavam menos espaço quando tinham que ser guardadas e eram mais facilmente transportadas. Havia um número maior de cadeiras sem braços e apenas algumas poucas com braços, destinadas às autoridades locais ou personalidades em visita ao circo.

A área das cadeiras que aproveita uma parte do antigo picadeiro do circo de variedades é delimitada com alguns módulos de forma retangular, organizados lado a lado, compondo uma espécie de cercado que tem como função determinar uma região exclusiva, onde o valor dos ingressos, naturalmente, é mais caro do que o das arquibancadas.

As cadeiras, assim que foram introduzidas no espaço cênico circense, transformaram-se em símbolo de “status” e representavam um local procurado por todos que desejavam ver e serem vistos. Era comum a compra antecipada das cadeiras. A administração do circo permitia que as pessoas que haviam adquirido esses ingressos antes do início do espetáculo, entrassem na tenda e marcassem os lugares que pretendiam ocupar com chapéus e mantilhas. Isso representava para os demais espectadores que aquelas cadeiras estavam reservadas.

A distância entre as cadeiras e o picadeiro era mínima e isso facilitava o relacionamento entre artistas e público que, muitas vezes, voltava para assistir ao mesmo espetáculo, ocupando a mesma cadeira, para dar prosseguimento à troca de olhares iniciada na noite de estréia com algum elemento da companhia.

Cabe aqui uma curiosidade relatada por Fernando Neves, expoente da Família Neves, criadora do Pavilhão Arethuzza, que nos conta da existência dos “galãs bandeja”. Eram rapazes jovens, de boa figura, bem vestidos, que atuavam nos espetáculos como garçons, entrando apenas nas cenas de festas, trazendo bandejas com bebidas para os convidados; daí a origem do nome.

A função dos “galãs bandeja” não se restringia apenas a participar da cena conforme a necessidade da peça. Aproveitando-se do fato de que não tinham falas, dirigiam provocantes olhares às espectadoras que, encantadas, retornavam mais vezes para revê-los, quase sempre, acompanhadas de amigas que pudessem dar testemunho desse namoro.

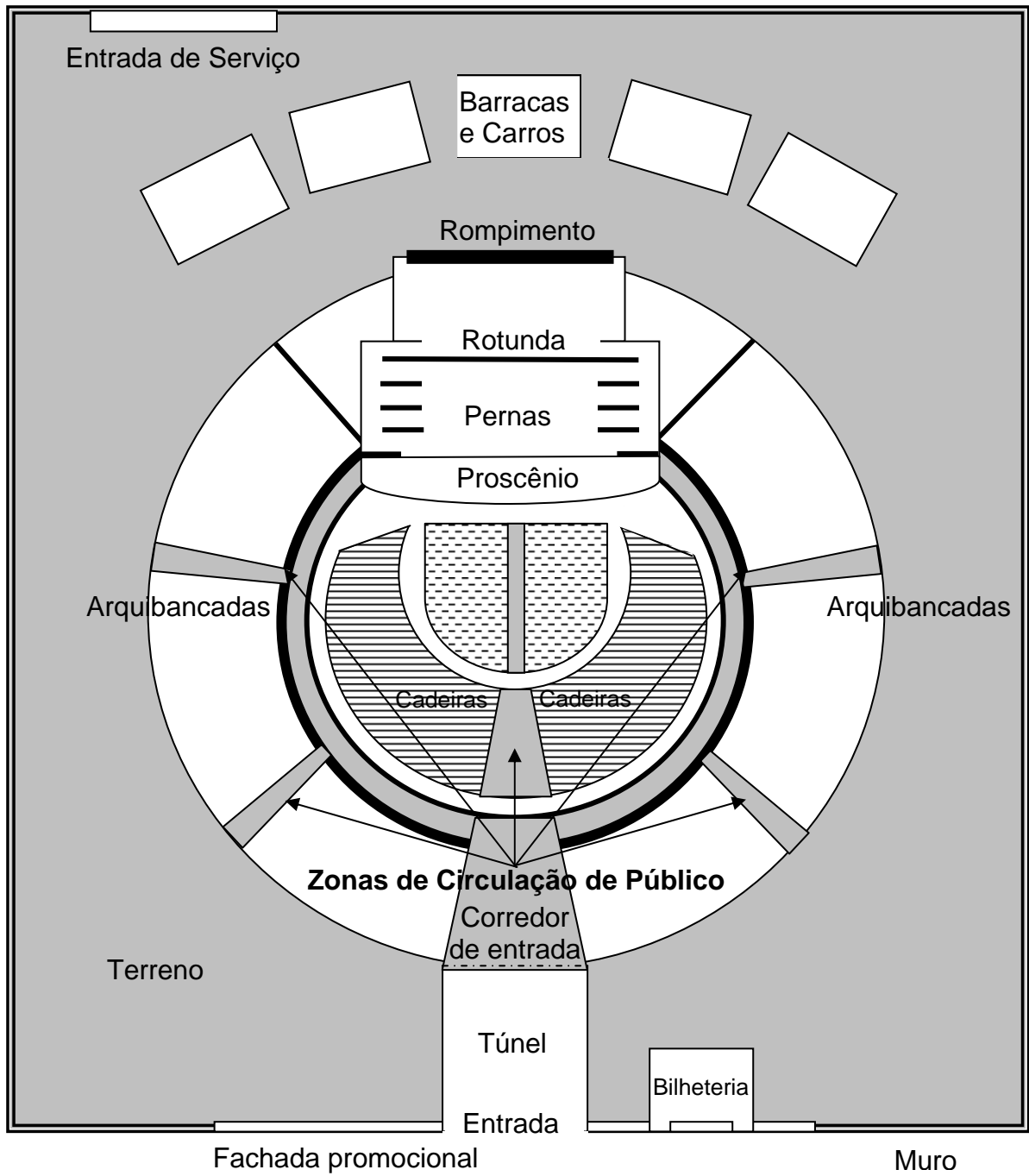
Outra curiosidade que vale a pena ser relatada é que em alguns circos, elegantes capas para as cadeiras eram confeccionadas em tecidos de cores vivas, criando assim mais um diferencial em relação às arquibancadas, que continuavam sendo o local preferido pelas crianças e pelas pessoas de menor poder aquisitivo.

O advento das cadeiras foi a saída inteligente para tornar mais íntima a atmosfera das pantomimas. A estratégia aproximou-as do público, sem no entanto ter que modificar os demais componentes da estrutura do circo que, como já dissemos, permaneceram inalterados.

Movidos pelo interesse despertado pela nova atração, o público respondeu positivamente. Tão logo as pantomimas começaram a ser apresentadas, buscando atender às expectativas da platéia e impedir que esta abandonasse as tendas, tornou-se necessário ir ampliando, progressivamente, não apenas a trama das cenas, mas também todos os demais componentes da representação.

Figurinos tornaram-se mais elaborados. Objetos de cena, tais como mobiliário e outros elementos decorativos, foram aparecendo sobre o picadeiro. Falas foram sendo concedidas aos artistas que agora, irremediavelmente, haviam sido promovidos à condição de atores e viam-se na obrigação de aprender a representar.

3 – O CIRCO TEATRO - ITALIANO



Via Pública

a) – As pantomimas conquistam o público

As pantomimas caíram no gosto popular e tornaram-se cada vez mais complexas em suas encenações, buscando surpreender o público em todos os sentidos, na tentativa de evitar que se esvaziassem as arquibancadas. Lentamente, de maneira quase que imperceptível para o espectador, o espaço cênico circense foi se transformando e chegou à formatação do circo-teatro.

Cabem aqui algumas observações quanto à passagem do circo de pantomimas para o circo-teatro. É bem provável que por mais distintas que sejam as versões sobre esse processo de adaptação de uma fase para outra, haja em todas elas um resíduo de verdade. Considerando-se a extensão territorial do Brasil, é quase certo que em diferentes regiões, diversos fatores provocaram as alterações que temos descrito.

Se a pantomima foi recuperada como uma substituição para as feras que escasseavam no mercado, há historiadores que reputam a Benjamin de Oliveira, o palhaço negro, a criação do circo-teatro. Segundo esses pesquisadores, a transformação foi provocada indiretamente pela gripe espanhola, que teve seu foco mais contundente no Rio de Janeiro, dizimando um grande número de artistas especializados em habilidades físicas específicas.

Na impossibilidade de substituir rapidamente esses profissionais, apresentou-se a possibilidade de trazer para o picadeiro as pantomimas, que poderiam ser encenadas com os remanescentes das companhias que haviam tido a sorte de sobreviver à devastadora epidemia.

Há uma data precisa para este fato que nos leva exatamente para 1918, momento em que a gripe foi mais terrível, obrigando elencos teatrais e companhias estabelecidas se unirem às trupes circenses para contornar as fatídicas perdas humanas registradas em todos esses grupos.

Poucos acreditavam que essa idéia de trazer para o picadeiro encenações dramáticas pudesse surtir o efeito desejado. Os brasileiros achavam-se

consternados pelos efeitos, não apenas da gripe, como também dos 4 anos de duração da I Guerra Mundial. Mesmo não tendo alcançado maiores repercussões em nosso país, o conflito internacional desencadeou um estado de desolação muito grande em toda a população, visto que toda ela era composta, em grande parte, por familiares de imigrantes vindos dos países envolvidos.

Foi dentro desse panorama cinzento e melancólico que a pantomima ganhou espaço e revelou-se uma alternativa diferenciada para o entretenimento popular em um momento tão trágico, quanto difícil.

b) – Teatro e Variedades falam uma só linguagem

A fusão do circo de variedades com as pantomimas foi bem sucedida, levando-se em conta 2 fatores primordiais: o êxito das cenas dramatizadas junto às camadas de baixa renda que não tinham acesso facilitado à leitura ou às casas de espetáculos convencionais, e a adesão de companhias teatrais inteiras que, sem condições econômicas para se manterem em cartaz nos teatros das capitais, descobriram que debaixo da lona havia um novo filão a ser trabalhado e ainda pouco explorado.

Da soma desses 2 fatores obtivemos como resultado um produto novo que fazia coincidir necessidades distintas: a dos circos na renovação de seus elencos e a das companhias teatrais em busca de novos espaços e novas praças. Há que se ressaltar que, a partir desse instante, o circo cresceu e assumiu proporções estéticas maiores graças ao aperfeiçoamento técnico introduzido pelos profissionais de origem puramente teatral.

Há mais um elemento a ser tomado como fator decisivo para o sucesso do encontro dessas categorias aparentemente desiguais: os casamentos que ocorreram entre circenses e atores, dificultando a identificação de suas origens. O que efetivamente aconteceu foi que ambas as classes de profissionais mesclaram-se entre si, levando uma a assumir as funções de outra e vice-versa, resultando em um notável amadurecimento artístico para todos.

c) – A dramaturgia chega ao circo

Peças de autores consagrados da dramaturgia nacional como Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro, Viriato Corrêa, França Junior, Joaquim Manoel de Macedo, Arthur de Azevedo e outros tantos do mesmo quilate foram levadas ao palco do circo-teatro. Esses dramaturgos ofereciam ao público menos informado a oportunidade de entrar em contato com valores de nossa cultura, até então disponíveis apenas para a alta burguesia que, habitando os grandes centros urbanos, tinham casas de espetáculos nas quais podiam expor os atributos de sua condição social.

O teatro chega debaixo da lona até o interior da maioria dos estados brasileiros, arregimentando uma legião de admiradores, que não tinha pudor algum em extravasar por meio de sonoras gargalhadas a emoção que só a descontração do circo podia oferecer.

Em um primeiro momento, visando a reter esse público por mais tempo e buscando evitar que as platéias viessem a sentir falta das atrações do passado, os núcleos de circo-teatro optaram pelas montagens adaptadas de histórias bíblicas e romances famosos. A escolha partia do pressuposto de que tanto uma vertente, quanto a outra, de alguma forma já se encontravam embutidas no inconsciente do gosto popular, sequioso pelas assombrosas emoções vividas à sua frente. O novo espectador assistia com indisfarçável prazer a imbatível vitória do bem sobre o mal, transformando heróis religiosos, ou românticos, em exemplos a serem seguidos.

Ultrapassada a primeira fase, assistimos ao surgimento de novos teatrólogos que passarão a escrever textos voltados especialmente para a encenação no circo-teatro. Esses escritores transformaram-se em legítimos representantes de uma dramaturgia específica, que tinha em sua base a sustentação das comédias popularescas e os melodramas circenses, vindos diretamente da tradição do melodrama francês, publicado sob a forma de folhetim.

É nesse período que surge o conceito de *dramalhão*, desprovido do sentido pejorativo com que é empregado em nossos dias, mas adotado como

sinônimo de obra de grande extensão. O grande drama envolve aventuras e peripécias fantásticas, vividas por personagens grandiosos, que mais se assemelhavam aos super-heróis que surgiriam anos depois.

d) – A caixa do palco enfrenta o picadeiro

A grande inovação que se faz notar por todos os olhares na passagem do Circo de Pantomimas para o Circo-Teatro foi a introdução da *caixa de palco*, reproduzindo o modelo convencional dos teatros da época.

A área reduzida do picadeiro, onde antes eram encenadas as pantomimas, com o advento da *caixa de palco*, transformou-se em um setor mais restrito de cadeiras. O novo espaço estava voltado para o espectador mais exigente e que, de uma certa forma, apesar de estar localizada no meio da platéia, reproduzia a atmosfera elegante dos camarotes dos grandes teatros, destinado às personalidades de projeção na cidade.

Há o registro de que alguns circos, com a intenção de aproximar-se ainda mais do universo teatral, numeravam as cadeiras desse setor central, colocando-as à venda com antecedência e estabelecendo uma verdadeira disputa pelos lugares nas primeiras filas.

A *caixa de palco* é um passo adiante na cobertura do piso de madeira que no Circo de Pantomimas suspendera em 15 cm a área de ação. O objetivo dessa elevação era proporcionar maior visibilidade ao público, acomodado nas cadeiras, que antes haviam permanecido no mesmo plano ao rés do chão.

A *caixa de palco* era um tablado desmontável, dividido em 2 ou 4 módulos que, quando articulados, tinha como dimensões entre 6m e 8m de frente, por 4m ou 5m de profundidade e 1m de altura. Essas medidas eram as mais comuns praticadas no final dos anos 20, mas sabe-se que havia tanto circos maiores, como também menores.

Sobre a *caixa de palco*, levantava-se uma estrutura de caibros possuindo apenas as arestas verticais, chamadas de *colunas*, com uma altura mínima de 2,5m, e as horizontais superiores, chamadas de *varões*, que tinham medidas correspondentes às laterais e às do fundo da *caixa de palco*. Essa armação, guarnecida pela vedação de tecido, deveria fornecer ao espectador a ilusão do fechamento das duas paredes laterais e da parede de fundo.

Esse fechamento era feito por 3 grandes e pesados panos, cortados e costurados separadamente, que possuíam na bainha superior ilhoses metálicos, pelos quais passavam grossos arames que amarravam esses cortinados aos caibros de madeira. Esse sistema de amarração permitia que a companhia construísse e usasse tablados de tamanhos variados, sem que houvesse a necessidade de confeccionar novos panos, já que os mesmos tanto podiam ser mais esticados, quanto mais franzidos, criando inclusive um panejamento visualmente interessante.

Os 4 varões eram presos às colunas por meio de parafusos e tinham também a função de servir como base de sustentação para os muitos telões que compunham a cenografia, como será detalhado mais adiante.

O vão livre entre as duas colunas frontais e o varão sustentado por elas compunha aquilo que no jargão teatral recebeu o nome de *boca de cena*, ou *quarta parede*.

Para encobrir essa estrutura de fachada, havia também uma moldura confeccionada com chapas de madeira, trabalhada com recortes, pinturas multicoloridas e que também funcionava como suporte para a cortina, ou *pano de boca*.

Era dentro desse espaço mágico e fascinante que desenvolviam-se os temas que permaneceram fiéis à tradição da dramaturgia romântica, com enfoques heróicos, ou enfatizando um nacionalismo exacerbado. Esses enredos não disfarçavam nenhum dos recursos já desgastados pelo uso, mas de efeito certo e garantido: perseguições cruéis, separações injustas, crimes de vingança, mistérios do sobrenatural, cartas acusadoras e anônimas, venenos de efeito instantâneo,

poções letais que matavam vagorosamente, revelações surpreendentes, testamentos espantosos, fantasmas esclarecedores e moribundos arrependidos. Esse assombroso conjunto montava um painel que guardava o segredo de ir exatamente ao encontro do que a platéia desejava ver, deixando-se arrepiar da cabeça aos pés.

Mas de uma coisa, antes mesmo de começar, todos podiam ter certeza: no final tudo dava certo e havia sempre o castigo para os maus e a recompensa para aqueles que tanto haviam sofrido.

Essas personagens fabulosas buscavam apenas a tão sonhada felicidade, e nem sequer se importavam se só alcançassem esse objetivo em um outro plano que não o terreno, como é o caso de *O céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta, um clássico do circo-teatro.

Os espetáculos eram ensaiados à exaustão, pois o que se pretendia era criar um amplo e variado repertório que permitisse a apresentação de uma peça diferente a cada dia, com direito à reprise para aquela que mais caísse na preferência da população local.

A reação do público era cuidadosamente estudada e dela dependia a escolha do texto que seria apresentado na noite seguinte, o que era costumeiramente anunciado ao final de cada sessão, entre aplausos e lágrimas.

Pedro Della Paschoa Junior, em seu artigo “O Circo-teatro popular” tece uma esclarecedora radiografia do público que freqüentava as tendas à procura dessas emoções.

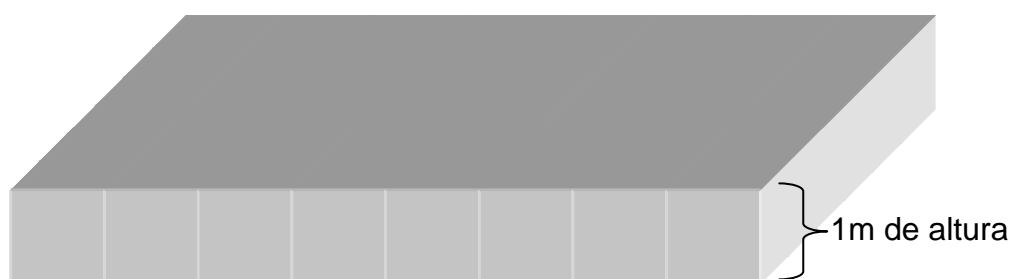
“A platéia do circo-teatro é constituída pelo público genericamente chamado popular: trabalhadores das indústrias, empregados do comércio e do setor que presta serviços diversos à cidade, os que eventualmente serão considerados desempregados ou ditos subempregados e trabalhadores assalariados do campo, os volantes. Não devemos esquecer que essas possibilidades de trabalho alternam-se para o mesmo indivíduo na cidade e no campo. Nesses deslocamentos sucessivos ele arrastará consigo as coisas que medeiam seu relacionamento com os outros e com o mundo, entre elas o circo-teatro”.

