

ENTRE A TRADIÇÃO ERUDITA E A CULTURA POPULAR: CINQUENTA ANOS DO TEATRO DE LONA SERELEPE (1962-2012)

Elaine dos Santos
(UFSM)¹
Pedro Brum Santos
(UFSM)²

RESUMO: O presente artigo é parte integrante da tese de doutoramento que postula estudar a trajetória do teatro itinerante no Rio Grande do Sul entre os anos de 1962 e 2012 com o objetivo de analisá-lo à luz dos estudos literários, buscando conceder-lhe um espaço no meio acadêmico, assim como o registro desta forma artística que se desenvolveu às margens da literatura culta, mas que dialoga com ela, assim como o faz com a tradição de origem popular, calcada, sobretudo, na origem dos saltimbancos que adentraram o circo de cavalinhos idealizado por Astley.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria. RS-Brasil. CEP 97.105-990.

² Professor de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS-Brasil. CEP 97.105-990.

PALAVRAS CHAVE: Teatro. Cultura. Circo. Drama. Comédia.

ABSTRACT: This paper is a introductory's analysis about theater's circus in Rio Grande do Sul between 1962 and 2012, your objective is to study as literary's studies, searching a space to it in a academic's critical. It's a register this a artistic's form that if developed to the edges of cultured literature, but that it dialogues with it and a popular tradition.

KEYWORDS: Theater. Culture. Circus. Drama. Comedy.

I. Caminhos Itinerantes

O nomadismo é uma característica dos teatros mambembes e, da mesma forma, está na gênese da espécie humana. Os homens primitivos, em busca de frutos e de caça, vagaram por distintas regiões e apenas o desenvolvimento da pecuária e da agricultura propiciou-lhes o sedentarismo.

Ressalve-se, no entanto, que esta transformação não se deu bruscamente, ao contrário, trata-se de um processo lento que se opera no *modus vivendi*, na economia e na própria arte e que se completará ao longo da Idade Antiga, entre civilizações como a egípcia, a mesopotâmica, a cretense, consideradas, por Hauser (1982), as mais representativas, e, do mesmo modo, as mudanças prosseguiram, ao longo dos séculos, em diferentes sociedades.

1.1 Das origens e transformações do teatro culto e da influência da cultura popular

Há registros esparsos, segundo os quais, a arte de representação feita de modo nômade remontaria a 5.000 a.C., contudo, do ponto de vista da Literatura conforme concebida pela

cultura ocidental, a itinerância parece ter sido primazia de Téspis, teatrólogo grego, responsável pela introdução de um respondedor ao coro, origem da personagem que, mais tarde, ocuparia o cenário das representações teatrais. Consta que Téspis, conforme Berthold (2006), acompanhado por sua trupe, provavelmente, em uma carroça, excursionava pelo território helênico, encenando peças variadas durante festivais religiosos, festas da colheita, entre outros. Pavis (1999) corrobora tal postulado, considerando Téspis como o primeiro artista de rua, posição que também é defendida por Teixeira (2005, p.264) que lhe concede o papel de “criador do teatro grego”.

Se a tradição clássica concedeu relevância à cultura grega, recuperada, sobretudo, pelos romanos, nem todas as suas manifestações artísticas receberam o mesmo tratamento. Além de epopeias, tragédias, comédias, outras formas de expressão desenvolveram-se entre os gregos, como é o caso do mimo, Berthold (2006, p. 136) assinala:

Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos (...). Era o início do mimo primitivo.

Entre as principais características do mimo, além da posição marginal na sociedade ática, pode-se citar a ausência de máscaras determinando que a representação de papéis femininos fosse feita por mulheres, assim como o espaço para suas apresentações que se davam, primordialmente, em praças públicas ou em salões residenciais da aristocracia. Originário da Sicília, o mimo constituía, de acordo com Berthold (2006, p. 136), “uma farsa burlesca rústica, à qual Sófron deu forma literária pela primeira vez por volta de 430 a.C.”