A trupe circense, aliada aos representantes dos palcos tradicionais, percebeu logo no início desse processo que o que quer que fosse apresentado deveria falar direto ao coração, mexer com os sentimentos mais elementares, não se importando com o aspecto racional ou intelectual dos conteúdos.

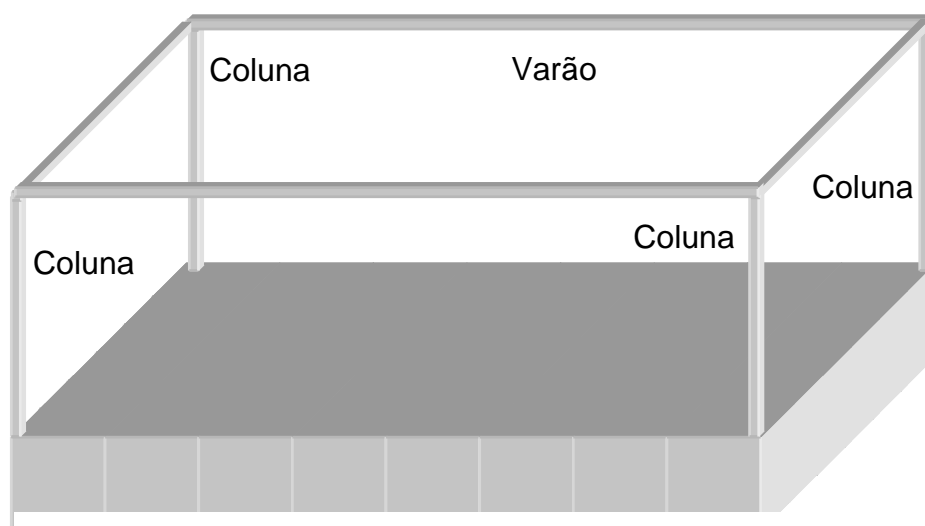
A linguagem é desprovida de qualquer sofisticação literária e tem por obrigação fazer-se entender por todos que pagaram o ingresso, independentemente da classe social a que venham pertencer.

Da mesma forma, a ambientação cenográfica é simples, descritiva, ilustrativa, mostrando ao espectador exatamente aquilo que ele deve ver, sem que se reserve nenhuma possibilidade para uma segunda interpretação dos mesmos signos.

Um castelo é um castelo, feito de pedras cinzentas, com ponte levadiça, torreões elevados e, de preferência, com uma bandeira hasteada em seu mastro mais alto, criando uma imagem semelhante às que habitam o imaginário infantil desde a mais tenra idade.



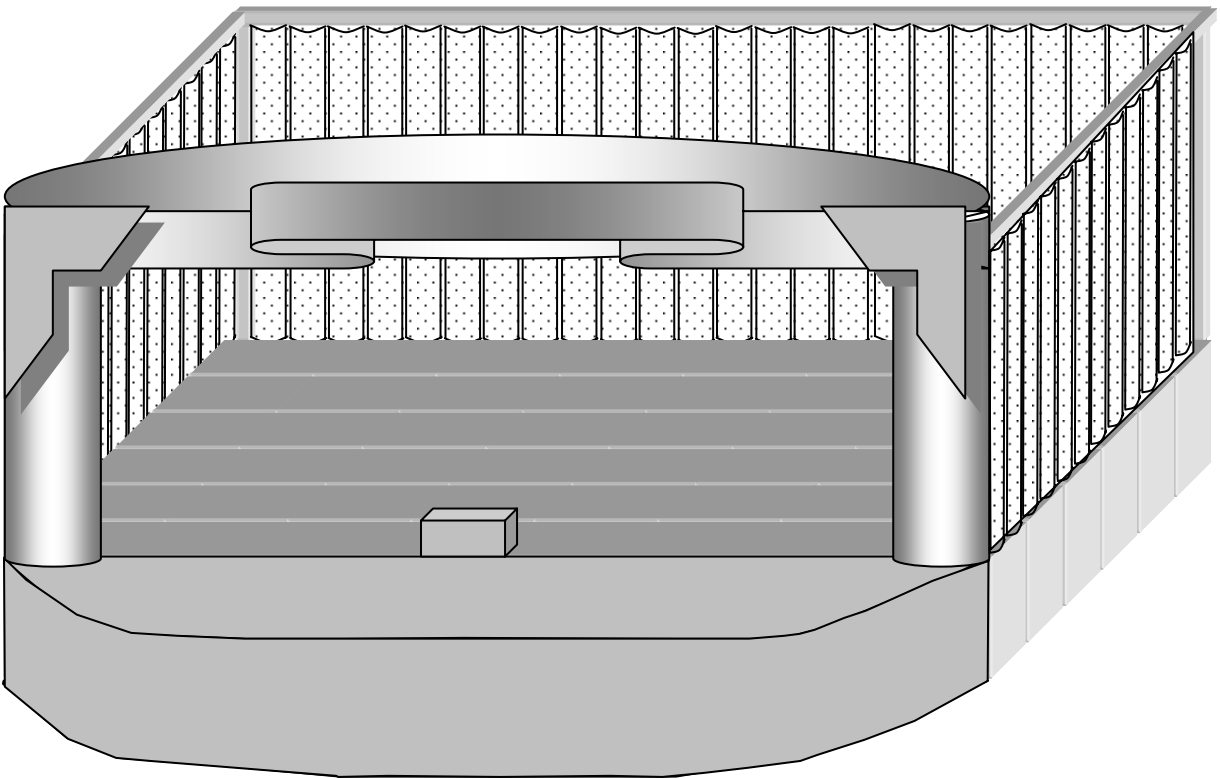
Caixa de Palco
com 8m de frente por 6m de profundidade



Estrutura de Caibros



Caixa de Palco, Estrutura de Caibros e Cortinados



Caixa de Palco, Estrutura de Caibros, Cortinados, Moldura, Caixa do ponto e Proscênio.

Em um determinado momento, as peças foram se tornando mais envolventes, solicitando a participação do público, criando números de platéia, nos quais o ator poderia descer e até estabelecer contato físico com os espectadores. Muitas vezes o pretexto era buscar proteção contra alguma personagem que o perseguia, ou, simplesmente, conversar com alguém previamente escolhido para tanto. Foi nesse instante que surgiu o *proscênio*, adotado como um avanço da cena, para torná-la ainda mais próxima da primeira fila.

O *proscênio* adotado no circo-teatro era exatamente igual ao dos palcos convencionais, o que nos dá a clara indicação de que os artistas circenses, quando passavam pelas grandes cidades, faziam-se presentes nas platéias das boas casas de espetáculos. A intenção era inteirar-se do que estava acontecendo e levar as possíveis novidades para dentro dos circos, com a intenção de ajustá-las ao seu ambiente e às suas necessidades.

A localização deste complexo formado pela *caixa de palco*, *estrutura de caibros*, *cortinados* e *proscênio* pode variar de circo para circo. Em alguns, como o circo que recebeu o nome de *circo americano*, este conjunto aparecia instalado dentro da tenda, levantado em frente ao rompimento, que fazia a ligação do interior com o exterior do circo, conduzindo os artistas às suas barracas e carros.

No *circo de pau fincado*, todos os componentes acima citados estão localizados fora da tenda, com cobertura própria, independente da lona principal, seja ela circular ou oval. As duas colunas frontais também possuem como função complementar a sustentação da lona do circo.

Com o passar do tempo, os mecanismos foram ganhando sofisticação técnica e os cortinados, antes amarrados diretamente aos varões, passaram a ser maquinados, podendo correr tanto para os lados, quanto para cima, conforme o sistema usado pela companhia.

Adota-se também a *caixa do ponto na boca de cena* para superar as dificuldades daqueles que não conseguiam decorar tantos e tão variados textos.

Na fase do circo-teatro aparecem, de forma muito clara e objetiva, equipes de trabalho com funções bem definidas como cenoplastas (como eram chamados os cenógrafos circenses), roupidistas (os responsáveis pela criação e execução dos figurinos), ensaiadores (quase sempre o autor do texto, ou o proprietário do circo), frentistas (divulgadores que percorriam as cidades anunciando os espetáculos antes da chegada das trupes.) e iluminadores que, com poucos recursos, eram capazes de criar efeitos surpreendentes e inesquecíveis.

O sucesso de uma companhia circense depende em grande parte da competência de seu frentista. É de total responsabilidade desse profissional viajar com, pelo menos, uma semana de antecedência em relação à previsão de estréia, verificar e escolher o local onde será levantado o circo, contratar mão de obra para a limpeza do terreno e, se necessário, alugar máquinas para terraplanagem. O bom frentista estabelece logo no dia de sua chegada excelentes relações com o prefeito da cidade. Faz parte da tradição oferecer-lhe uma permanente que permita assistir, quantas vezes quiser, gratuitamente, ao lado de seus convidados, todos os espetáculos da companhia.

O frentista pede permissão ao delegado local para dar início aos trabalhos e incumbe-se de puxar água e eletricidade, freqüentemente vindos de instituições públicas próximas. Por fim, o frentista passa pela rádio da cidade, dá entrevistas, anuncia as apresentações, enaltece as qualidades da trupe e insiste, veementemente, para que ninguém deixe de comparecer ao evento que, certamente, será o mais importante do ano naquela comunidade.

É na fase do circo-teatro que a cenografia, entendendo-se o termo como o tratamento destinado ao espaço cênico, transforma-se em mais um elemento semântico do espetáculo. O público tem agora na cenografia um componente a mais que contribui para a leitura completa da encenação. Muitas vezes o cenário adquire proporções expressivas, vindo a se tornar um dos fatores mais divulgados e apregoados como forma de atração junto às platéias.

Os primórdios da cenografia circense mostram a preocupação de conter apenas o absolutamente necessário para o desenvolvimento da cena, como podemos ver na descrição de Dirce Militello, em Terceiro Sinal.

“O Dandalo era demais, parecia mágico. Deixava as roupas todas no jeito, prontas para serem vestidas, entrava e saía com uma rapidez incrível e participava também da comedinha que chamávamos de “combinação”, porque não tinha texto, nem ponto, mas tinha in´cio, meio e fim. “A Noiva do Defunto”, por exemplo , era assim:

Cenário: de um lado, a mesa, o telefone, jornal e duas cadeiras e do outro lado um sofá com duas poltronas ou três cadeiras, ou seja, a mesa à direita e o sofá à esquerda do palco. (...) Esta comédia agradava tanto que às vezes éramos obrigados a reprisá-la. Existiam outras comédias de combinação, como: “O Morto que não morreu”, “As duas Angélicas”, A Casa do Fantasma” e muitas outras.”

O circo-teatro representa o apogeu de uma época em que, movidos por circunstâncias adversas, sejam elas a extinção das feras, a gripe espanhola ou o rastro de sangue deixado pela I Guerra, atores e artistas circenses superaram dificuldades e acabaram por criar um novo código de linguagem cênica.

O público que saía de suas casas e procurava o circo-teatro tinha um único objetivo: esquecer as agruras da vida. Todos queriam se divertir descompromissadamente durante o tempo em que diante dos olhos desfilavam personagens que passassem por experiências ainda mais dramáticas do que as vividas pelo cidadão comum em seu cotidiano.

E isso ainda não era tudo. Um grande espetáculo, apresentado na *caixa de palco* de um circo-teatro de respeito, tinha que terminar com uma grande *apoteose* que levasse o público ao delírio. Se o objetivo fosse atingido, os espectadores saltavam impulsivamente das cadeiras, com o sorriso escancarado no rosto e uma onda avassaladora de aplausos explodindo das palmas das mãos.

Em *O céu uniu dois corações*, quando os amantes, depois de experimentarem todas as desgraças, podem finalmente unir os corpos em um ingênuo abraço, havia todo um mecanismo que se punha em movimento para fazer

com que a cena se tornasse inesquecível para os que gozassem do privilégio de tê-la visto.

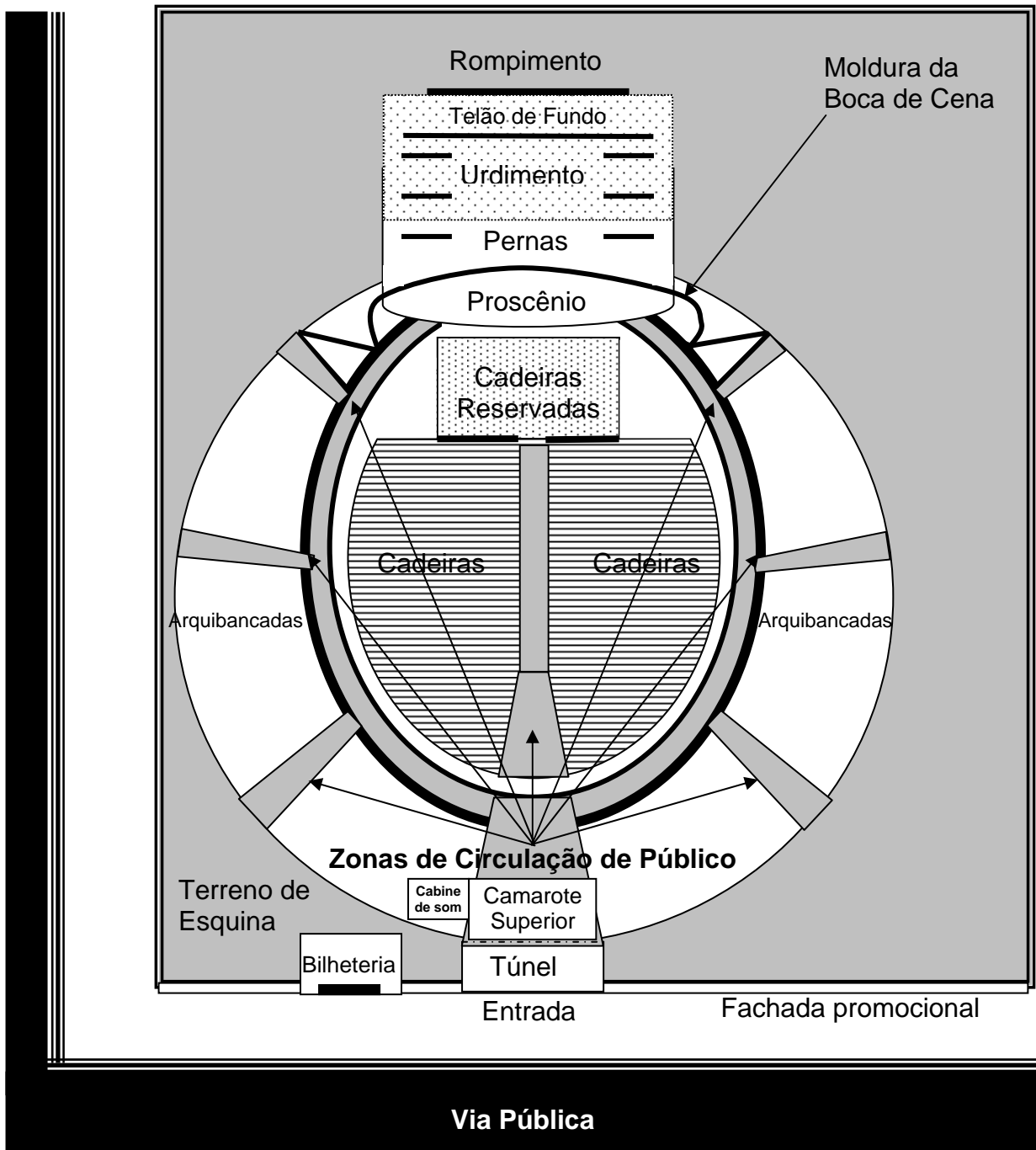
Um telão representando a casa pobre onde se passava a cena final subia maquinado para o *urdimento*. A rápida manobra revelava outro telão, já previamente baixado com a imagem místico-onírica de um céu profundo, que poderia ser entendida como uma síntese do próprio universo. Enquanto ocorria a mudança de luz, eliminando qualquer traço realista e ingressando conscientemente no mundo dos sonhos, os desafortunados amantes andavam juntos para o centro do céu. Lá eram aguardados por um balcão no formato de coração, pintado de vermelho, salpicado de estrelas de papel laminado, que refletiam as luzes da ribalta.

No momento exato, funcionando com a precisão de uma engrenagem, subia o telão da miserável casa e iluminava-se a ribalta. Tão logo o casal apaixonado tivesse entrado no balanço-coração, este literalmente ascendia aos céus, em meio a uma enfumaçada explosão de pólvora seca. Como se viesse das alturas, obra do divino criador, acendia-se uma vara de lâmpadas cobertas com papel celofane azul. O estímulo visual atuava em sintonia perfeita com a Marcha Nupcial, composta por Mendelson e celebrizada no filme *Sonho de uma noite de verão*, dirigido por Max Reinhardt. A música crescia, chegando ao máximo de potência e hipnotizando o cidadão que nunca tinha ouvido falar do encenador alemão.

Mas isso ainda não era tudo. Quando o coração transportando a desafortunada dupla chegava ao ponto extremo permitido pelas cordas acionadas manualmente, abria-se sobre ela uma caixa contendo minúsculos pedaços de papel de seda picado, que se precipitavam suavemente sobre o casal que, finalmente, juntava os lábios em um aguardado beijo. Era, como disse Dirce Militello, “uma cena de cartão postal”.

4 – O PAVILHÃO

A planta abaixo foi obtida mediante a observação de fotos cedidas por Antônio Santoro Junior.



A entrada nos anos 40 marca a passagem do circo-teatro para o Pavilhão, que corresponde a uma época caracterizada pelo abandono quase definitivo dos números de salão, ou números de palco, nos quais usava-se o tablado cênico para a apresentação de habilidades físicas nos velhos moldes do circo de variedades.

As companhias transformadas em Pavilhão estavam quase que exclusivamente voltadas para a produção teatral. Tendo acumulado uma larga experiência na fase do circo-teatro, decidiram ir mais adiante, dedicando-se à realização de superproduções. O resultado deslumbrava o público pela qualidade da interpretação dos atores, com o texto decorado na íntegra, sem o auxílio da *caixa de ponto* e uma impressionante riqueza de cenários e figurinos.