Em continuidade, Berthold (2006, p. 136) acresce: “A arte do mimo não foi impedida por barreiras geográficas. Do sul da Itália [seu nascedouro], caminhou em direção ao norte com os atores ambulantes, e onde quer que fosse assimilava todo o tipo de atos histriônicos populares, farsescos e mais ou menos improvisados”. Com efeito, o mimo seria encontrado, por exemplo, em Roma, ainda na fase áurea do mundo grego, visto que “Roma assistia a seus primeiros *ludi scaenici* (jogos cênicos), modestos espetáculos de mimo de uma *troupe* etrusca” (BERTHOLD, 2006, p. 140) no mesmo período que, em Atenas, Aristóteles descrevia a tragédia.

Acrescente-se, ademais, que Grécia e Roma também assistiram, no decorrer de sua história, ao florescimento de uma arte circense, que se executava no Estádio Olímpico grego ou no Circo Máximo romano, conforme aponta Seibel (2005, p. 9): “la arena proporciona un marco inigualable para la presentación de artistas ecuestres, domadores, luchadores, atletas”. A autora ainda reconhece a longa tradição circense que se faz representada, por exemplo, em artefatos egípcios que remontam ao ano de 3.500 a.C., além de “numerosas constancias del avanzado arte de los equilibristas y los acróbatas a caballo, representados en Tebas y Menfis” (SEIBEL, 2005, p. 9).

Em Roma, como é sabido, o circo assumiria importante papel político de acordo com o mote *panem et circenses* – pão e circo, contudo, não se tratava do modelo circense que, hoje em dia, percorre o Brasil. Do ponto de vista do teatro propriamente dito, Bellomo (2000, p. 60) observa que: “O teatro romano era muito divertido, até porque trabalhava muito com a caricatura dos personagens marcantes da sociedade romana. Foi um teatro satírico, muito mais que o grego”. De tal forma, sobressaem-se, no Império Romano, as figuras de Plauto e Terêncio, como poetas cômicos. Berthold (2006, p. 147), a propósito, menciona um episódio que envolve representação de texto terenciano, vinculando-o às manifestações literárias não consideradas eruditas. A autora anota:

Terêncio ficou terrivelmente perturbado com o desafortunado acidente que ocorreu com sua *Hecira*. Quando a peça foi encenada pela primeira vez, uma troupe de funâmbulos, ali perto, estava tentando ruidosamente chamar a atenção do público, e a comédia de Terêncio foi um fracasso porque, conforme o poeta queixou-se amargamente: ‘ninguém pôde vê-la quanto mais conhecê-la’.

Parece clara a existência de artistas que, à margem do modelo clássico, apresentavam-se em território romano e disputavam a atenção do público com seus principais comediógrafos. Trata-se do domínio dos mimos e, posteriormente, das pantomimas.

Dessa forma, está posto, entre os romanos, um gênero que transita à margem do mundo culto, mas que abarca espaço junto à população e que lhe propicia o deleite, sobretudo, o curto espaço de tempo em que as agruras da vida diária poderiam ser esquecidas. Não se pode esquecer, ademais, que, na condição de itinerantes, os mimos levavam seu espetáculo a regiões em que o acesso aos anfiteatros e aos jogos e às disputas de gladiadores não deveriam ser uma prática comum. Além disso, desenvolveu-se, à margem da sociedade culta romana, outro tipo de expressão artística, as pantomimas, derivadas do mimo, que

sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros. A pantomima foi estrela teatral das resplandcentes festividades do Egito sob o governo dos Ptolomeus, e a favorita dos Césares e do povo romano (BERTHOLD, 2006, p. 163).

O avanço do Cristianismo e da influência da Igreja tenderia a relegar o mimo ao ostracismo – por muitos anos, a crença religiosa havia sido objeto de perseguição dos imperadores e de ridicularização, no palco, por parte dos mimos -, de tal sorte que os artistas mímicos, assim como os pantomimos, deveriam abandonar

a sua profissão, caso quisessem a benção cristã. Na verdade, a influência religiosa seria sentida em todos os aspectos da sociedade, sobretudo, após a queda do Império Romano, evento marcante na transição que conduziria a chamada Idade Média.