Há ainda uma outra característica que distancia o gênero Pavilhão dos demais circos-teatro da mesma época. Só nos pavilhões eram encenados dramas, respeitando o conteúdo altamente conflituoso da ação central, sem permitir que a montagem resvasse para o humor fácil. O Pavilhão, quando optava pela apresentação de comédias, buscava textos de autores de reconhecido valor literário e não ajustava a obra aos tipos dos artistas da casa. Em outros circos, os palhaços que eram a grande atração de espetáculos desse gênero, acabavam por imprimir neles sua marca registrada.

Era comum, por exemplo, em outros circos, que um texto, originalmente intitulado *Dores do coração* (este é um nome fictício, usado apenas a título de exemplificação), contando com a participação do palhaço Z, grande chamariz da companhia junto ao público, passasse a se chamar “Z com dores no coração”. Essa foi uma estratégia que o Pavilhão jamais adotou.

a) O proscênio invade o picadeiro

A região, antes ocupada pelo picadeiro no circo de variedades, transformou-se em uma grande platéia composta por cadeiras individuais, confeccionadas em madeira e forradas com o mesmo tecido, criando uma visão de

homogeneidade para quem adentrava o pavilhão. Junto ao palco, distante apenas 1m do proscênio, separado do resto da platéia por uma cerca de madeira, situava-se o reservado de cadeiras destinado a um público ainda mais seletivo.

É curioso observar que nas fotos consultadas, todos homens da platéia, sem exceção, usam terno e gravata. O traje completo demonstra que a ida ao circo configurava uma situação muito especial e um programa de qualidade para o público que comparecia às apresentações.

Este aspecto festivo do ambiente circense faz-se presente também nas bandeirolas multicoloridas de papel de seda que permaneciam esticadas entre os mastaréis o ano todo, independente das comemorações juninas com as quais estão associadas. Há também laços de papel crepom amarrados, dando-nos a sensação de que esta era a forma que o artista do circo encontrava para receber bem o público que lotava suas dependências, demonstrando-lhe a importância que possuía para a trupe.

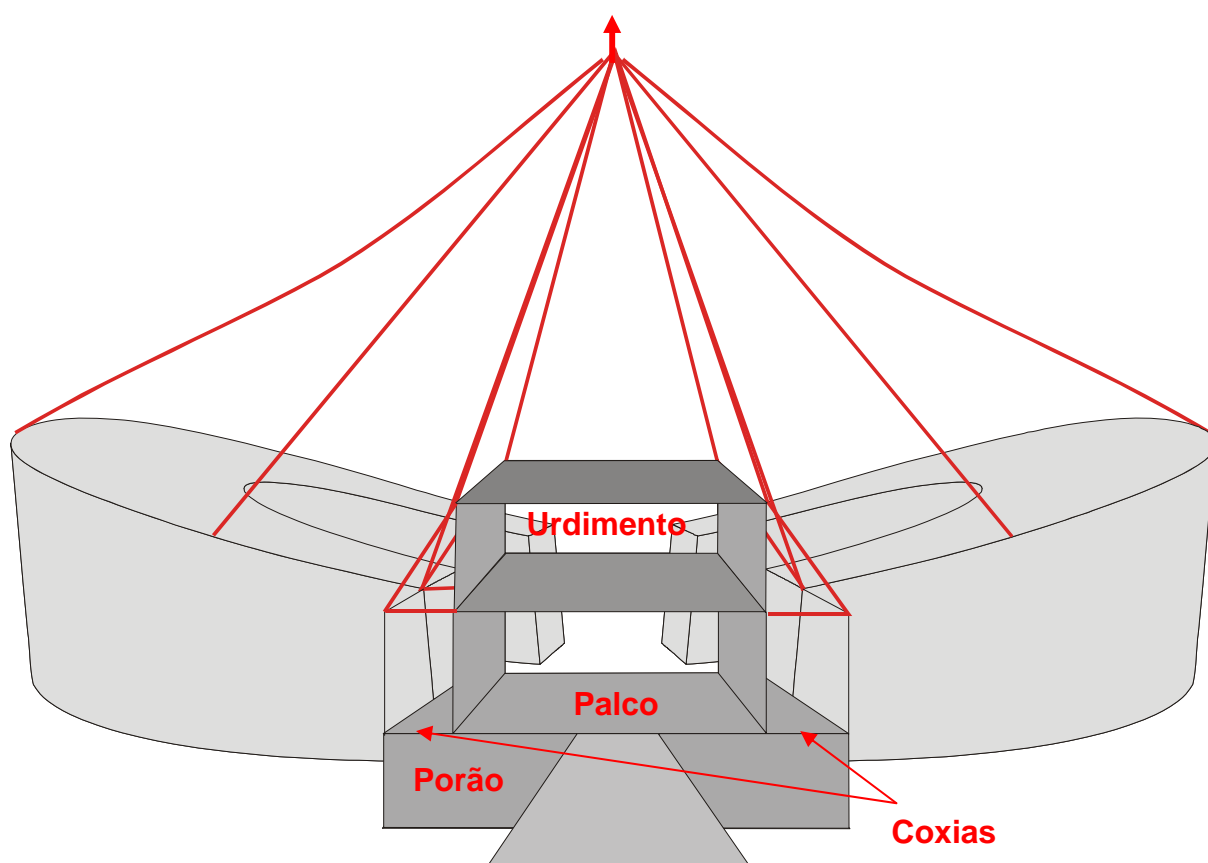
Apesar do muro de alvenaria e do revestimento de zinco, o que, certamente, tornava a estrutura do circo muito mais forte e resistente, isso não era o bastante para afastar aquele que, para qualquer circo, sempre representou o maior inimigo: o incêndio. E muitas aconteceram, negando a afirmação de que “alegria de palhaço é ver o circo pegar fogo”.

Com relação ao espaço cênico, onde se desenvolvia a ação dramática, há mudanças significativas e a mais importante delas é o deslocamento da *caixa de palco* para fora da tenda. Esta alteração fez com que apenas o limite de base do proscênio estivesse alinhado com o fechamento lateral do pavilhão, que, por sua vez, não é mais circular e, sim, nitidamente ovalado.

b) – Deslocamento do palco para o lado externo

O deslocamento do palco para o lado externo permitiu a instalação de uma *grelha* e um *urdimento*, para onde subiam, maquinados e contrapesados, todos

os telões utilizados na composição das cenografias. A grande quantidade de peças que compunha o repertório dos Pavilhões demandava um número considerável de telões executados sobre papel. É importante destacar que a base de cada telão era uma extensão de igual medida de algodão cru, que tinha por finalidade conferir mais durabilidade ao material cenográfico.



O Pavilhão com o recuo externo do palco e do urdimento

d) - Os Telões

Os telões eram pintados pelo próprio elenco, havendo, naturalmente, sempre alguém que se destacava dos demais pelas suas habilidades artísticas. Este cenoplasta tornava-se o responsável pela condução dos trabalhos. A tarefa coletiva era executada em regime de mutirão com ocupações disponíveis para serem desempenhadas por todos que estivessem envolvidos com o trabalho.

Apesar do acabamento, de uma certa forma ingênuo, revela-se uma preocupação em reproduzir pictoricamente, da maneira mais fiel possível, materiais diversos. A técnica utilizada, conhecida pelos franceses como “trompe l’oeil”, ou “engana olho” consiste em fazer de conta, por meio da pintura, que aquilo não é, assemelha-se o máximo com o que parecer ser. Surgem assim cortinas de veludo com volumosos panejamentos, colunas de mármore, capitéis esculpidos, quadros com rebuscadas molduras douradas, exuberantes jardins, janelas transparentes de cristal, revelando ao fundo um firmamento paradisíaco.

Ambientes internos, fazendo uso unicamente de telões pintados, reproduziam suntuosos salões de palácios, com escadarias e varandas. Havia também cenários que exibiam ambientes exteriores e para esses eram produzidos jardins, bosques e florestas, como em *O Guarany*, adaptado da obra de José de Alencar. Rios, cachoeiras e cascatas também eram postos sobre o palco para o encantamento da platéia, que chegava ao êxtase diante da perfeição de cada detalhe.

Ruas e outros logradouros públicos de várias partes do mundo, facilmente reconhecidos pela platéia, eram copiados com fidelidade. Para obter esse resultado, o que mais se usava como base para a criação desses cenários eram imagens de cartões postais de Paris, Roma e Londres. Um exemplo sempre lembrado é a ponte sobre Rio Tâmis, em cima da qual os atores poderiam representar *Jack, o estripador*.

e) – A especificação das atividades teatrais no mundo do circo

Para valorizar o trabalho apresentado sobre o palco, conferindo-lhe ainda mais qualidade, era comum as companhias chamarem um artista plástico conhecido para executar a pintura dos telões.

Os textos eram divididos em atos, que se encerravam com o fechamento do pano de boca, após uma cena de alto impacto junto à platéia. Os intervalos não duravam mais do que 10 minutos; apenas o tempo necessário para

que do lado de dentro se efetuasse a troca dos telões. Na platéia, o público se deliciava com as guloseimas oferecidas pelos vendedores ambulantes.

A mudança de cenários envolvia todos os integrantes da companhia, salvo os que precisassem variar o figurino. Havia integração e um exemplar espírito de colaboração que permeava toda a equipe. Graças a ele tudo funcionava e acontecia dentro das previsões estabelecidas.

Não havia nenhum tipo de imposição, desde que cada um encontrasse algo para fazer em benefício da comunidade. Esta liberdade oferecida, que permitia que cada um dos integrantes da companhia descobrisse a aplicação de seu talento próprio, transformou as companhias em verdadeiras oficinas teatrais. Todos aqueles que durante a noite encantavam os espectadores criando personagens fascinantes, à luz do dia desempenhavam outras funções de igual importância: marceneiros, pintores, eletricitas, letristas (especializados em pintar letreiros e fachadas promocionais) e desenhistas.

Havia ainda uma outra equipe, quase sempre composta por mulheres, voltada para a confecção dos figurinos e adereços, resultando em trajes luxuosos, baseados na reconstituição de trajes de épocas variadas. Os livros de História da Arte serviam de referência e, como em uma Biblioteca, encontravam-se à disposição dos interessados.

Uma grande moldura de caráter visivelmente decorativo fechava a boca de cena e estabelecia a separação entre o espaço cênico e as extremidades das duas arquibancadas laterais.

f) – Variáveis entre o espaço cênico circense e o teatral

Depois de termos procedido a esta investigação sobre as variáveis do espaço cênico, envolvendo suas múltiplas relações, podemos montar um quadro para tentar entender quantas modalidades o circo-teatro é capaz de comportar.

Quanto à *Natureza* das variáveis do espaço teatral, o circo pode ser *permanente*, como os pavilhões, que se instalaram em locais definidos. Sua essência é *eventual* e *inusitada*, já que, na sua concepção original de circo de variedades, ele era concebido para estar hoje aqui e amanhã sabe-se lá em que outras terras aportaria para fincar seus mastros.

O Pavilhão é *permanente adaptado*, já que incorporou ao seu último formato a herança legada pelo seu passado nitidamente circense, que nenhum dos componentes tinha intenção de esconder ou negar.

Quanto à *Forma* o Pavilhão era *fechado*, com a lona fazendo a cobertura e o *túnel* controlando a entrada dos espectadores. Mas também pode ser *conversível*, se considerarmos que, inúmeras vezes, em momentos de transição entre uma cidade e outra, os artistas instalam os equipamentos a céu aberto para que os ensaios, tão necessários para que se mantenha a boa forma da trupe, não sofram nenhuma interrupção.

Observando o *palco* que se instalou no ambiente circense para que o teatro viesse a acontecer, veremos que, quanto à sua *natureza*, ele tanto pode ser *fixo*, como *móvel*.

Levando em conta as *configurações básicas* desse mesmo *palco*, ele já foi *aberto* com espaços em forma de *arena*, *semi-arena* e *panorâmico*, principalmente no momento em que o circo recupera as pantomimas, que se lançavam diretamente contra a platéia.

O Pavilhão, tendo traçado uma trajetória progressiva desde os seus tempos de circo de variedades, encerrou suas apresentações com o *palco italiano*, por entender que esta configuração era a que melhor atendia às necessidades das montagens que as companhias desejavam levar até o público.

Enfocando o aspecto particular da *máscara cenográfica*, ela adquire o perfil *sucessivo*, já que para cada número existe uma ambientação específica. Quando da introdução do espetáculo teatral, havia igualmente uma grande variedade de

elementos cenográficos que iam ao encontro das expectativas do público, sempre ansioso por estímulos que despertassem novas sensações.

No envolvimento do *espaço cenográfico* associado ao *palco* e à *platéia*, o circo possuía uma estrutura exatamente na zona intermediária entre o *fixo* e o *flexível*, já que a ação dramática poderia deslocar-se de um lugar para outro, levando consigo a ambientação cênica e obrigando o espectador a se rearranjar na platéia.

A *cena circense* é camaleônica, já que se pode ter uma amostragem de cada uma das possibilidades, começando pela *arena* representada pelo *picadeiro*, transformando-se em *semi-arena*, para que caiba a pantomima e, aos poucos, encaminhando-se para a *cena italiana*, ou *frontal*. Os números de trapézio nos remetem para uma concepção de *cena vertical* e *aérea* ao mesmo tempo. Talvez, o mais correto seria dizer que a longa caminhada do circo indo em direção ao teatro torna-se, espacialmente, *sem limites*, considerando-se que praticamente todas as alternativas têm sido exploradas.

O Pavilhão não queria competir com os teatros convencionais situados na São Paulo daquela época. Com a observação favorecida pelo distanciamento do tempo, verificamos que, talvez sem querer, esses profissionais, herdeiros de saltimbancos, estavam recriando o fazer teatral.

E da forma como era feito, atendia nitidamente aos desejos da platéia que lotava as apresentações. Freqüentemente, a companhia era obrigada a repetir montagens em uma mesma cidade, ou dar continuidade a outros espetáculos que, pelo enorme sucesso causado junto ao público, tiveram que ser pensados e produzidos como uma segunda parte do original.

Para tão amplo, tão distinto e tão variado repertório, só mesmo uma cenografia prática, eficiente e de baixo custo poderia resolver a questão da ambientação cênica para essas montagens. A solução encontrada foi a superposição de telões bidimensionais pintados que, consciente ou

inconscientemente, reproduziam a estética criada pelo Teatro de Papel. Surgido na Europa no final do Século XVIII, teremos a seguir algumas informações históricas sobre esta modalidade teatral, para melhor compreensão de como a linguagem desenvolvida no espaço cênico circense apropriou-se daquilo que, inicialmente, havia se manifestado apenas como um brinquedo para crianças.

CAPÍTULO V – O TEATRO DE PAPEL



Um modelo clássico do Teatro de Papel inglês do período vitoriano.

1) - Origens

A tradição do teatro de papel é muito antiga e o momento exato de seu aparecimento é incerto, mas o que se pode afirmar é que alguns museus da Europa, principalmente na Alemanha e na Áustria, possuem modelos cujas datas de fabricação estão próximas do conturbado final do Século XVIII.

O período que se seguiu à Revolução Francesa, coincidente com o instante em que está surgindo esse novo artefato de entretenimento, teve como

efeito algumas reformas, que acabaram por influenciar o teatro e a literatura que vieram depois.

Mesmo após a Queda da Bastilha e a execução de Luís XVI e todos seus descendentes, a burguesia continuava excluída da esfera política. A dissolução progressiva do processo de fragmentação do poder público em pequenos estados, com a intenção de formar um único estado nacional, corroeu as esperanças que os círculos burgueses e democráticos tinham colocado nas guerras de libertação. Seus últimos sonhos foram aniquilados pelas forças da Restauração depois do Congresso de Viena em 1815.

A burguesia resignou-se e passou a procurar outros ideais na glorificação da vida privada: a família, a valorização do interior, o conforto e a cordialidade. O modo de vida de “Biedermeier”³ torna-se a expressão típica do estado de espírito da época. A tendência ao abandono do mundo exterior foi reforçada em particular por conta das modificações econômicas que tinham começado a surgir com o início da industrialização.

O exercício profissional e a vida familiar, da qual a casa era a sede, encontravam-se separados e desenvolviam-se desorganizadamente em espaços distintos: a vida privada dentro de casa e a vida profissional na empresa. Começaram então a aparecer mudanças nas relações entre os membros da família. De uma comunidade de produção, a célula familiar transformou-se em uma comunidade de educação, de formação e consumo. Competia essencialmente à mulher a direção da casa, enquanto que o homem exercia fora dela suas funções profissionais, voltadas, principalmente, para a subsistência da família.

Passou-se então a dar um maior valor à infância e à juventude, que foram reconhecidas, pela primeira vez, como fases do desenvolvimento da vida, com suas leis próprias e necessidades específicas. Nesse contexto, os centros de aprendizado, voltados essencialmente para a construção de um “belo espírito”,

³ Biedermeier (estilo) – transição ocorrida nas belas-artes entre o neoclássico e o romântico, tal como interpretado pela burguesia, principalmente na Áustria e na Alemanha, em torno de 1825 e 1835.

ganharam relevância capital, servindo de meio para sua própria realização e o reforço da consciência da classe burguesa.

Como o Teatro era uma das raras instituições ainda acessível à burguesia no final do Século XVIII – uma prova disso é a vasta criação de teatros nacionais em várias capitais européias – ele assume um significado expressivo no que diz respeito ao acesso à cultura. A burguesia, sedenta por informação, tão bem retratada pelo gênio de Molière em *O Burguês Fidalgo*, buscava no Teatro uma compensação para as atividades políticas das quais permanecia apartada.

O entusiasmo pelo Teatro nesse período tem origem em seus próprios objetos de culto. Os atores, que em outras épocas haviam sido pessoas sem paradeiro ou domicílio fixo, sem reconhecimento social e sem direitos, tornaram-se célebres e admirados. Seus trajes despertavam a admiração e tentavam ser copiados. Revistas reproduziam as vestimentas usadas pelos intérpretes e as divulgavam junto ao público, tornando-os assim, graças a isso, personalidades tão populares, quanto invejadas.

Mas foi no começo do Século XIX que diversos editores europeus começaram a publicar a reprodução da moldura da caixa de palco dos mais renomados edifícios teatrais desse período e os resumos dos textos de algumas peças, retirados diretamente de produções reais.

É possível reconstituir com certa facilidade a literatura teatral desse período, por meio das pranchas de Teatro de Papel editadas e postas à venda, contendo roteiros, ambientações cenográficas e as principais personagens, usando os trajes com que haviam permanecido em cartaz durante a temporada.

É evidente que as primeiras produções de Teatro de Papel tentavam copiar os espetáculos de sucesso que iam ao encontro do gosto popular. Em pouco tempo, o Teatro de Brinquedo, como também é conhecido, principalmente na

Inglaterra, encontrou autonomia para se espalhar por toda a Europa, transformando-se em um irresistível modismo da época.

A primeira produção completa de que se tem notícia, com cenários, personagens, figurinos e roteiro apareceu em solo inglês em 1811. Dez anos mais tarde, surgirão entre os editores alemães, seguidos pelos austríacos, espanhóis, franceses e dinamarqueses a reprodução das molduras de boca de cena dos principais teatros de cada um desses países.

2) – O Século XX e os Editores do Teatro de Papel

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, o interesse por este tipo de teatro estendeu-se progressivamente até o segundo quarto do século XX, quando, praticamente, cai no esquecimento total. O Teatro de Papel foi redescoberto nos anos 60 e, desde então, tem se firmado como uma modalidade teatral dotada de linguagem própria, com adeptos espalhados pelo mundo inteiro e concorridíssimos festivais internacionais.

Hoje é possível encontrar representações profissionais de Teatro de Papel em todas as capitais da Europa. Na Alemanha e Dinamarca há associações que valorizam e estimulam esse tipo de manifestação artística, contando inclusive com subsídios governamentais, para que essa forma de lazer atinja todas as camadas da população.

O Teatro de Papel nada mais é do que um teatro em miniatura. Ele toma como referência o teatro verdadeiro e tenta copiá-lo, não só no que diz respeito às técnicas cênicas de maquinaria, como também registrando fielmente cenografias inteiras, em seus mínimos detalhes.



Máquina para produzir o efeito de ondas do mar. Aparatos semelhantes eram usados nos pavilhões de circo-teatro.

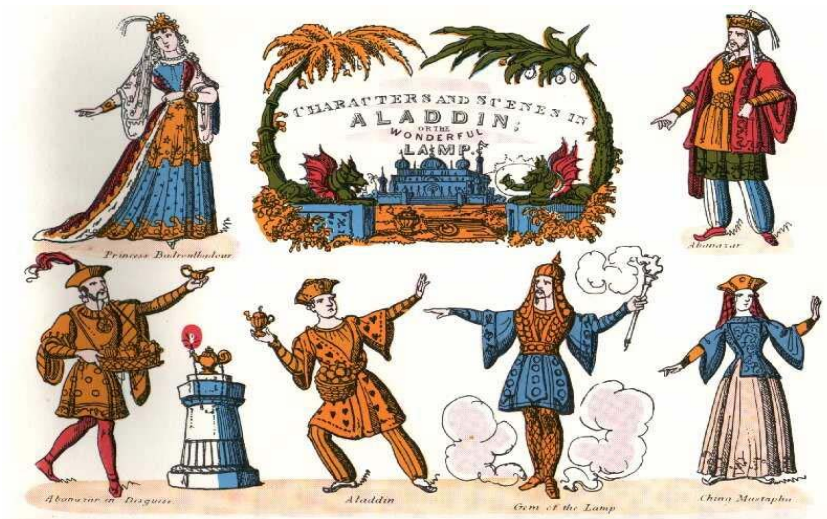
O repertório dos espetáculos apresentados também era recriado e, graças ao Teatro de Papel, era possível que alguém em Kopenhagen tomasse conhecimento de uma produção teatral em cartaz em Paris, como se tivesse estado lá pessoalmente.

Na primeira edição do jornal *O Amigo das Crianças*, publicado pelo alemão Christian Feliz Weibe em 1775, verifica-se uma exaltação quanto “aos aspectos agradáveis e divertidos de um pequeno teatro muito instrutivo para crianças. Com este brinquedo é possível preparar representações envolvendo toda a família nos dias de festa, aniversários ou em situações semelhantes”.

Há que se levar em conta o caráter pedagógico do divertimento, já que as peças destinadas às apresentações nesses pequenos teatros, em sua grande maioria, continham um caráter moralizador edificante.

Ainda no final do Século XVIII, o editor J. M. Weibe publica em Augsburg algumas dessas peças, introduzindo uma novidade que consistia na reprodução das personagens estampadas separadamente em folhas, e não mais compondo cenas, como tinham sido lançadas antes. As pequenas figuram eram feitas para serem recortadas das cartelas e distribuídas sobre o diminuto palco da forma que mais agradasse aos envolvidos com a brincadeira. A idéia tornou-se vitoriosa e em muito pouco tempo já estava sendo copiada em outros países,

tomando, na preferência das crianças, o lugar antes ocupado pelas marionetes de mão ou de fios.



Um cartão de personagens prontos para serem recortados

3) Características próprias da linguagem do Teatro de Papel

Naturalmente o Teatro de Papel possui características próprias e não pode ser confundido com a linguagem de qualquer uma das outras modalidades de teatro de bonecos, com suas personagens dotadas de volume. A maneira de representar do Teatro de Bonecos possui leis e códigos específicos, distanciando-se bastante do Teatro de Papel que, por sua vez, tende a ficar muito próximo da encenação real, buscando, tanto quanto possível, a simulação de um pequeno teatro de verdade.

O Teatro de Papel, no sentido restrito do termo, deve ser interpretado como um legítimo fruto do Romantismo e era o mais autêntico representante da grande paixão pelo Teatro que tomou conta da burguesia no Século XIX.

O que aparentava ser apenas um brinquedo era mais que isso. O Teatro de Papel revelou-se uma ferramenta pedagógica que servia para que se

reproduzisse no aconchego familiar as peças célebres de teatro. Esse foi o caminho encontrado para tornar as montagens acessíveis às crianças que, pela pouca idade, não tinham permissão para assisti-las, já que atividades teatrais nesse período são consideradas impróprias para menores.

O Teatro de Papel é uma reconstituição fiel dos componentes da *caixa preta* convencional, tais como *rotunda*, *pernas laterais*, *cortina*, *proscênio*, *caixa de ponto*, *telões*, *bambolinas* e reduzidas ilustrações das personagens, envergando seus trajes característicos.

Em uma segunda fase, os componentes arquiteturais do brinquedo, reproduzindo o edifício teatral, já destacados das folhas, eram montados e fixados sobre um tabuleiro de madeira que lhes servia de base. Surgia assim uma réplica, em pequena escala, das três dimensões do espaço cênico real que havia sido tomado como modelo.

As figuras humanas do Teatro de Papel tinham entre 9cm e 13cm de altura e assemelhavam-se o máximo possível com os atores mais conhecidos da época, trajando as vestimentas criadas para suas encenações. Para que se mantivessem em pé, minúsculos cubos de madeira eram colados no verso da base. Com um pouco de habilidade e treino, esse recurso permitia que as personagens fossem deslocadas pelo cenário com a ajuda de um fio - tanto para o alto, desaparecendo no urdimento, como para as laterais, sumindo nas coxias.

O Teatro de Brinquedo é um objeto característico do início da era mecânica e reflete as mudanças ocorridas no fazer teatral praticado no início do Século XIX. As encenações desse período não mais se destinavam aos representantes de uma categoria aristocrata elevada, mas, sim, voltavam-se agora para as recém chegadas classes laboriosas que se aproximavam das cidades movidas pelos ventos da Revolução Industrial.

Aqui é interessante notar como os caminhos percorridos de um lado pelo teatro e de outro pelo circo acabam por se cruzar, nascendo desse intercâmbio uma interessante troca de experiências. O teatro que caracteriza bem o início do

Século XIX corresponde à retomada das pantomimas, que dispensavam os textos e caíam mais facilmente no gosto das camadas de formação menos erudita.

Nessa mesma época os teatros convencionais vão sediar as óperas eqüestres, como *A Batalha de Waterloo*, que serão de imediato aproveitadas debaixo das lonas. Os palcos enchiam-se de efeitos especiais mirabolantes como telões de fundo que se abriam em muitas partes ou paisagens inacreditáveis que desciam do urdimento. Esses elementos compunham uma linguagem visual de alto impacto junto ao público, que não enchia as platéias para ouvir textos transbordantes de elucubrações filosóficas.

A cenografia plana e bidimensional prestava-se para ser transferida com facilidade para a linguagem ingênua do Teatro de Papel, da qual o circo-teatro irá se apropriar.

É oportuno destacar que as novas, inquietas, barulhentas e pouco refinadas platéias do teatro europeu no final do Século XVIII, e toda extensão do Século XIX, em muito se parecem com o público que lotava as arquibancadas dos circos-teatro que percorreram o Brasil depois da gripe espanhola.

A gênese do Teatro de Papel tem seu início com os cartões de recordação que os espectadores podiam adquirir durante os intervalos entre os atos dos espetáculos. Estes “souvenirs” serviam não apenas para que se perpetuasse a lembrança do que tinha sido visto, mas também para mostrar, aos que não tinham tido a oportunidade de comparecer à sala de espetáculos, a beleza da obra que haviam perdido.

Esses cartões, em princípio, eram pequenos, baratos e limitavam-se a reproduzir as imagens dos atores famosos em seus trajes mais fantasiosos, sempre acompanhados de uma frase bombástica, que pretendia ser a síntese do trabalho do intérprete. Um exemplo disso é o cartão com a imagem da atriz Sarah Siddons, muito conceituada na época, aos pés da qual estampava-se a seguinte legenda: “A paixão emana de seu peito como de um sacrário. Ela é a própria personificação da tragédia”.

Percebe-se, a partir dessa informação, que o hábito de por à venda imagens de atores, para que o público as levasse como recordação, é uma prática que o circo-teatro vai recuperar e tornar freqüente em todos os espetáculos que aconteciam debaixo das lonas. Um dos fatores que caracterizava um ator de projeção no circo-teatro era justamente possuir um grande número de fotos impressas para serem oferecidas à multidão de ávidos fãs.

Os editores europeus, no início do Século XX, reservavam os melhores assentos nos teatros para os artistas plásticos, que tinham a incumbência de registrar visualmente os espetáculos em todos os seus detalhes de cenografia e figurinos. Curiosamente, as encenações que mais fizeram sucesso junto ao público foram justamente aquelas que serão retomadas pelo circo-teatro em seu período de apogeu: *Os Irmãos Corsos*, *Don Quixote*, *A Bela Adormecida*, *O Conde de Montecristo* e *A Máscara de Ferro*, apenas para citar algumas.

4) – O Teatro de Papel e a Litografia

O Teatro de Papel só pôde desenvolver-se assim tão rapidamente no Século XIX graças a duas invenções que contribuíram de maneira decisiva para o aprimoramento da cultura moderna: de um lado o aspecto evolutivo da fabricação do papel com o início da era industrial e, de outro, a possibilidade de reprodução em larga escala trazida, pelo advento da litografia. Essa nova técnica substituiu a gravura sobre lâminas de cobre, que não suportavam a tiragem de um número elevado de cópias.

Milhares de imagens litográficas eram produzidas em duas versões diferentes: uma em branco e preto, para ser colorida em casa, e outra, já devidamente pintada, com as cores semelhantes ao original que havia servido de inspiração.

Em seu marcante ensaio intitulado “A obra de arte na era da reprodução mecânica”, Walter Benjamin⁴ escreve que a “existência única” da obra de arte é posta em perigo pelo processo de reprodução em massa que reduz e elimina a “aura” que cerca a obra de arte “original””. Este pensamento, de certa forma, poderia nos levar a ter uma visão desencantada dos limites da cultura moderna.

Em contrapartida, temos o polêmico artista plástico franco-americano Marcel Duchamp que defende a idéia da *apropriação* no território artístico. Para ele, *apropriar-se* é tomar ou emprestar algo e incorporá-lo a uma obra de arte. Este foi o caminho seguido por muitos artistas que se tornaram proprietários de objetos, materiais, conceitos ou mesmo de tradições culturais ou artísticas.

A *apropriação* pode ser de uma técnica de produção industrial ou de uma ideologia estética. O artista contemporâneo perdeu o pudor de apropriar-se do já existente, pelo menos desde que Marcel Duchamp abriu essas portas para um novo horizonte. O inquieto inovador passou a utilizar objetos produzidos em larga escala para criar as suas obras “readymade”, tornando-as acessíveis a um número maior de apreciadores.

De qualquer maneira, o que torna popular um entretenimento como o Teatro de Papel é a possibilidade de reinvestir em massa nessa “aura” por meio de objetos produzidos em quantidade. A reprodução estimula o cidadão comum da era mecânica a adaptar e reinventar a “obra de arte”, com a liberdade necessária para recriá-la dentro de seus padrões e personalizá-la. Cria-se assim uma outra “existência única”. Isso foi o que se deu com o Teatro de Papel.

A disseminação do Teatro de Papel também ocorreu de maneira tão evidente porque o preço desse brinquedo não era elevado. Isso permitia que muitos espectadores, ao final do espetáculo, levassem para casa um jogo completo com todos os elementos integrantes da peça que haviam assistido.

⁴ Walter Benjamin – filósofo e escritor alemão nascido em 1892 e falecido na Espanha em 1940. A obra de Walter Benjamin colocou-o entre os mais importantes críticos de Estética do Século XX,

Em casa dava-se continuidade ao trabalho. Horas eram consumidas por todos os membros da família nessa atividade. Reunidos em torno da mesa, uns recortando, outros colando; e todos se divertindo, e muito. Novos materiais que pudessem ser acrescentados às imagens prontas eram pesquisados com o intuito de enriquecer o modelo. O resultado final tornava-se ainda mais “individualizado”, e diferente das demais cópias vendidas.

Para que se pudesse editar sem interrupção, em grande número, com variedade e sempre atualizadas as imagens do Teatro de Papel - e ainda assim manter preços módicos - surgiu a necessidade de conceber técnicas inovadoras na fabricação do papel, que se adequassem ao recém-descoberto processo de impressão litográfica.

Cabe aqui registrar que a litografia (do grego: escrita ou impressão sobre a pedra) foi desenvolvida por Aloys Senefelder, (1771-1834) filho de um ator de teatro, e ele mesmo autor teatral muito atuante no final do Século XVIII. Por esse processo, Senefelder desejava, inicialmente, reproduzir e divulgar seus próprios trabalhos, sem imaginar que estaria provocando uma verdadeira revolução nas artes gráficas.

5) – Presépios - Precursores do Teatro de Papel

As estruturas que serviram de referência para o Teatro de Papel eram encontradas nos *presépios de cartolina*, nos mapas desdobráveis e nas caixas panorâmicas de papelão. Essas últimas consistiam em caixas fechadas, de fundo translúcido, com um minúsculo cenário montado em seu interior. A ambientação cenográfica em miniatura podia ser observada por meio de um pequeno orifício frontal, sobre o qual aplicava-se uma lente de vidro, responsável pela ilusão de perspectiva e profundidade.

O ponto comum aos exemplos citados: presépios, mapas, caixas panorâmicas, Teatro de Papel e, no fim da linha de pensamento, o Circo-Teatro, é que todos tinham sua cenografia bidimensional fabricada em papel. O princípio presente nessas manifestações tinha como objetivo mostrar uma cena qualquer, o mais próximo possível à sua imagem real, dentro de um espaço tridimensional.

Os *presépios de cartolina* tiveram sua origem na Áustria e na Baviera e vamos encontrá-los presentes nos séculos XVIII e XIX nos lares de muitas famílias cristãs, permanecendo até os dias de hoje. Na Boêmia e na Morávia encontram-se pinturas de artesãos fabricando figuras para esse tipo de presépio e outras cenas semelhantes. Impossível deixar de constatar que as imagens da natividade em muito se assemelham às do Teatro de Papel.

Os figurantes da manjedoura também eram ilustrações destacadas da folha de papelão, sustentadas por uma pequena vareta de madeira colada na parte de trás, criando um interessante contraste com as personagens mais importantes, modeladas em argila e dotadas de volume, ocupando o primeiro plano da composição.

6) – Caixas panorâmicas

Nessa mesma época, as já citadas *caixas panorâmicas* também se tornaram populares, porque davam às pessoas a oportunidade de enxergar as coisas de um modo diferente, realizando o desejo de perceber a magia da perspectiva, cultuada desde o Renascimento.

A expansão dessas pequenas obras foi espantosa. Mostradas inicialmente como curiosidade em feiras e praças, passaram depois a ser manufaturadas para uso particular em Paris e Augsburg.

Deve-se a Martin Engelbrecht a criação de caixas com delicadas cenas em miniatura, que em muito se aproximam do Teatro de Papel. Essas caixas

reproduziam, em escala mínima, o espaço cênico do Teatro Barroco, com seu campo de perspectiva, ponto de fuga e plano de fundo.

Os grupos fixos de figuras nas *caixas panorâmicas* evocavam passagens religiosas ou mitológicas, cenas de caça, festas campestres ou palacianas, passeios por paisagens diversas e até mesmo alguns flagrantes teatrais.

Elas destinavam-se ao divertimento de um público aristocrata, que pagava por elas o preço de um produto único, confeccionado dentro de padrões altamente artesanais.

7) - O Repertório do Teatro de Papel

As peças representadas no Teatro de Papel em geral correspondiam às montagens dos grandes espetáculos europeus de sucesso junto ao público. O teatro clássico adquiriu aqui um papel preponderante, assim como as óperas, que também eram muito reproduzidas.

O teatro de “boulevard” – a farsa, peças de apelo popular e as operetas também eram igualmente montadas nas pequenas dimensões do Teatro de Papel.

Isso nos leva a outra reflexão, pois analisando o repertório acima exposto, verifica-se que o espírito dramaturgico adotado apresenta exatamente a mesma base para o conjunto de obras teatrais que subirá ao palco sob as lonas circenses.

De teatro miniaturizado, no período que antecede o final do século XIX, o Teatro de Papel vai se transformando cada vez mais em um teatro para crianças, no qual eram representados contos, lendas, assim como peças de Natal, que passaram a fazer parte do repertório habitual.

É natural que no início, assim que surgiu, o Teatro de Papel não tivesse em seu repertório espetáculos voltados para o público infantil. A partir da

segunda metade do século, reconheceu-se o caráter pedagógico dessa modalidade teatral como propagadora de cultura, incentivadora da criatividade e estimulante para o trabalho em equipe. Depois disso, tornou-se um brinquedo especialmente destinado às crianças.

Aparecem também outras publicações de Teatro de Papel, agora já visivelmente voltadas para o público mirim. Nessa fase as peças e as personagens poderiam ser criadas e rearranjadas de acordo com a inventividade de cada um.

A aceitação dessa possibilidade de brincar, inofensivamente, com a imaginação, foi imensa entre os jovens desse período que, não dispunham de computadores ou aparelhos de televisão. Para essa faixa etária havia apenas como possibilidade de prática esportiva a brutal luta com punhos fechados, ou a sangrenta doma de animais. O Teatro de Papel ao surgir, representou uma alternativa para um entretenimento saudável e estimulante.