Na prática, talvez não seja possível abordar-se o teatro medieval do ponto de vista com que é concebido na contemporaneidade. Em uma sociedade que se iniciou agrária, pouco ou nada sobrevivera das formas teatrais levadas a efeito em Roma. O que se tem, sobretudo, nas regiões rurais, é representado por rituais, cerimônias comunitárias, atos litúrgicos. De tal sorte que, do ponto de vista dos estudos literários, seja inadequado enunciar-se uma estética medieval. Esclareça-se, entretanto, que a Idade Média, em face do lapso temporal que abarca – do século V ao século XV –, comportou diferentes expressões artísticas que, gradativamente, se transformaram, se modificaram.

Convém, no entanto, destacar, no período medieval, a existência das companhias itinerantes que, de cidade em cidade, levavam seus espetáculos. Os artistas da época, os saltimbancos – oriundos das praças e dos mercados - em conformidade com Pavis (1999, p. 349) eram um grupo de artistas que “nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado, antes de vender ao público objetos variados, pomadas ou medicamentos”. Os saltimbancos eram possivelmente os únicos atores profissionais durante a Idade Média. Muitos destes artistas, ainda, alcançavam o amparo de príncipes e outras autoridades, distraíndo-os com cantos, músicas e farsas.

Na era barroca a linearidade clara e clássica da Renascença adquiriu apelo emocional, a linha reta (...) dissolveu-se no ornamento, a clareza cedeu lugar à abundância, a autoconfiança, à hipérbole. Os conceitos vestiram os trajes da alegoria, e a realidade perdeu-se num reino de ilusão. O mundo se tornou um palco, a vida transformou-se numa representação, numa seqüência de transformações. A ilusão da infinitude procurou exorcizar

os limites da breve existência do homem na Terra (...). Os prazeres do mundo e a sombra da morte, coisas terrenas e coisas celestiais, fluíam juntas teatral e espiritualmente, num grande crescendo. Uma era estava encenando a si mesma (BERTHOLD, 2006, p. 323)

De fato, o mundo barroco recuperou traços medievais e colocou-os ao lado das inovações renascentistas, contudo, seu comprometimento com os propósitos da Igreja Católica romana dava-lhe o tom: a salvação da alma deveria compor a máxima do empenho humano, de maneira que, ao final, ao descer das cortinas da vida terrena, todos fossem beneficiados com o amor divino e gozassem os mesmos direitos, desde que, em vida, o fizessem por merecê-lo. Sobre o assunto, Berthold (2006, p. 338) explica: “O teatro, tão comprovado em seu serviço da religião quanto condenado como um perigo para a fé quando enveredado por trilhas erradas, encontrava patrocinadores decididos nos jesuítas”, cujos espetáculos eram marcados pelos cenários, pelo vestuário, pelo tom grandiloquente, capazes de sensibilizar olhos, ouvidos e mentes. Temas bíblicos forneciam o arcabouço temático que demonstrava a futilidade das coisas terrenas e a ameaça à danação eterna, caso os preceitos religiosos fossem desrespeitados. Saliente-se, contudo, que a influência renascentista, assentada na tradição greco-romana, não deixava de insurgir-se, ainda que subliminarmente, em muitos textos encenados, como é o caso de **Jeftias**, de Jakob Balde, cuja trama assemelha-se a de **Ifigênia**.

Observe-se, porém, que, na França, a par das obras teatrais e teóricas firmadas por jesuítas, formou-se um grupo de tragediógrafos que recorreriam aos ideais clássicos na composição de suas obras, conforme (Berthold, 2006), incluem-se neste rol: Corneille, Molière, Voltaire e Le Sage. Cabe destacar a forte influência que estes autores sofreram dos estudos empreendidos por Aristóteles, em sua **Poética**, havendo, entre eles, o cuidado formal preconizado pelo estagirita, independente disso, contudo, muitos autores experimentaram inovações, assim como, no caso de Molière,

pode registrar-se um intenso diálogo com a *Commedia dell'arte*, conforme enuncia Berthold (2006, p. 334):

Quando, em outubro de 1670, Luís XIV expressou o desejo de ver encenada uma *turquerie* (...), Molière o obsequiou com uma *comédie-ballet*, *Le Bourgeois Gentil-homme* (O Burguês Fidalgo), a qual, com seus elementos da *Commedia dell'arte*, é uma seqüência cintilante de paródias de atualidades sobre presunção de cultura e moda, estupidez e vaidade (...).