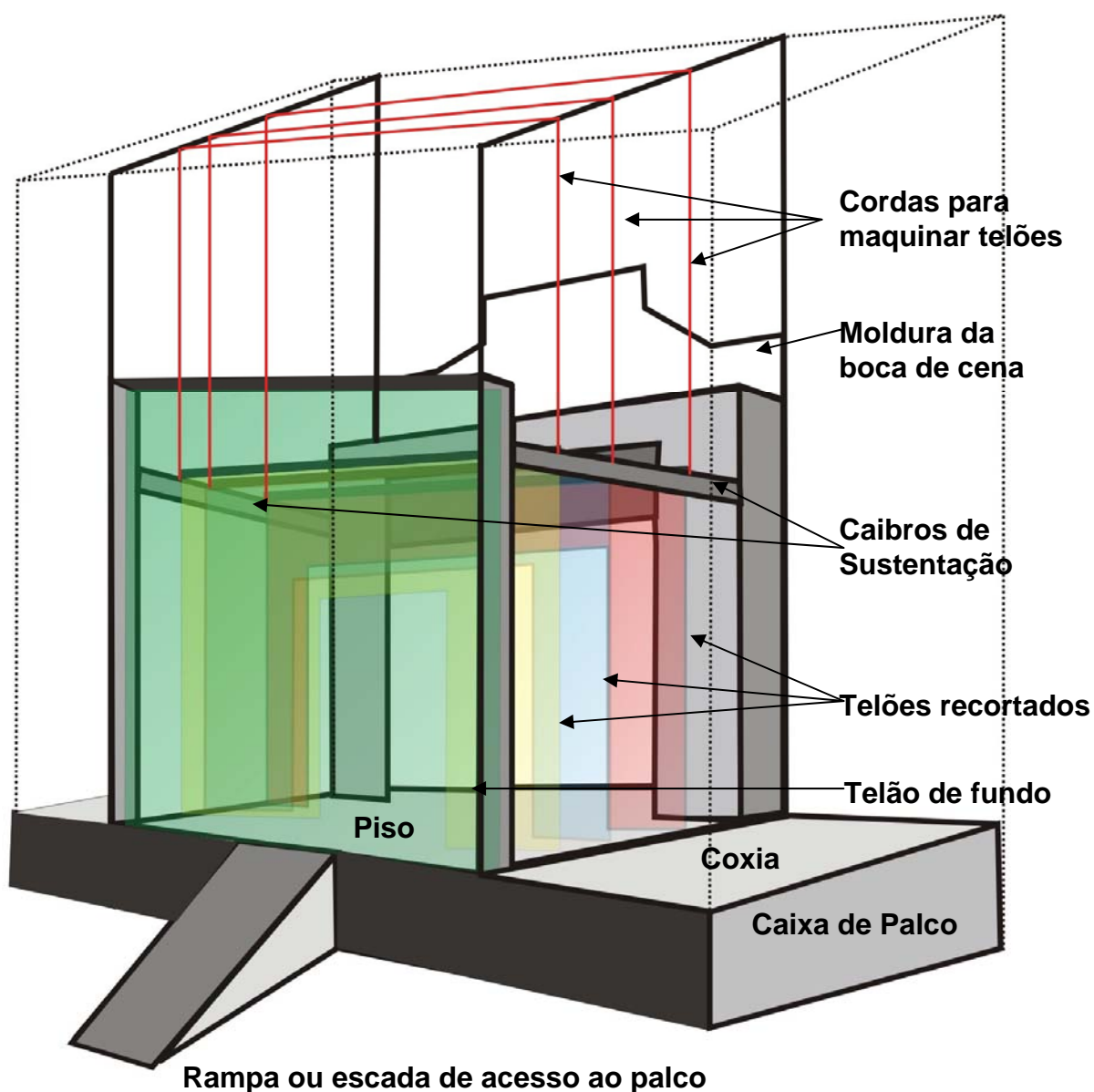
O jogo dramático seduz a espécie humana desde que surgiu entre os homens a idéia da representação de algo, ou alguém, fora da sua própria pessoa. Motivação para a inventividade certamente não faltou pois podemos citar alguns admiradores do Teatro de Papel, que com ele começaram a mergulhar nessa máquina de sonhos chamada Teatro. Thomas Mann, Charles Dickens, Edward Gordon Craig, Aubrey Beardsley, Lewis Carrol, Orson Welles e Ingmar Bergmann são alguns desses artistas que, inspirados pelo Brinquedo de Papel, deram sua contribuição para a História do Teatro Ocidental.

O Teatro de Papel apareceu, ganhou simpatizantes no mundo inteiro e, por algum tempo, andou abandonado, tendo porém voltado à pauta do dia por intermédio de um filão de jovens atores. Esses novos intérpretes descobriram a possibilidade de estabelecer uma fusão entre a atuação ao vivo, caminhando em paralelo com a encenação dentro dos reduzidos limites da estrutura de papelão.

Algo semelhante ocorre com o circo-teatro que, depois ter entrado em declínio no início dos anos 60, com a popularização dos aparelhos de televisão em todos os lares, volta a ser objeto de reflexão de muitos profissionais. Consta-se um

número expressivo de estudiosos que se dedicam a refazer o caminho percorrido pelas companhias circenses, agora com os olhos direcionados para a manutenção e salvaguarda de valores culturais brasileiros.

8) – A magia do Teatro de Papel e a cenografia circense



CAPÍTULO VI – A CAIXA DE PALCO

O CIRCO ADOTA O PALCO ITALIANO

A possibilidade de se poder lançar mão de todos os recursos disponíveis na *caixa preta* convencional favorece amplamente a criação de cenografias complexas e de alta sofisticação técnica.

É bem verdade que os críticos do palco italiano declaram que a *quarta parede* distancia o espectador da ação dramática, colocando-o na posição de um “voyeur” que presencia uma ação para a qual não foi convidado a participar.

Há que se considerar, no entanto, que o afastamento permite a esse mesmo público uma observação detalhada de uma infra-estrutura responsável por deslocamentos de elementos cenográficos em todas as direções, além de efeitos surpreendentes.

A estrutura arquitetônica do palco italiano, da forma como foi concebida inicialmente durante o Renascimento e depois das constantes transformações a que vem sendo submetida, permite que qualquer elemento cênico, inclusive o ator, ou um grupo deles, entre ou saia de cena pelos fundos, pelas laterais, para baixo (valendo-se do alçapão), ou para o alto (desaparecendo no urdimento). Essa mesma estrutura favorece o deslocamento em movimentos oblíquos no espaço aéreo, como era próprio do período barroco, cujo público deliciava-se com esses vãos mirabolantes, partindo do palco em direção à grelha, ou em sentido contrário.

Importante observar é que esta reflexão tem por finalidade esclarecer que, pertença ele ao tipo que for, chamaremos de *palco* o espaço visível para o público onde se desenvolve a ação dramática.

O Circo-Teatro apropriou-se da estrutura arquitetônica do palco italiano, para dentro dele aplicar a estética do Teatro de Papel, como se demonstra a seguir.

Antes de darmos início a um estudo a respeito da estética própria do Teatro de Papel aplicada ao Circo-Teatro, é necessário estabelecermos algumas definições quanto aos limites impostos pela *caixa preta*, para que melhor sejam compreendidos esses mecanismos.

1) – Limites do Palco Italiano

O palco italiano, em sua estrutura tridimensional, tem quatro limites possíveis: inferior, superior, lateral e frontal.

O limite inferior aparece configurado sob a forma do tablado, ou piso, dividido em quarteladas, estabelecendo a comunicação com o porão e toda a maquinaria que nele pode ser instalada.

O superior tem seu limite levado ao extremo no *urdimento* e na grelha, responsável, em grande parte, pela sustentação e fixação de toda maquinaria aérea.

Os limites laterais são definidos pelas *pernas* ou *bastidores*, visíveis para o público e com a possibilidade de virem a fazer parte da cenografia. O extremo da lateralidade também é determinado pela região das coxias, que se prolonga até as paredes do edifício teatral e o fundo da caixa cênica.

Há ainda, finalizando, o limite frontal, conhecido como *boca de cena*, ou *quarta parede*, com seus reguladores verticais, cujo deslocamento para dentro, ou para fora do palco, delimita o espaço cênico na sua horizontalidade, tornando-o mais largo, ou mais estreito.

O limite frontal também se faz na verticalidade, com o uso da *bambolina régia*, que, subindo ou descendo, confere à quarta parede uma dimensão mais alta, ou mais baixa.

Mesmo indo além da boca de cena, considera-se o proscênio como uma das possibilidades do limite frontal, assim como o fosso destinado à orquestra,

tal como foi imaginado por Richard Wagner, o compositor alemão que não desejava, em hipótese alguma, que os músicos ofuscassem a representação.

Esses limites devem estar dispostos dentro da caixa cênica de acordo com a concepção arquitetônica de quem a imagina. Faz-se necessário porém respeitar algumas proporções consideradas harmônicas e adequadas à implantação de cenografias variadas.

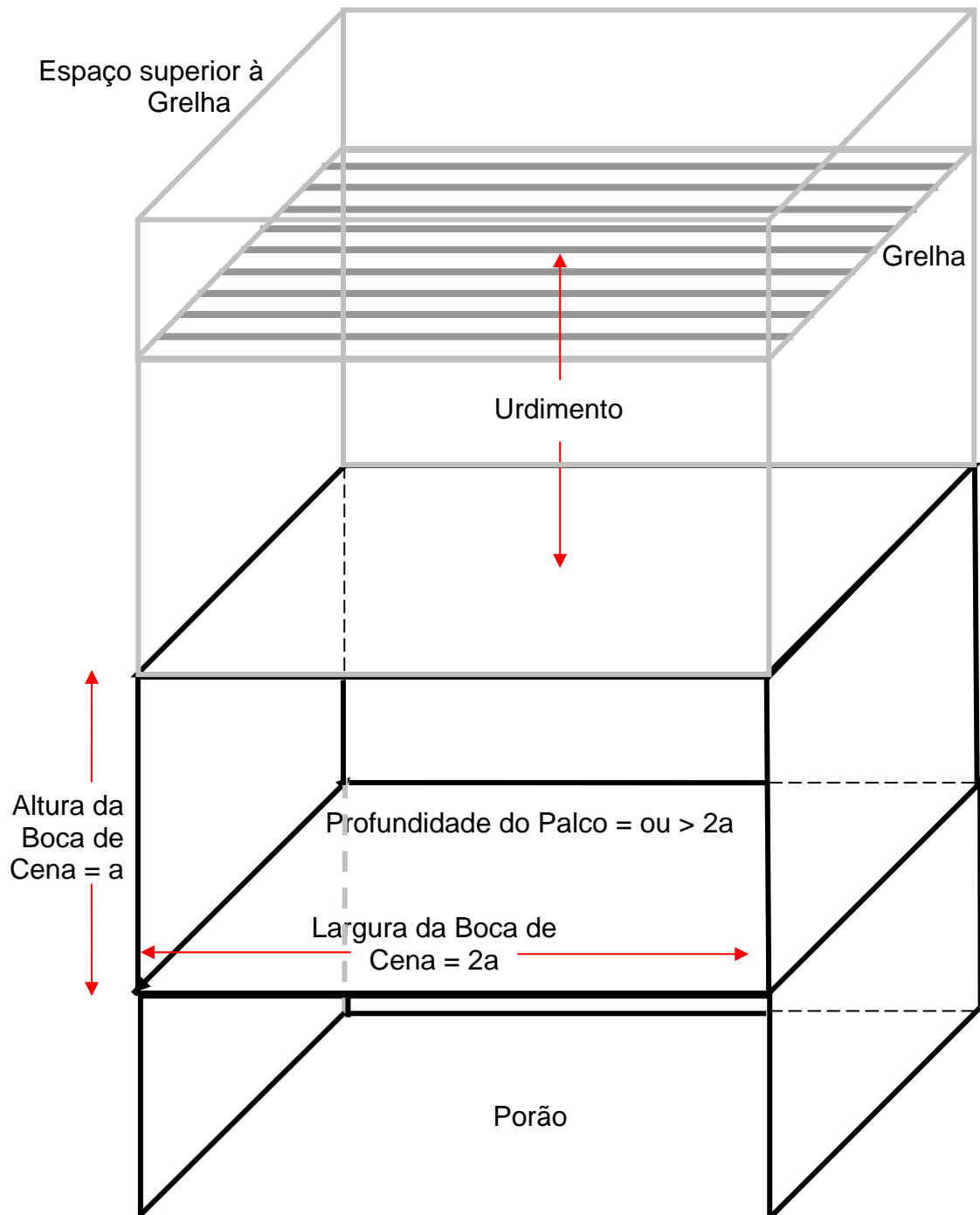
As proporções mais utilizadas para a criação de um espaço cênico ideal correspondem a uma largura igual, ou maior que o dobro da altura da boca de cena. A medida de profundidade harmônica com essas dimensões, contada a partir da linha da *boca de cena*, deve conter uma extensão igual ou superior à largura.

Largura = ou > 2xaltura

Profundidade = ou > largura

Antes que se estude, separadamente, cada um dos componentes da estrutura da *caixa preta* convencional com os nomes adequados que receberam dentro da nomenclatura teatral, como faremos a seguir, é importante ter em mente uma visão tridimensional de toda área, buscando facilitar o entendimento desse complexo espaço.

2) – Visão tridimensional da Caixa Preta



3) – Componentes da estrutura da Caixa Preta

a) - Urdimento

Não visível para a platéia, o *urdimento* é a parte acima da *caixa de palco*, que tem seu início a partir da linha superior da *boca de cena*. A *grelha* determina o limite máximo do *urdimento*, cuja altura deve ser igual ou superior à da *boca de cena*.

Acima da *grelha* deve, obrigatoriamente, existir um espaço livre de, no mínimo 2m de altura, estabelecido a partir da estatura média de um homem em pé, para que sobre ela possa transitar com segurança, enquanto manipula os elementos cênicos.

A função primordial do *urdimento* é servir de sustentação para todas as *vestimentas* - nome que se dá ao conjunto de panos e cortinados responsáveis pelo dimensionamento do espaço cênico - e também as *varas* de iluminação. É no *urdimento* que ficam escondidos da visão do público todos os elementos cenográficos que, maquinados, podem subir, ou descer.

Os truques aéreos, tais como aparição de deuses em carros alados, ou vôos de personagens fantásticas, também só podem ser viabilizados durante a representação graças aos mecanismos próprios para isso abrigados no *urdimento*. *Roldanas* - ou *gornes* - *cabos*, *cordas*, *varas*, *contrapesos*, *pernas*, *telões*, *rotunda*, *bambolinas* e outros tantos elementos têm sua base de sustentação no *urdimento*.

b) - Grelha

Situada no limite superior do *urdimento*, a *grelha* deve ser cuidadosamente trabalhada, estruturada solidamente e executada com materiais submetidos previamente a testes de resistência.

A *grelha* é um gradil composto por caibros de madeira, sendo que os horizontais, paralelos à linha da *boca de cena*, receberam o nome de *longarinas*. Sobre ela circulam todos os cenotécnicos responsáveis pela fixação dos dispositivos mecânicos necessários para os trabalhos de manobra. O espaço entre duas *longarinas* é chamado de *talho*, de fundamental importância para a passagem dos *tiros* - nome que foi dado aos cabos e às cordas.

O circo-teatro vai reproduzir fielmente o conjunto dessas estruturas, visando, principalmente, a facilitar a troca dos telões pintados que compunham as cenografias. Esses mecanismos possibilitavam a realização dos famosos truques que tanto encantavam o público, como os peixes saltando fora da água em *Os Milagres de Santo Antônio*.

O *urdimento* e a *grelha* no palco italiano são imprescindíveis para que se façam as mudanças imaginadas pelo diretor, ou solicitadas pelo texto. Esses dois elementos devem ser o produto final de cálculos precisos e elaborados, para que ofereçam condições de segurança aos atores que representam abaixo.

Trabalhando muitas vezes com pesos elevados, suspendendo atores e cenografia ao mesmo tempo (como no instante da ascensão de Cristo em *O Mártir do Calvário*), ou baixando elementos decorativos leves, que podem até mesmo dispensar o uso de contrapesos, é impossível não estabelecermos a devida correspondência com a mecânica semelhante à empregada no Teatro de Papel.

Como em um brinquedo de criança, telões sobem e descem presos às *varas*, suspensos pelos *tiros* que, contrapesados, ou não, correm sobre as *roldanas*, de preferência, o mais silenciosamente possível.

c) - Porão

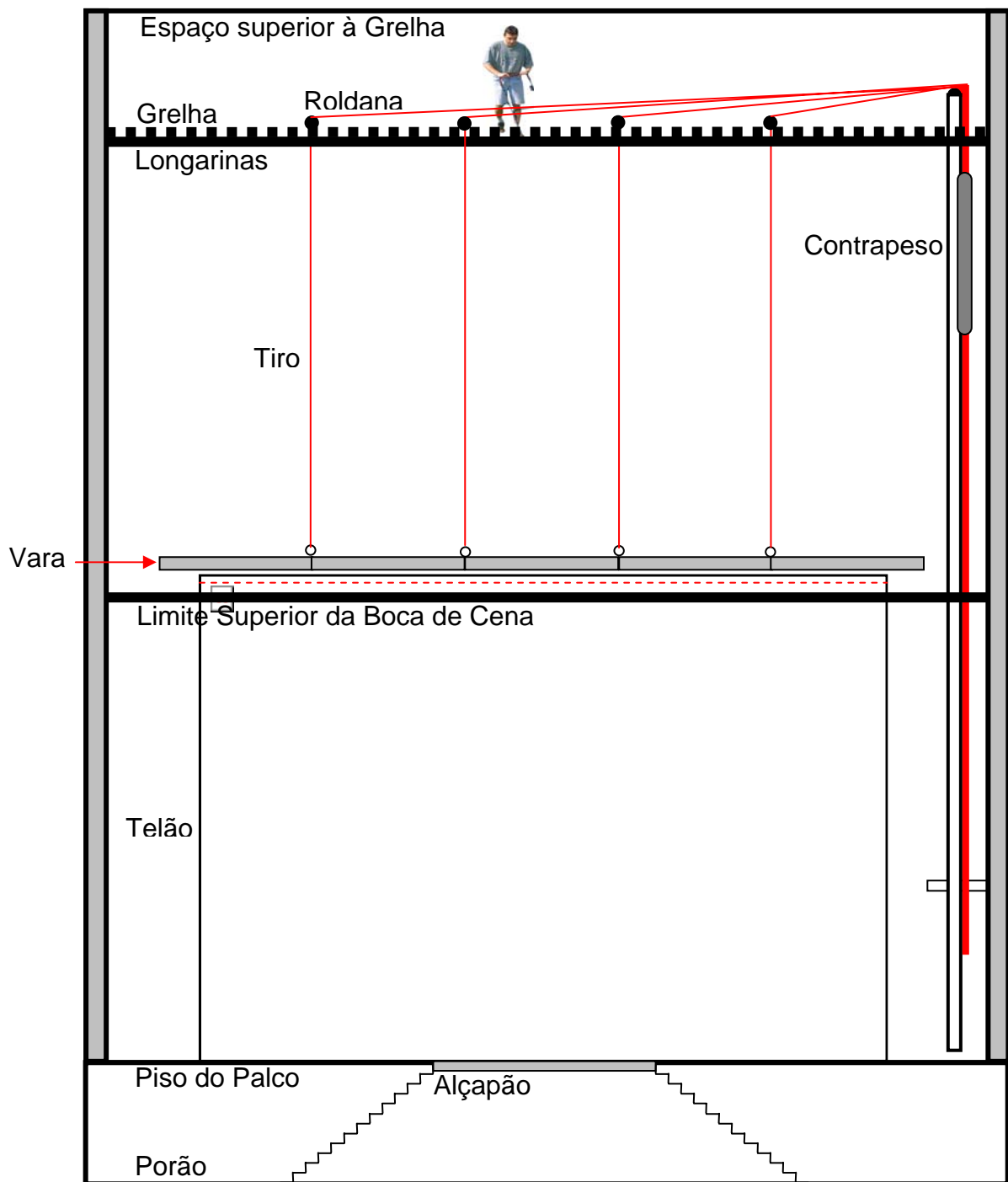
Em oposição ao *urdimento* e à *grelha* temos o *porão*, cujo limite superior é a estrutura responsável pela sustentação das *quarteladas* que compõem o piso do palco.

O *porão* é o espaço situado imediatamente abaixo do palco, utilizado para abrigar as máquinas que produzem deslocamentos verticais de cenografia, ou de atores, além da linha do palco.

A altura mínima para um porão é de 2,10m, estabelecida a partir da proporção humana, mas, quanto mais alto for, mais possibilidades cênicas podem ser exploradas.

No porão é possível instalar elevadores mecânicos, ou manuais, monta-cargas, escadas, rampas e manobras para recursos cênicos variados, que sempre acabam por se tornar um dos fatores responsáveis pelo êxito do circo-teatro junto ao público.

4) - Manobra a 4 Tiros



A cenografia adotada com frequência no circo-teatro é composta quase que exclusivamente por telões pintados. Esses painéis são recortados e superpostos uns aos outros em camadas, criando a ilusão de perspectiva, exatamente como é no Teatro de Papel do final do Século XVIII. Interessante observar que, por sua vez, o

brinquedo de criança foi buscar inspiração no Teatro Barroco, praticado pelos grandes cenógrafos do Século XVII.

5) - Processo de confecção de Telões

O *telão* é uma das *vestmentas* do palco e pode ser executado com tecido, ou com papel. Dentro da funcionalidade circense, carente de constante mobilidade, dava-se preferência ao *telão* que tinha como superfície externa o papel, por ser mais fácil de pintar e como base um tecido de algodão cru, para que tivesse mais resistência.

O tecido é previamente lavado para que dele se retire o excesso de goma. Depois de seco, quando o material tiver naturalmente passado por um processo de encolhimento, costura-se os panos pelas laterais até que se alcance na largura a medida necessária. É preciso levar em conta que se obtém melhor resultado quando o *telão* é montado na *vara* com as emendas do tecido na vertical.

Uma vez atingida a medida necessária, faz-se a costura final de reforço em toda a volta, cuidando para que sejam criadas duas bainhas: a superior e a inferior. Tanto uma quanto outra deverão ser bastante resistentes, pois serão elas que receberão toda a tensão à qual o tecido é submetido quando sobe, ou desce, ou quando fixo junto ao palco, é esticado pelos cabos.

A bainha superior é a responsável pela ligação do *telão* com a *vara* e essa forma de fixação obedece a dois padrões distintos: ilhoses ou cordões. Um *telão*, que tem sua bainha finalizada com ilhoses metálicos, pode ser preso à *vara* por meio de cordões, ou mesmo arame, em pedaços isolados, ou em uma extensão contínua. O material escolhido vai passando pelos orifícios dos ilhoses e unindo-os um a um junto à *vara* de sustentação, como se alinhavasse uma peça à outra.

No sistema de cordões, junto à bainha superior, a cada 15cm, aproximadamente, costura-se, dobrado ao meio, um cordão de algodão bem resistente, ou uma faixa de tecido igualmente forte, com 1m de extensão, fazendo

com que tenhamos na extremidade duas pontas de 50cm. Com esses dois pedaços de cordão amarraremos o telão à vara. Este é o método mais empregado, pois a grande maioria dos cenotécnicos acredita ser mais prático, dando menos trabalho tanto na hora de colocar, quanto retirar e, conseqüentemente, exigindo menos tempo no preparo dessa operação.

A bainha inferior é muito importante para os telões que precisem de estiramento. Nesse caso a bainha é confeccionada como uma grande bolsa horizontal, por dentro da qual, em toda a extensão do *telão*, correrá um sarrafo, ou *vara* de metal, que será fixada solidamente junto ao piso do palco. O *telão* quando preso ao piso do palco por meio da bainha inferior fica mais fácil de ser “afinado”, ou seja: suba e desça sempre estabelecendo uma linha paralela perfeita em relação ao tablado.

Uma vez pronta a base de tecido, pode-se aplicar sobre ela o papel que, normalmente adquirido em bobinas, é colado no mesmo sentido vertical com que foram costuradas as faixas de pano. O tecido esticado no chão é fixado nas quatro pontas, com o auxílio de estacas para não enrugar. Para colar um material sobre o outro, antes do advento das modernas “colas brancas”, à base de PVC, usava-se cola de farinha de trigo cozida. A pasta era então espalhada sobre toda a extensão do tecido com o auxílio de um rodo, evitando ao máximo qualquer tipo de resíduo que viesse, posteriormente, provocar volumes irregulares na superfície do papel.

Este trabalho, na dinâmica circense, onde todos fazem de tudo, é realizado pela comunidade que, sempre sob o comando de alguém mais experiente nesse ofício, dedica-se à tarefa coletiva. As mulheres colocam o tecido de molho, passam as faixas, juntam os panos, costuram bainhas e preparam a cola. Os homens calculam medidas, esticam o pano sobre o solo, espalham a cola e, sempre dois a dois, vão aplicando, vagarosamente o papel, evitando ao máximo que este entorte em relação às costuras do tecido, enrugue, ou rasgue. As crianças vêm atrás ajudando a alisar o papel sobre o tecido, prestando atenção para que não se formem bolhas de ar entre os dois materiais.

Uma vez colado todo o papel necessário, espera-se algumas horas até que esteja completamente seco para que se dê início à fase seguinte. O desenhista, que também muitas vezes, pela sua habilidade em reproduzir figuras, é o cenarista do circo, começa a rabiscar com carvão vegetal aquilo que será a imagem representada: o interior de uma residência, uma paisagem de fundo, a entrada de um castelo ou o que quer que o texto exija.

Na maioria das vezes, o desenhista parte de um esboço já existente e que é do seu conhecimento, tendo usado como fonte de referência livros de História da Arte, revistas ou fotografias.

O trabalho descrito acima é feito individualmente e enquanto o desenhista executa o traçado, é comum o restante da companhia permanecer à sua volta, admirando o talento do artista.

Tendo obtido o esboço daquilo que deseja, dá-se início ao preparo das tintas que irão cobrir a superfície do papel. Antes do advento das modernas tintas acrílicas, usava-se tinta cal misturada com pigmento colorido, para que se atingisse a tonalidade desejada. Depois de alcançar a cor imaginada, acrescentava-se à solução um pouco de farinha de trigo, ou polvilho, dissolvidos em água. Era muito importante que não se esquecessem de acrescentar clara de ovo para dar algum brilho, e vinagre, como se dizia: “para não criar bicho”.

Com essa mistura obtinha-se uma substância dotada de maior plasticidade e mais fácil de ser aplicada. Uma vez seguida a receita, a tinta resultante evitava que a pintura, com o passar do tempo e o constante manuseio, descascasse e comprometesse a beleza da obra.

Quando a questão trata de colorir o telão, o primeiro passo é distribuir o líquido cremoso homoganeamente sobre o papel, respeitando os contornos desenhados pelo cenógrafo. Este profissional, em uma segunda etapa, trabalha executando uma tarefa de caráter mais artístico, definindo o claro e o escuro, criando sombras e volumes, imitando materiais diversos e dando o acabamento final, até que a obra esteja pronta.

Era também bastante comum a colagem de elementos chamados “apliques” e que tinham uma função notadamente decorativa, visando a enriquecer, ou embelezar ainda mais o ambiente cenográfico.

Papel laminado recortado na forma de estrelas promoviam o brilho no azul profundo do céu. Laços de fitas de veludo, colados diretamente sobre o repuxado das cortinas, conferiam mais autenticidade ao arco do palácio. Pedacos irregulares de estopa, colados uns por sobre os outros e, posteriormente trabalhados com tinta, poderiam sugerir aos olhos do público a sensação de pedras, ou mesmo troncos rugosos de idosas árvores. Retalhos de cetim que haviam sobrado de algum figurino eram também recortados no formato de folhas e colados apenas nas extremidades, dando leveza e verossimilhança à copa do arvoredado.

Não havia limites para a imaginação desses artistas que, reaproveitando materiais diversos encontrados ao seu redor, criavam para os mesmos uma nova aplicação, submetida a um rigoroso crivo estético.

Como já foi dito, esse mesmo procedimento também era adotado no Teatro de Papel, estabelecendo mais um elo de ligação entre os 2 gêneros.

Antonio Santoro Junior, em depoimento pessoal prestado para esta pesquisa, disse que em *Os Milagres de Santo Antônio* os peixes que espantosamente saltavam fora da água eram feitos um a um com cartolina recortada, para que ficassem bem leves e com escamas verdadeiras de peixe coladas sobre o papel. O resultado final alcançado era tão expressivo que, debaixo das luzes dos painelões, produzia nos olhos extasiados das arquibancadas o brilho e o reflexo desejados.

Há quem diga que muitas companhias circenses, após ter certeza de que a pintura do *telão* estava completamente seca, aplicavam em toda a extensão de sua superfície mais uma camada muito fina de cola de farinha de trigo, dessa vez preparada com o mínimo de textura e consistência, com a finalidade de garantir vida mais longa à obra recém executada.

As entradas e saídas dos atores em cena nessa cenografia de *telões* superpostos faziam-se pelas laterais, que estabeleciam a ligação direta com as coxias, ou pelos rompimentos, que representavam parte da composição do próprio *telão*.

Evitava-se de todas as maneiras o uso de portas desenhadas, pois as mesmas estavam fadadas a permanecer fechadas do início ao final do espetáculo, sem que ninguém pudesse passar por elas.

Portas eram substituídas por grandes cortinados, arcos, colunas recortadas, passagens irregulares em cavernas. O importante é ressaltar que os rompimentos, independentemente do motivo que ilustravam, eram todos estruturados por trás, diretamente sobre o tecido, com material de maior consistência, evitando que os telões balançassem quando da passagem dos atores.

Ao contrário das portas, janelas havia e muitas. Janelas sempre deram bom resultado em ambientes cenográficos, pois podem ser facilmente incluídas na ação dramática do espetáculo. Segredos podem ser desvendados por trás de janelas. Dúvidas podem ser esclarecidas. Confissões podem ser ouvidas.

As providenciais janelas tinham aquilo que seria a superfície do vidro recortada diretamente no *telão*, estruturada por trás, na base de tecido com papelão ondulado para ganhar resistência e ainda recebiam a aplicação de um pedaço de papel celofane, preenchendo o espaço vazado, o que fornecia a idéia de transparência e brilho dos cristais. Não se tem conhecimento da existência de um único ator que não se delicie com uma cena atrás de janelas.

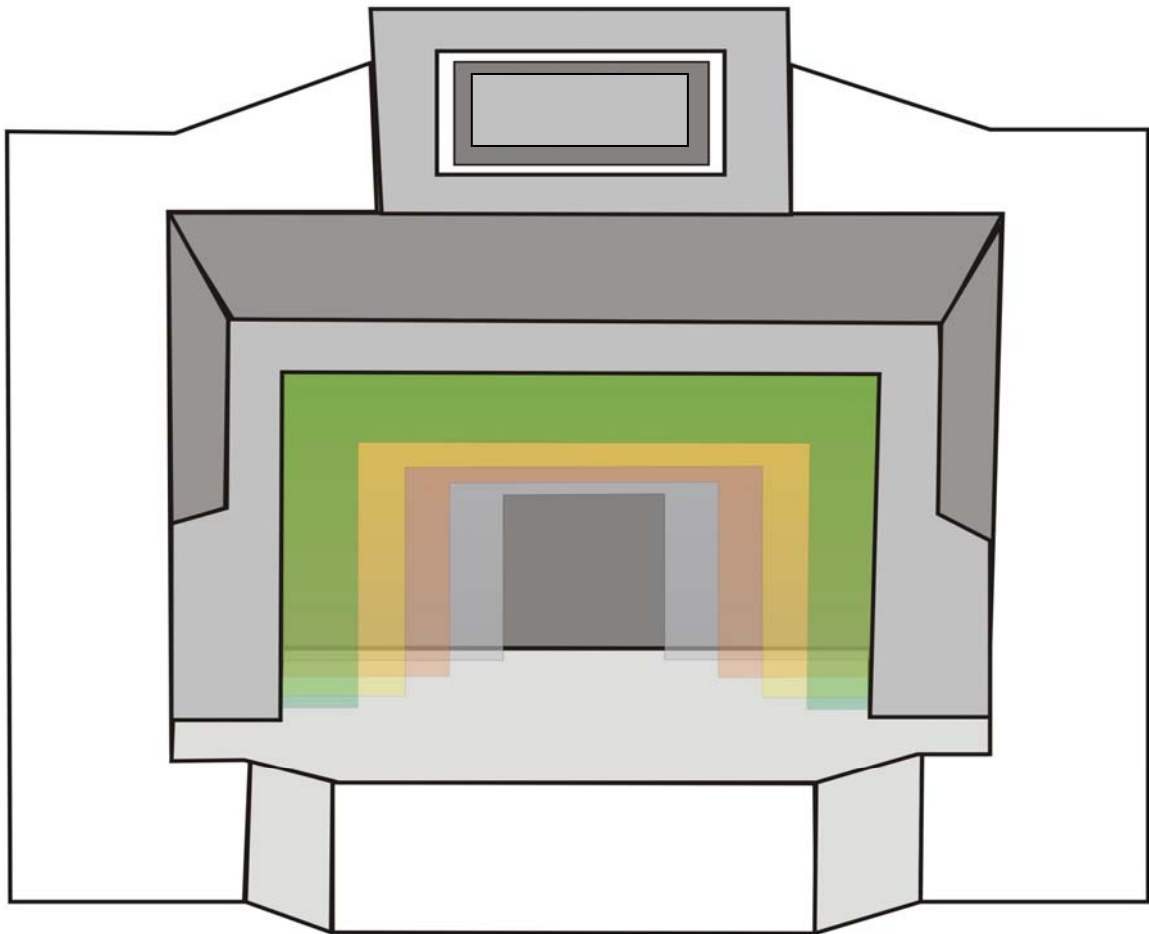
Para cada peça que estreava, preparava-se um novo jogo de *telões*, mas, caso isso não fosse possível, *telões* de outras montagens eram aproveitados, ou mesmo reciclados quando ainda tinham sua base em bom estado.

O abrir das cortinas em uma noite de estréia, quando se apresentava ao público pela primeira vez uma cenografia de *telões* recortados superpostos, era um momento aguardado com muita ansiedade. Se o resultado fosse positivo e

satisfatório, a platéia irrompia em aplausos, que representavam o reconhecimento dos espectadores pelo trabalho cenográfico.

Ao final da temporada de um espetáculo, se o cenário não fosse mais ser usado durante a permanência naquela praça, os *telões* eram cuidadosamente enrolados em torno de um sarrafo, calçado intencionalmente na bainha inferior, para que se conservassem por mais tempo sem apresentar dobras no momento em que fossem novamente colocados sobre o palco. Depois do surgimento do plástico e sua popularização, as companhias circenses passaram a envolver nesse material seus *telões* já enrolados, evitando assim qualquer princípio de contaminação, principalmente por uma das maiores inimigas desse elemento cenográfico: a umidade.

Os *telões* também poderiam ser guardados dobrados e essa operação de dobra exigia muito cuidado e atenção, pois elas deveriam coincidir justamente com as costuras verticais, evitando vincos que comprometessem seu acabamento. Depois de dobrados em fardos, eram acomodados em grandes baús, levando-se em conta que nenhum outro peso deveria ser colocado sobre eles.



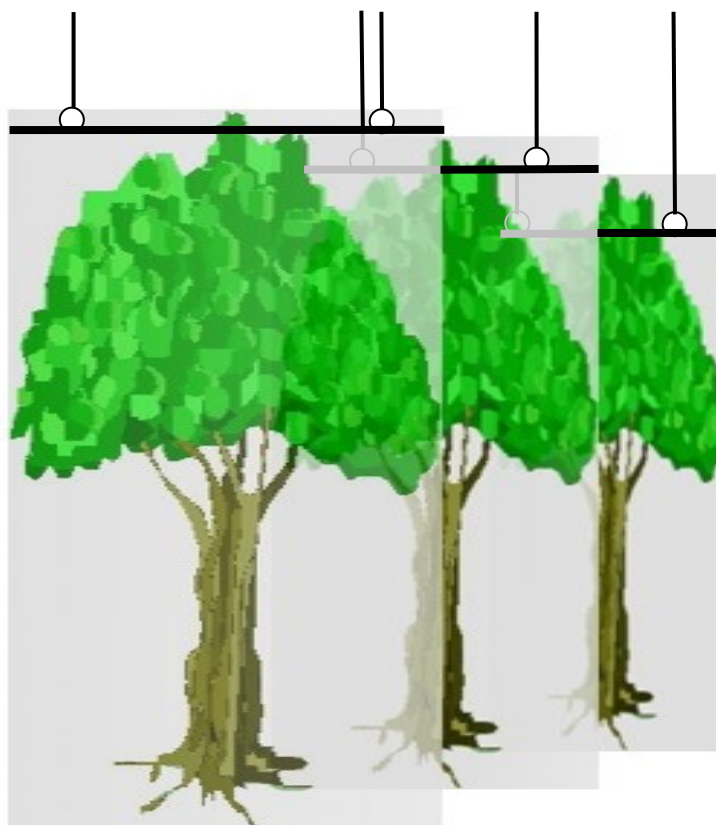
Simulação de Cenografia composta por telões de papel superpostos.

a) - Teleta

Teleta, vindo do diminutivo de tela, é o curioso nome dado aos pequenos *telões*, quase sempre muito estreitos e com verticalidade total, excelentes para favorecer a ilusão de profundidade em um palco que, por força das circunstâncias, nem sempre apresentava as medidas ideais.