Para os fins propostos pelo presente estudo, a *Commedia dell'arte* adquire relevância, a começar, por exemplo, pelo seu surgimento, que se dá por oposição a *commedia erudita*, representante do gênero literário culto. Neste sentido, a nova modalidade colocava o popular em contraposição efetiva ao culto no meio teatral.

Para Berthold (2006, p. 353), herdeira dos antigos mimos ambulantes: “A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu como contraposição ao teatro literário dos humanistas”. Surgem, dessa forma, os primeiros grupos de artistas profissionais, caracterizados pelo domínio artístico do próprio corpo, pela capacidade de improvisação, pelo gracejo espontâneo. “Em seu limiar encontra-se Angelo Beolco de Pádua, apelidado Il Ruzzante” que, conforme Berthold (2006, p. 353) “tinha um pé no teatro humanista e outro no teatro popular”.

Deve-se ainda ressaltar o caráter de improvisação que marca a *Commedia dell'arte*, uma vez que os artistas se especializavam em determinados tipos e, dessa maneira, dispensavam longos ensaios, de modo que os “detalhes eram deixados ao sabor do momento” (BERTHOLD, 2006, p. 353), evidenciando a criatividade dos atores. Desde as mais simples piadas, passando pelos trocadilhos, pelos mal entendidos, a cena era deixada quase ao acaso, à engenhosidade do artista, sobressaindo-se ainda a criação corporal e o uso de máscaras.

Tendo como berço a Itália, a *Commedia dell'arte* expandiu-se pelos demais países europeus e alcançou sucesso em muitos deles, especialmente na França, em que recebeu a denominação de *comédie italienne*. Seguindo esta trajetória, Berthold (2006, p. 374) destaca atores ambulantes, em geral de origem inglesa, que percorriam a Europa para levar alegria:

Onde quer que houvesse luta ou onde a batalha estivesse encerrada, eles podiam estar certos de serem bem-vindos, fosse sob a bandeira imperial (católica) ou a sueca (protestante), na corte ou nas cidades, na praça do mercado, nas feitas e nas estalagens dos vilarejos. Os atores ambulantes eram capazes de lançar pontes entre países cujos governantes estavam em guerra.

Em qualquer dos casos, é relevante a atuação do palhaço, afinal, ele “era o primeiro a saltar a barreira da linguagem com uma espirituosidade verbal direta e sem rodeios” (BERTHOLD, 2006, p.375). Contudo, é evidente que o artista do riso não alcançava grande prestígio entre as representações encenadas para a elite social, econômica e política do período, restando-lhe o espaço público dos mercados e das praças, e, mais tarde, o circo.

1.2 Da arte circense e da itinerância como uma marca definidora

Referindo-se ao circo e às artes circenses, Torres (1998, p. 16) aponta:

As artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte. Além, claro, da sua relação com as práticas esportivas. Já o circo, como nós o conhecemos – um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas, isso para não citar a pipoca e o algodão doce -, é

a forma moderna de antiqüíssimo entretenimento de diversos povos e culturas. Mas o circo como espetáculo pago, como picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente.

Deste modo, o pesquisador evidencia vínculos que permitem o entrecruzamento entre as tradições clássicas e o teatro dito mambembe, cuja origem assenta-se no circo: as duas formas artísticas nascem do culto ao sagrado, dos rituais religiosos consagrados aos deuses de diferentes naturezas. Se assim for entendido, o circo tem seu berço de forma análoga às demais manifestações artísticas que, nas distintas sociedades, assumiram o padrão considerado erudito.

Conforme enfatiza Castro (1997), há pinturas de até 5.000 anos encontradas na China e que representam acrobacias, espetáculos de contorcionismo e equilíbrio. Há, ainda, alguns historiadores que costumam associar o circo atual ao mundo grego, quer seja ao hipódromo, quer seja às Olimpíadas. Neste particular, Duarte (1995, p. 180), referindo-se ao modelo de circo já fixado no século anterior, é taxativa quanto ao circo do século XIX, considerando-o

um espaço delimitado pelas lonas e no qual o espetáculo a ser compartilhado com o público se passa no tablado centrado (...): a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos; o espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistantes dos nobres gregos; o circo não assume, na sociedade do século XIX, nenhuma semelhança institucional em relação aos espaços sociais circulares do mundo helênico. Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra é a sociedade, o momento e os homens que o constituem.