As *teletas* eram confeccionadas seguindo o mesmo procedimento adotado para com os *telões*. A única diferença é que o tecido usado como base, ao invés do algodão cru, era o filó, muito empregado na confecção de mosquiteiros para quartos de crianças. Árvores, fontes, chafarizes, estátuas e monumentos obtinham melhor efeito quando executados sobre teletas.

A imagem a ser representada era inteiramente recortada no papel e colada sobre a faixa inteiriça do filó e este recurso, com a interferência da luz apropriada, dava ao espectador a impressão de transparência. Bastariam algumas poucas árvores executadas em teletas bem distribuídas sobre o palco para criar a impressão de uma floresta.



Teletas superpostas representando árvores

Historicamente sabemos que essa estratégia, já em uso nos teatros convencionais do Ocidente desde o Século XVII, foi largamente explorada na cenografia operística, vindo, posteriormente, chegar ao conhecimento das famílias circenses. Isso, certamente, confirma a teoria de que os artistas que optavam por apresentar seus espetáculos debaixo das lonas eram muito bem informados. Esses profissionais estavam sempre em busca de novas possibilidades para o encantamento de suas platéias que, na grande maioria das vezes, não tinha a menor possibilidade de assistir a uma ópera.

Telões e teletas eram sistematicamente pendurados em *varas* feitas de sarrafo de 5cm, ou canos de metal utilizados para sistemas hidráulicos em geral. A superposição dos *telões* era feita intencionalmente, visando a criar na visão da platéia a sensação de uma falsa profundidade. Dessa forma, a porta do *telão* da frente diminuía sensivelmente em relação à outra porta que, na verdade, poderia estar separada dela por uma distância não superior a 15cm. Sabemos que isso foi uma conquista do Teatro Renascentista e um exemplo desse recurso que resiste até os dias de hoje é o Teatro Olímpico de Vicenza, na Itália, obra do arquiteto Andréa Palladio,

6) - Manobra de Telões

Dá-se o nome de *manobra* à movimentação das varas nas quais estão presos os telões. Esse movimento, de subida ou descida, para ser bem realizado, implica em elementos constantemente revisados e uma equipe na qual cada um dos componentes sabe exatamente qual sua função e o momento certo em que deve executá-la.

Para operar a *manobra* dos *telões* eram usadas todas as pessoas que não estavam em cena pois, muitas vezes, por força de um efeito desejado, era imperativo que vários *telões* subissem e descessem praticamente ao mesmo tempo.

Pensando nisso, e para evitar o congestionamento nas coxias, os técnicos circenses, ao contrário do que se faz nos teatros convencionais, colocavam *barras de malaguetas*, onde são amarradas as cordas que sustentam as varas, em ambos os lados do palco.

Esses mecanismos de troca de ambientes cenográficos funcionavam com a precisão de um relógio e sempre sob a liderança de um componente do circo dotado de maior vivência na área. Como uma orquestra, todos obedeciam ao maestro, para que esses movimentos ocorressem dentro da maior harmonia possível.

Na cenografia de *telões* superpostos, adotada no espaço cênico circense, os mecanismos não são exatamente os mesmos empregados em teatros convencionais. É importante esclarecer que tantos os artistas de circo, que buscaram modelos de mecanismos cenográficos na linguagem teatral, tanto como os elencos teatrais que se incorporaram às trupes circenses, fizeram dentro da tenda as adaptações necessárias para obter o funcionamento desejado.

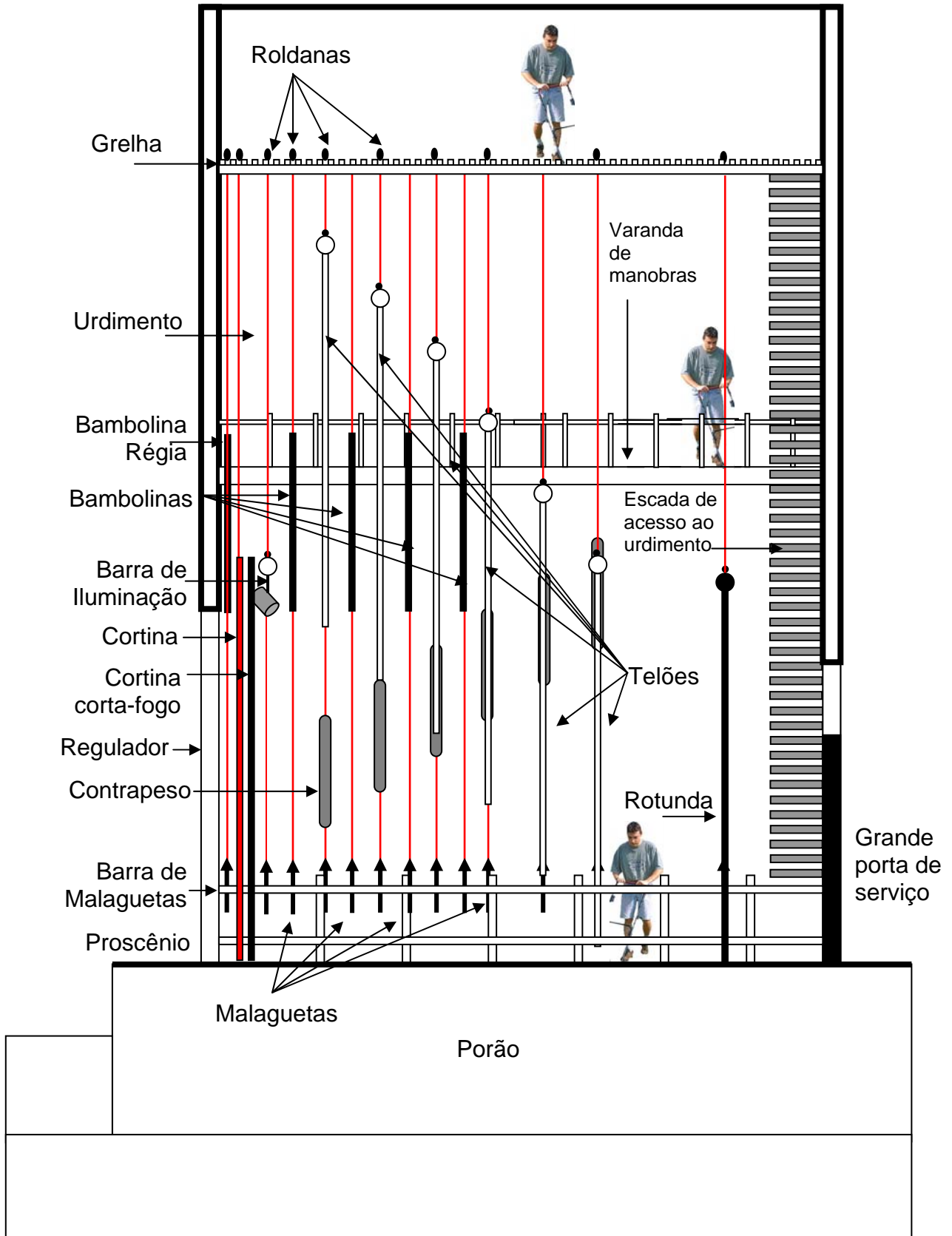
No interior do circo, por exemplo, era praticamente impossível ter uma varanda de manobras, ou mesmo uma escada fixa de acesso ao *urdimento*. O engenho responsável por fazer subir e descer os telões era, em síntese, basicamente o mesmo trazido do teatro, ajustado às possibilidades do pavilhão.

7) - Barra de Malaguetas

A *barra de malaguetas* foi mantida, pois sem ela é praticamente impossível qualquer movimento de *telões* dentro do palco. Trata-se de uma barra de madeira, presa ao piso do palco, ou às paredes, onde são fixadas as *malaguetas*, *pinos de metal ou de madeira em torno dos quais enrola-se a corda, que imobiliza o telão* exatamente no ponto desejado.

A *barra de malaguetas* é de fundamental importância para a movimentação de toda as vestimentas cênicas, aqui representadas pelo *bandô*, ou *lambrexim*, *cortina corta-fogo*, *pano de boca*, *bambolina régia* e *bambolinas*, *pernas*, *rotunda* e *ciclorama*.

8) – Corte longitudinal de um palco e seus componentes



9) – Vestimentas do Palco

a) - Bandô ou Lambrequim

É o nome que se dá ao arremate superior da boca de cena, muito semelhante à *bambolina*, porém colocado fora da *caixa preta*, junto ao *pano-de-boca*.

Sua função é decorativa e pode conter panejamentos elaborados que terminam em franjas, medalhões, esculturas e outros elementos que se harmonizem com a moldura do palco.

No teatro - pavilhão, o *lambrequim* era indispensável e todos os elementos que entravam em sua composição eram pintados como nos telões, possibilitando a criação de *bandôs* para ocasiões especiais e festividades comemorativas.

b) - Cortina Corta-fogo

Alguns autores incluem a *cortina corta-fogo* como uma vestimenta do palco, se bem que, na verdade, trata-se mais de um dispositivo de segurança.

Apesar da legislação vigente estabelecer como item obrigatório em todos os teatros, não se tem notícia de que algum pavilhão circense fizesse uso desse recurso. Trata-se de uma cortina sólida, de material não inflamável, ou um painel metálico que, baixado no momento oportuno, veda a *boca-de-cena*, impedindo que um incêndio iniciado no palco se propague em direção à platéia.

c) - Pano de Boca

É o nome que dentro da nomenclatura teatral foi dado à cortina principal, esticada no limite da *boca de cena*, cuja abertura e fechamento indicam início e final de atos.

Pode ter movimento vertical, subindo, ou descendo, assim como movimento horizontal, abrindo para os lados e fechando-se em direção ao centro.

d) - Bambolina

É uma faixa de tecido, de pouca altura, geralmente na cor preta, aplicada sobre uma extensão contínua de *vara*, cobrindo toda a horizontalidade do palco e que tem a função de impedir que o espectador veja o que se esconde no *urdimento*.

As *bambolinas* também são utilizadas para encobrir *varas* de iluminação, ou também para dar um acabamento nos limites verticais da cenografia.

Cabe aqui assinalar a existência e função da *bambolina régia* que, sendo a primeira junto à *boca de cena*, dependendo do quanto é manobrada, pode aumentar ou diminuir a altura da *quarta parede*.

A *bambolina régia*, geralmente confeccionada em madeira resistente, recebe, na fase de acabamento, um revestimento com o mesmo tecido utilizado nas demais *bambolinas*. Sendo um elemento horizontal, é responsável pela vedação do olhar do público no sentido vertical

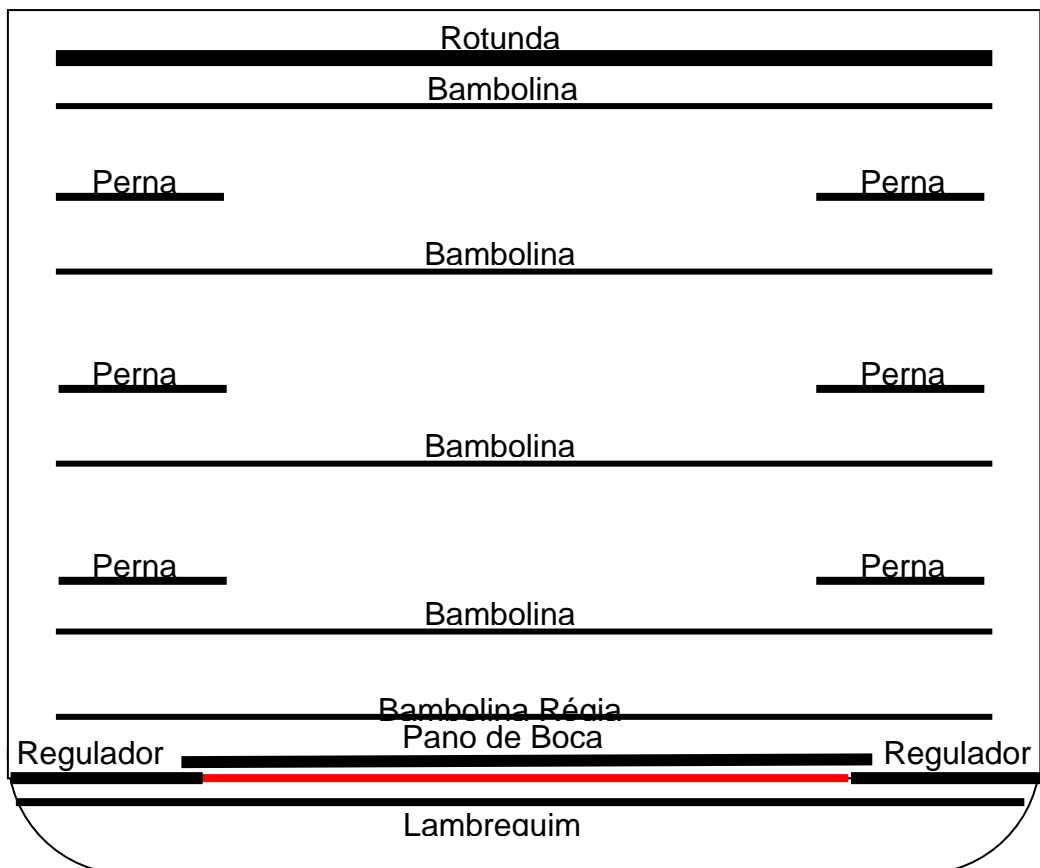
e) – Perna ou Bastidor

Tem a mesma função da *bambolina* no que diz respeito aos limites verticais do palco. São faixas estreitas de tecido, habitualmente utilizadas na cor preta, que dispostas paralelamente à *boca de cena*, definem os limites entre o palco e a *coxia*, assim como definem também o campo de visão do espectador no sentido da horizontalidade.

O circo-teatro fundia *telões* e *pernas* com o objetivo de criar entradas e saídas para os atores, entre cada um desses elementos.

f) - Rotunda

É um grande cortinado localizado no fundo do palco, praticamente junto à parede do edifício teatral, que tem como função criar um fechamento neutro para todo o espaço cênico



CONCLUSÃO

Depois de tanto material recolhido; depois de tantos encontros com pessoas fabulosas que guardam segredos desse mundo como tesouros preciosos dos quais não querem e não podem se separar; depois de tantas reflexões sobre esse universo que encerra nos limites das dimensões de seu espaço a essência do conflito entre o real e o imaginário, a conclusão a que se chega é que ainda há muito a ser pesquisado. Percebemos que tudo que obtivemos é apenas a ponta de um bloco de gelo, cuja parte ainda submersa encerra inúmeras surpresas.

Estudar o espaço cênico circense e entender os caminhos percorridos para que duas linguagens, circo e teatro, fossem comungando entre si e encontrando uma terceira via de expressão que, apesar de seu berço de originalidade, conserva ainda as características de suas matrizes, é só o princípio de uma outra investigação, que se apresenta como um desafio a ser vencido.

Outras descobertas deverão ser feitas e levadas ao conhecimento das novas gerações, com o objetivo de preservar os traços fundamentais dessa manifestação que tanto contribuiu para a construção da identidade cultural de nosso país.

A entrada do teatro no circo não trouxe apenas uma forma diferente de conceber e executar a cenografia debaixo da lona. Dioniso disfarçou-se de palhaço e impregnou todos os elementos com o alegre êxtase das bacantes e a irreverência dos sátiros, sem nunca perder de vista o aspecto sagrado contido em suas raízes.

A comédia rasgada e a paixão de Cristo faziam parte de um mesmo repertório e cada uma delas, dentro de seu próprio diapasão, despertava a emoção a que se propunha, fazendo explodir o riso ou brotar as lágrimas.

A interpretação dos atores que, por sua vez, vinham de outras experiências igualmente distintas permitiu que fosse abandonado qualquer princípio de psicologismo, pensando unicamente na precisão do tempo da ação cênica como veículo condutor da mensagem que traduz o perfil da personagem.

Para esta representação uma nova dramaturgia foi criada e retrabalhada pelas famílias circenses que, melhores do que ninguém, sabiam exatamente em busca do quê estava o público que ocupava as arquibancadas.

Deixando de lado os princípios aristotélicos, o texto teatral circense, ou papel de cena, como era chamado, permitia que o ator contribuísse com o melhor da sua essência, visando a valorizar a permanência em cena junto ao público, para que este dele jamais se esquecesse.

A encenação, longe de tomar conhecimento das vanguardas do Século XX, criou por aqui a sua própria vanguarda, baseada na premissa de que é preciso manter o espectador permanentemente ligado com o que está acontecendo no palco e não lhe permitir, em momento algum, que seja capaz de prever o que ainda está por vir.

O tablado que se levantou sobre a serragem do circo transformou-se em uma caixa de surpresas, de dentro da qual tudo podia aparecer, sempre com o objetivo de provocar aquela emoção que ainda não havia sido atingida.

É inacreditável, e, ao mesmo tempo, fascinante imaginar que dispondo de uma tecnologia, que não ia além da construção de algumas engenhocas primárias, esses artistas anônimos dedicavam-se a descobrir fórmulas que iludissem a platéia, confundindo o seu ponto de vista e mostrando-lhe o falso disfarçado de verdadeiro.

Durante o período em que o circo-teatro esteve sozinho à frente das possibilidades de entretenimento da população, era por intermédio da sua linguagem que o espectador adquiriu conceitos estéticos, desenvolveu juízos de valores, aprimorou seu gosto pessoal e, também (por que não dizer?), aprendeu a levar a vida com mais humor e otimismo.

O próprio nomadismo do circo contém essa alma de esperança, que promete uma praça melhor justamente naquela que virá a seguir. Foi justamente esse espírito desbravador e confiante em suas potencialidade que abriu caminhos

para essas companhias por todos os rincões do Brasil, onde nem sequer a luz elétrica havia chegado, já em pleno Século XX.

Considerando-se que a televisão, ao ganhar o território brasileiro, absorveu a mão de obra que estava de mais imediato à disposição, é natural que grande parte dos artistas circenses tenham ido em busca desse outro nicho como forma de sobrevivência para sua arte.