Seibel (2005, p. 12), por seu turno, identifica, na Renascença, o surgimento das tradicionais famílias circenses, como os Chiarini, que se fixaram no Brasil, e argumenta:

A partir del Renacimiento, existen en Europa constancias de las modalidades trashumantes; su arte está documentado y surgen los nombres de familias que continúan actuando hasta hoy a través de sus descendientes.

Entre los artistas circenses, las antiguas familias constituyen la nobleza y una aristocracia indiscutida. El caso de los Chiarini, la mayor dinastia italiana del circo (...).

Silva (2003) procede a um resgate histórico das manifestações circenses modernas, localizando o surgimento das primeiras apresentações, ainda de ordem militar, na Inglaterra. Eram acrobacias equestres realizadas pelos egressos das tropas militares, destacando-se, entre outros, o grupo comandado por Philip Astley: “Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo” (SILVA, 2003, p.18). O mesmo posicionamento é defendido por Seibel (2005, p. 12), que apõe: “nace en Londres, en 1770 el primer circo moderno (...). En 1779³, Astley construye un local permanente de madera con techo, el Real Anfiteatro Astley de Artes (...)”.

Do ponto de vista artístico, Astley aparece como precursor da nova modalidade de divertimento, visto que ele, ao lado dos jogos e das corridas a cavalo – inicialmente, senhores absolutos do espetáculo -, introduziu saltadores, acrobatas, malabaristas, adestradores de animais, enfim, artistas que, por muitos anos, haviam se apresentado em praças e feiras. Sua inserção atendia ao objetivo de Astley, de acordo com Silva (1996, p. 35), “de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Os *clowns* fingiam-se de aldeões ou camponeses rústicos, imitando hábeis cavaleiros, mas de forma grotesca”. Conformava-se, desse modo, um novo espaço para apresentações artísticas. Neste aspecto, Silva (2003, p. 19) complementa: “em 1779, Astley

³ A data não é consensual entre os estudiosos, havendo registros que mencionam 1770, 1779 e 1782.

construiu um anfiteatro permanente e coberto em madeira, o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas.” A palavra circo propriamente dita apareceria mais tarde, na montagem da companhia de Íughes, antigo cavaleiro da trupe de Astley, que, em 1780, apresentava o *Royal Circus* (SILVA, 2003).

As companhias inglesas, em breve, passariam a excursionar pela Europa e a nova forma de apresentação ganhou adeptos como o italiano Antonio Franconi que se fixaria em Paris. O tipo de espetáculo criado por Astley acabaria unindo, sob o mesmo espaço, famílias de saltimbancos, ciganos, da mesma forma que alinhava, no palco, manifestações cômicas e dramáticas, cuja origem encontrava-se na tradição clássica ou com ela dialogava, além dos números equestres, já referidos. Ainda que aceitassem a presença daqueles artistas, os circos que, de início, seguiram os preceitos delineados por Astley, adotaram o espetáculo fixo, conforme evidencia a construção de teatros destinados as suas apresentações em importantes cidades europeias.

Parece pertinente, neste ponto, assinalar, uma vez mais, o diálogo entre o mundo erudito e a tradição de origem popular – se os espetáculos idealizados por Astley tinham como público preferencial a aristocracia e a burguesia em ascensão, o fim das guerras napoleônicas, que determinou a disponibilidade de cavalos que podiam ser adquiridos a baixo custo, propiciou, de outro lado, a formação de trupes equestres, nos padrões saltimbancos. Silva (2003, p. 18) considera que o acesso à compra do cavalo viabilizou aos ambulantes ainda manterem um universo próprio, desgarrado daquele firmado nos circos fixos, salienta, no entanto, que ex-cavaleiros militares e saltimbancos, no caso, transformados em hábeis cavaleiros, partilhavam o mesmo repertório de exercícios e resume: “As agilidades corporais no chão, no ar e em cima do cavalo, denominadas acrobacias eqüestres, eram realizadas ao som de fanfarras militares e paradas espetaculares”.

Quase ao final do século XIX, o drama rompeu as barreiras entre o trágico e o cômico, valorizando as oposições riso e lágrima, corpo e alma, homem e sociedade. Do mesmo modo, a paixão ultrapassou a rigidez dos versos, os conflitos individuais e coletivos foram manifestos e as ligações com a História impôs a máxima da “cor local”. Bolognesi (2003, p. 44) completa:

Nesse quadro, o espetáculo circense, nascido da junção da arte eqüestre com outras formas de espetáculos das feiras e dos saltimbancos, colocou-se nitidamente no terreno romântico, especialmente porque conseguiu a confluência dos dois mais caros ideais do romantismo: a exaltação do nacionalismo e a retomada da valorização das formas populares de espetáculos, uma vez que, nestas, segundo a crença romântica, estariam as raízes da identidade de um povo e de uma nação.

Quanto às variedades que, gradativamente, foram sendo inseridas nas apresentações daquele que ficou conhecido como “circo de cavalinhos”, Silva (2003, p. 30) menciona certa concorrência que se efetivou entre o teatro dito culto e aquele “espetáculo híbrido de acrobacias, eqüestres ou não, com representação cênica, ou seja, uma combinação que misturava pista e palco (...)”. Este fato deu-se, de maneira particular, na França, em que a *Comédie Française* detinha o monopólio da expressão dialogada, inviabilizando o seu emprego pelos artistas de rua. Silva (2003, p. 30) especifica a introdução das pantomimas que, nos dizeres de então, eram peças de circo em que se falava como no teatro, “o que era considerado um problema, tanto que um panfleto da época afirmava que o palco era para o teatro e não podia ser violado por cavalos e acrobatas”.

De outro lado, entre os circenses, a admissão das pantomimas faladas, assim como a presença dos palhaços, era entendida como uma decadência do circo considerado “puro”. Silva (2003, p. 31) agrega: “A consolidação do *clown* que falava, das pantomimas e depois a produção também de operetas (...) não fez mais que acelerar rapidamente a decadência do ‘verdadeiro circo’, dando cada vez

mais aos circos estáveis o aspecto de *music-halls*, teatro mais que circo, com a diferença da pista no lugar do palco”.

Por sua vez, os grupos que mantiveram a itinerância eram tidos como artistas de segunda linha, se comparados aos componentes dos teatros fixos ou adaptados. Contudo, a contribuição destes grupos deve ser considerada fundamental, tendo em vista que eles emigraram para outros países e foram os responsáveis pela difusão do modelo circense que fora concebido por Astley. Este fato dá-se, de forma exemplar, nos Estados Unidos em que as distâncias entre as cidades eram grandes e obrigavam os artistas a empreenderem viagens, transformando suas barracas em espaço principal do espetáculo e, ao mesmo tempo, em moradia. Quando estes artistas retornaram a Europa, o circo itinerante já havia se consolidado como um espaço alternativo às estruturas fixas, admitindo a heterogeneidade de linguagens artísticas: acrobacias, música, pantomima, entradas faladas ou não de palhaços, conformando-se como um espetáculo de variedades. “E é com esta base, que a partir do início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias européias compostas por circenses ou saltimbancos” (SILVA, 2003, p.34).

Em conformidade com Torres (1998), registros apontam a presença de grupos circenses no Brasil antes mesmo que, no século XVIII, houvesse a criação do circo moderno. Segundo o autor, eram companhias formadas por ciganos, expulsos da Península Ibérica e que apresentavam doma de animais, ilusionismo, além de exhibições com cavalos. Silva (1996, p. 11), por sua vez, registra: “No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses européias. Muitas chegaram como saltimbancos, trazendo a ‘tradição’ da transmissão exclusivamente oral do saber”.

Os artistas, que chegavam ao Brasil, eram, em geral, herdeiros de saltimbancos ou famílias que se dedicavam ao fazer circense. Em sua maioria, estes grupos percorriam vários países até fixarem-se em um deles. Desta forma, eram frequentes as turnês que aconteciam

em Buenos Aires, Montevideu, São Paulo, Rio de Janeiro, permitindo o contato dos artistas com distintas realidades (DAMASCENO, 1956), além da troca de experiência.