O circo mostrou a que vinha e, quando todos pensaram que ele se ajustaria a uma nova linguagem, foi exatamente ela, com toda sua tecnologia, que se deixou contaminar pelo espírito circense. Isso está presente até os dias de hoje nos programas de auditório, na variedade do repertório, nas melodramáticas novelas, nos programas musicais, nas exhibições de luta livre e tudo o mais que compõem a grade de programação de nossas emissoras.

Nossos atores transitaram livremente entre o palco convencional e a cobertura de lona e em cada um deles colheram referências que, ao final da fervura, fizeram do ator brasileiro esse profissional tão flexível, tão versátil e, ao mesmo tempo, tão apaixonado pelo seu ofício.

O circo, desde que deu o ar de sua graça, entrou pela porta da frente na casa dos brasileiros e lá se instalou. Quando, por força das circunstâncias os mastros deixaram de continuar sendo erguidos, ele encontrou um atalho para continuar penetrando pelas antenas da televisão.

Não é à toa que a imagem do tubo, ou de plasma de acordo com a mais recente tendência, foi carinhosamente, ou pejorativamente (nunca vamos saber!) de circo eletrônico.

O circo é um mundo que, por mais que se investigue, nunca saberemos o bastante, pois ele sempre guardará alguns segredos, que consistem na legítima essência de seu mistério.

Estudar o circo é rever nossa história e as rotas por ela trilhadas. É preciso que se diga que este mapa mal começou a ser traçado.

Viva o Circo!!! Evoé, circo, Evoé!!!

Bibliografia

Livros

ABREU, Brício de – **Esses populares tão desconhecidos** – Rio de Janeiro, Ed. Raposo Carneiro, (RJ), 1963.

ABREU, Martha – **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fapesp, 1999.

ANDRADE, Mário de – **Romance do Veludo** – Revista de Antropofagia, 1ª denteição, São Paulo, agosto de 1928.

ARAÚJO, Alceu Maynard de – **Cultura Popular Brasileira** – São Paulo, MEC – Melhoramentos, 1973.

ARAÚJO, Vicente de Paula – **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Editora Perspectiva (Debates), São Paulo, 1976.

----- **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo** – Editora Perspectiva – São Paulo (SP), 1981.

BARBOSA, Orestes – **Samba: suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores** – Rio de Janeiro, Livraria Educadora, (RJ), 1933

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

BRUNO, Ernani Silva – **História e Tradições da Cidade de São Paulo. Volume II**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

CAFEZEIRO, Edwaldo e Gadelha, Carmem – ***História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues***. Rio de Janeiro: Editora UFRJ:EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CARVALHO, Raimundo e Mota, Ivan Luis B. - ***Circo Universal***. Belo Horizonte: Editora Dimensão, MG, 2000.

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

Centro de informação sobre Arte Brasileira Contemporânea - Circo Paulistano, Arquitetura Nômade – Idart, São Paulo

COSTA, Ângela Marques da e Schwarcz, Lilia Moritz - ***1890-1914: no tempo das certezas***. São Paulo: Companhia das Letras, SP, 2000.

CUNHA, José B. d'Oliveira – ***Os Ciganos do Brasil (subsídios históricos, ethnographicos e lingüísticos)***. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, SP, 1936.

DAMASCENO, Athos – ***Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX (contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul)*** – Porto alegre, Coleção Província, no 11 – Editora Globo, RS, 1956

DANTAS, Arruda – ***Piolin*** – São Paulo - Editora Pannarts, SP, 1980

DUARTE, Regina Horta – ***Noites Circenses – Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*** – Campinas - Editora da Unicamp, SP, 1995.

----- ***O Circo em Cartaz***. Belo Horizonte: Editora - Einthoven Científica Ltda, MG, 2001.

EFFEGÊ, Jota (pseud. de João Ferreira Gomes) – ***Figuras e coisas da música popular brasileira*** – Apresentação de Carlos Drummond de Andrade - Rio de Janeiro Funarte, RJ, 1978

FERREIRA, Claudia Márcia (coord.) – **Circo – Tradição e Arte**. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, RJ, 1987.

FONSECA, Maria Augusta – **Palhaço da Burguesia – Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo** – São Paulo - Editora Polis Ltda, SP, 1979

GUERRA, Antônio – **Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João D’el Rey** – Juiz de Fora - Soc. Propagadora Esdeca, MG, s.d.

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

LARSEN, Stephen – **Imaginação Mítica, a busca de significado através da mitologia pessoal** – tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Campus, Série Somma, RJ, 1991.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck – **Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, RJ, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor - **Festa no Pedaco - Cultura Popular e lazer na cidade** - 2ª ed. São Paulo: Hucitec/ Unesp, SP, 1998.

MALARD, Letícia – **Hoje tem espetáculo – Avelino Fóscolo e seu romance**. Belo Horizonte: Editora UFMG, MG, 1987.

MASETTI, Morgana – **Soluções de Palhaços – Transformações na realidade hospitalar – Doutores da Alegria**. São Paulo: Palas Athenas, SP, 1998.

MEYER, Marlyse – **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, SP, 1996.

MONTARROYOS, Heraldo – ***Festas Profanas e Alegrias Ruidosas (a imprensa no Círio)*** - edição do autor, Belém (PA), 1995

MOTA Filho, Cândido – ***Piolin e o Circo de Cavalinhos em Dias Lidos e Vividos.*** Rio de Janeiro: José Olympio, RJ, 1977.

NORONHA, Paulo – ***O Circo*** - São Paulo (SP): Academia de Letras de São Paulo (SP), Cena: Brasil – Volume I, SP, 1948.

PASCHOA JR., Pedro Della – ***“O Circo-Teatro popular”*** In Cadernos de Lazer 3. São Paulo: SESC-SP/Brasiliense, SP, 1978.

QUERUBIM, Marlene O – ***Marketing de Circo.*** São Paulo: Editora Oriom, SP, 2003.

RIPELINO, A. M. – ***Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*** – São Paulo - Editora Perspectiva, SP, 1971.

ROUBINE, Jean-Jacques – ***A Linguagem da Encenação Teatral.*** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, RJ, 1998.

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

SANTOS, Valmir – ***Riso em Cena, dez anos dos Parlapatões.*** São Paulo: Estampa Editora, SP, 2002.

SOARES, Carmem – ***Imagens da Educação no Corpo. Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*** - Campinas: Autores associados, SP, 1998 – (Coleção educação contemporânea).

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de – ***As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868).*** Campinas: Editora da UNICAMP, Cecult, SP, 2002.

SUSSEKIND, Flora – **O negro como arlequim**. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, RJ, 1982.

TINHORÃO, José Ramos – **Os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, RJ, 1976.

----- **Música popular: do gramofone ao rádio e TV** - São Paulo: Ática, SP, 1981 (Ensaio; 69).

----- **Música popular: um tema em debate** - 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, SP, 1997.

----- **História social da música popular brasileira** - São Paulo: Editora 34, SP, 1998.

----- **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: Ed. 34, SP, (Volumes I e II - 2000 e Volume III - 2002).

----- **“Circo brasileiro: o local no universal”** In Entre Europa e África: a invasão do carioca Organizado por Antonio Herculano Lopes. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, RJ, 2000, pp.193-214.

----- **Cultura popular: temas e questões** - São Paulo: Ed.34, SP, 2001.

TORRES, Antônio – **O Circo no Brasil**. São Paulo. Funarte -Editora Atrações, SP, 1998

VARGAS, Maria Tereza (coord.) - **Circo, Espetáculo de Periferia** - Pesquisa - São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Informação e Documentação Artística - Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, SP, 1981.

VASCONCELOS, Ary – **Panorama da Música Popular Brasileira** – Martins Ed., São Paulo, SP, 1964.

Periódicos

AJUZ, Chistine – **É na escola que se vai aprender a ser de circo** in Jornal do Brasil, Caderno B. – Rio de Janeiro, 30 de maio de 1978.

ANDRADE, Mário de (assinando Pau-d'Alho) Teatro-Circo – **Do Brasil ao Far-West – Piolin** – Terra roxa e outras terras – ano I, nº 3, 27 de fevereiro de 1926.

ANDRADE, Mário de – **Música Brasileira** in A Manhã – Supl. São Paulo, 24 de março de 1926.

----- **Circo de Cavalinhos** in Diário Nacional – 02 de agosto de 1931.

BARBOSA, Orestes – **Ban Ban Ban (na prisão)** – 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Jacintho R. dos Santos, 1922.

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

FREIRE, Roberto – **Este homem é um palhaço** in Revista Realidade. São Paulo: Ed. Abril, ano 1, nº 7, out/1966, p. 110.

GARCIA, Adriana – **A vida sob a lona do picadeiro** in Revista Veja. São Paulo, ano 28, nº 40, out/1995, pp. 14-21.

GOMES, Elza Dellier – **Uma estória de palhaços** in Correio Paulistano. São Paulo, 18 de maio de 1950.

GUSMÃO, Clóvis de – **As grandes reportagens exclusivas – O Rei dos Palhaços** in Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 12 e 19 de outubro de 1940.

----- **Grandeza e miséria da vida de Palhaço**, in Comoedia – Revista Mensal de Teatro, Música, Cinema e Rádio. Rio de Janeiro: Direção e responsabilidade de Brício de Abreu, Ano II, nº 5, março de 1947, pp. 79-84.

JESUS, Leão de – **Negro Benjamim** – *Cristo Negro* in O Dia. Rio de Janeiro, 02 03 de abril de 1972.

MACHADO, Antônio de Alcântara – **Indesejáveis** – Terra roxa e outras terras, ano I nº 1, São Paulo, 20 de janeiro de 1926.

NELO, Nino – **Grandezas e misérias do nosso teatro** in Revista do Teatro. Rio de Janeiro: SBAT, nº 319, jan/fev/1961, p. 177.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de – **Visões da história do circo no Brasil** in ÚLTIMA HORA-Revista. São Paulo, reportagens publicadas de 01 a 16 de junho de 1964.

----- **Força, destreza e energia no Circo de Moscou** in Diário de São Paulo, 28 de junho 1966.

----- **Artistas japoneses no Brasil** in O Estado de São Paulo, 10 de agosto de 1968.

----- **O cavalo de circo e arte eqüestre no Brasil** in Diário de São Paulo, 14 de novembro de 1965.

----- **Arte Circense** in Diário da Noite. São Paulo de 22 de novembro de 1971 a 10 de janeiro de 1972.

----- **O circo autêntico** in Diário de São Paulo – 22 de junho de 1969.

----- **Chicharrão completa 80 anos ... eles nascem artistas** in Diário da Noite/Edição Nacional 1968.

OZÓRIO, Januário d'Assumpção – **Um espetáculo no 'Spinelli'** in O Theatro. Rio de Janeiro: ano 1, nº 6, 01 de junho de 1911, pp. 12-14.

PICCHIA, Menotti del (assinando Helios) – **Piolin comido e comida para Piolin** in Correio Paulistano, 27 de março de 1929.

PORTO, Sérgio – **Benjamim de Oliveira – o palhaço** in Revista Manchete. Rio de Janeiro, seção “Um Episódio por Semana”, 19 de junho de 1954.

PRADO, Yan de Almeida (assinando Terêncio Martins) - **Circo de Cavalinhos – Crônica Paulista de 1929** – Reunião de crônicas publicadas em São Paulo in Diário Nacional, janeiro e fevereiro de 1929

SILVEIRA, Emília – **Escola Nacional de Circo: um coração para se emocionar e talento para resistir** in Revista Educação – publicação da Coordenadoria de Comunicação Social do Ministério da Educação e Cultura – Divisão de Editoração. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia Distribuidora S/A, nº 41, jan/dez de 1984.

Catálogos

CEDRAN, Lourdes – **O Circo – artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audio-visual.** – coordenação. Catálogo exposição – Governo do Estado de São Paulo.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de (coordenador geral da obra) – **Circo** - Editor, Marino Lobello - Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1990

MILITELLO, Dirce (coordenação) – **Dia do Circo** – Troféu Picadeiro 1983-1984 – Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo

TAMAOKI, Verônica (organização editorial) - **Circo Nerino** — publicação integrante do evento realizado no Sesc Pompéia, São Paulo (SP), 1997

VIVEIROS DE CASTRO, Alice (texto) – **O Circo conta sua história** – Museu dos Teatros – Rio de Janeiro: FUNARJ.

Ficção

ABREU, Gilda de – **Alma de Palhaço** - São Paulo: Editora Cupolo Ltda., 3ª edição, 1959.

AMADO, Jorge – **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Editora Record, RJ, 39ª edição

ANDRADE, Mário de – **Jaburú Malandro** – Contos de Belazarte (1924) – Biblioteca de Literatura Brasileira – São Paulo - Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, SP.

ANDRADE, Oswald de – **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Editora Globo/Secretaria do Estado de São Paulo, SP, 1990.

BRADLEY, Marion Zimmer – **Salto Mortal** (The Catch Trap). Tradução de Maria D. Alexandre. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, SP, 1999.

GIKOVATE, Ceci – **O circo vem aí....** São Paulo: M. G. Ed. Associados, 1979.

JENNINGS, Gary - **O Circo - as aventuras de um circo viajando pela Europa do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Record, SP, 1987.

BARRETO, Lima – **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, SP, 1999.

LOBATO, Monteiro – **Circo de Cavalinhos in Reinações de Narizinho** – São Paulo - Editora Brasiliense, SP, 1965.

LONDON, Jack – **Aventuras de um cão de circo** – tradução de Rebêlo, Marques. Rio de Janeiro: Edições de Ouro – Coleção Calouro, RJ, 1972.

MARCOS, Plínio – **Prisioneiro de uma Canção**. São Paulo: Editora Parma Ltda, SP, 1984.

----- **O Truque dos Espelhos e outras histórias de pequenos artistas**. Belo Horizonte: Una Editoria, MG, 1999.

----- **O assassinato do anão do caralho grande**. São Paulo: Geração Editorial, SP, 1996.

MARCOVICH, Sandro - **Gran Circo**. São Paulo: Editora Cupolo Ltda., SP, 1980.

MILLER, Henry – **O sorriso ao pé da escada** – tradução de Vera Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, RJ, 1979.

NORONHA, Paulo de – **O Circo** – Cena: Brasil, vol. I – São Paulo - edição do autor – SP, 1948.

SCHMIDT, Afonso – **Saltimbancos**. São Paulo: Coleção Saraiva, SP, 1950.

SUASSUNA, Ariano – **A pedra do Reino**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, RJ, 1972.

TOMAOKI, Verônica – **O Fantasma do Circo**. São Paulo: Massao Ohno e Robson Breviglieri Editores, SP, 1999.

VON BRACKEL, Baronesa Ferdinande – **A filha do Diretor do Circo** – tradução Isócrates – Rio de Janeiro - X Edição - Editora Vozes, RJ, 1955.

VESPIGNANI, G. **Simbolismo, magia e sacralité dello spazio circo**. Bologna: Scarabeo, Irália, 1994

Trabalhos Acadêmicos

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

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela – **A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto**. Rio de Janeiro: UNI-Rio. Dissertação de Mestrado em Teatro, 1977.

COSTA, Eliene Benício Amâncio – **Saltimbancos Urbanos – A Influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90** - São Paulo (SP): Universidade Estadual de São Paulo (SP), Departamento de Artes Cênicas. Tese de Doutorado, volumes I e II, 1999

MATOS, Lucília da Silva - **Equilibristas da vida cotidiana. Arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém-Pará**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

MELO, Cacilda Amaral – **Saber/Lazer no espaço escolar: uma oposição fundamental (tentativa de leitura semiótica)** - São Paulo (SP): Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. Dissertação de Mestrado, 1984.

MENCARELLI, Fernando Antonio – **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MERIZ, Paulo Ricardo – **O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Área de Concentração: Estudos do Espetáculo. Dissertação de Mestrado em Teatro, volumes I e II, 1999.

MONTES, Maria Lúcia Aparecida – **Lazer e ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983. Tese de Doutorado.

----- **“Cultura Popular/Fronteiras de conhecimento: espetáculos populares, formas de teatro, dramas e danças dramáticas”**, palestra proferida em 10.07.1978 por ocasião da XXXª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)

PÁTEO, Maria Luisa de Freitas Duarte do – **Bandas de música e cotidiano urbano**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, agosto/1997.

SANTORO Jr., Antonio – **Memórias de um Circo Brasileiro – circo, circo teatro, pavilhão Arethuzza** - São Paulo: Projeto premiado no Prêmio Estímulo 96 – Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, 1997.

SILVA, Erminia - **O Circo: sua arte, seus saberes - O Circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX** – Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Dissertação de Mestrado, março/1996.

----- **As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX**. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Tese de Doutorado, fevereiro/2003.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira – **Construindo uma nova vida: migrantes paulistas afro-descendentes na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição (1888-1926)**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Tese de Doutorado, 2001.

Memórias

ANDRADE, Oswald de – **Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Memórias e confissões – 1974.

AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de – **A vida atormentada de Fagundes Varela**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.

COARACY, Vivaldo – **Memórias da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, Volume 3, 1965.

EDMUNDO, Luiz – **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938 – 3 volumes.

GARCIA, Antolim – **O Circo (A pitoresca turnê do Circo Garcia, através à Africa e países asiáticos)**. Rio de Janeiro. Edições Dag – 1976.

MENDES, Murilo – **Marruzko in A Idade do Serrote**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MILITELLO, Dirce Tangará - **Picadeiro** – Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

MILITELLO, Dirce Tangará - **Terceiro Sinal** – Mercury Produções Artísticas Ltda – São Paulo – 1984.

MILITELLO, Vic – **Os Sonhos como Herança – Síndrome da Paixão**. Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, 1997.

MIRANDA, Januário – **Lili Cardona – laureada artista da companhia Affonso Spinelli – Traços Biográficos**. Rio de Janeiro: Typ. C. Industrial Americana, 1910.

MORAIS FILHO, Mello – **Festas e Tradições Populares no Brasil**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979.

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

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

ORFEI, Alberto – **O Circo Viverá**. São Paulo: Editora Mercuryo Ltda, 1996.

PASCHOAL, Antonio Dias – **São João de minha infância – Crônicas**. São João da Boa Vista (SP): Um Folhetim do “O Município”, 1949.

PORTINARI, Cândido – **Carta Paloninho**. Paris: set/1958.

SEYSSEL, Waldemar (o Arrelia) - **Arrelia e o Circo**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1997.

----- **O menino que queria ser palhaço**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1992.

----- **Arrelia, uma autobiografia**. São Paulo: Edição Ibrasa – Instituição Brasileira de Difusão Cultural Ltda., 1997.