Na recuperação da história circense em solo pátrio, Silva (2003) informa que muitos espetáculos aconteciam ao ar livre e alude o caso do acrobata Manoel Antonio da Silva que, na década de 1820, teria se apresentado em Porto Alegre. O acontecimento foi assim registrado por Damasceno (1956, p. 11).

Conquanto a Diretoria do *Theatrinho Popular* não gostasse de ceder a Casa da Ópera a pessoas estranhas e, com suas freqüentes recusas nesse sentido, a muitos obrigasse a procurar outros locais *para exhibir-se em público*⁴ – como aconteceu com o acrobata Manoel Antonio da Silva que, declarando *não haver nesta cidade lugar suficiente*, precisou socorrer-se da residência do capitão Moreira, a fim de efetuar *ali humas dansas sobre hum cavalo a galope e pullar huns pullos sobre o mesmo, além de outras difíceis passagens (...)*.

Em continuidade, Silva (2003) enfoca a primeira companhia circense a chegar ao Brasil, os descendentes da família Chiarini, italiana, já citada.

Em 1834 tem-se, pela primeira vez, o registro da chegada ao Brasil de um circo, formalmente organizado, o de Giuseppe Chiarini (...), produzindo um espetáculo que, se por um lado, deixa clara a preservação em grande parte do modelo europeu de fazer circo, por outro vai operando mudanças na produção do espetáculo, na organização do circo ou na representação dos vários gêneros artísticos, pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos vivenciados (SILVA, 2003, p. 38).

Faz-se pertinente observar que os circos, movendo-se por diferentes regiões do país ou mesmo pelos países vizinhos, e tendo

⁴ Grifos do autor. Preserva-se, aqui, a linguagem usada no texto original.

sua origem em solo europeu, representavam uma forma de divulgação da cultura, visto que danças e músicas podiam ser apresentadas, independente do local, e evocarem estilos diversos como o flamenco, do mesmo modo que a língua francesa, inglesa, italiana ou espanhola achava nestes ambulantes um meio para propagar-se por territórios distintos. Parece claro que as “novidades” trazidas pelos artistas acabassem se alastrando em festas e outras atividades de divertimento de cada local.

Nesta descrição que se faz da chegada de companhias circenses ao Brasil e das transformações que, aos poucos, se davam, ainda é oportuna a menção ao circo de Alexandre Lowande, tendo em vista que ela evidencia a participação de artistas brasileiros, como protagonistas das apresentações. Trata-se, neste caso, da esposa do Lowande, Guilhermina Barbosa, que atuava como amazona. De acordo com Silva (2003, p. 46): “O casal teve uma filha, Alice Guilhermina, que teria se casado com Fagundes Varela”.

E, assim, o circo adentrou o universo artístico brasileiro, de tal modo que: “Os circos de cavalinhos estariam presentes, a partir da segunda metade do século XIX, na maior parte das cidades brasileiras, tornando-se, em alguns casos, a única diversão da população local” (SILVA, 2003, p. 48). Situação que, na prática, se manteve durante boa parte do século XX, encontrando a concorrência, nas cidades maiores, do teatro fixo e voltado para a representação clássica ou ainda, em muitos casos, do cinema, mesmo que em condições precárias. Somente o advento da televisão, na década de 70 é que determinaria a efetiva mudança deste panorama.

Um aspecto que deve ser salientado, neste ponto, é o intercâmbio que, no início da história do circo no Brasil, está bem marcado – e que, para os fins do presente estudo, demonstra, de forma efetiva, a limitação indefinida que se manifesta entre apresentações ditas cultas e aquelas executadas no espaço circense, tido como popular. Silva explicita (2003, p. 49):

Muitas das apresentações nos teatros, que se queria fossem de elite, ou naqueles que apresentavam os gêneros *music-hall*, os cafés-concertos e os cabarés exibiam espetáculos de variedades que continham números já identificados como circenses propriamente ditos. Vale lembrar que muitos artistas europeus que fizeram parte da formação do circo trabalhavam nos diversos teatros das principais cidades da Europa e, mesmo depois que se consolidou o espetáculo circense, o intercâmbio permaneceu. Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público (...).

Esta interação, contudo, não passou incólume aos intelectuais brasileiros da época que viam números circenses serem levados a efeito em espaços, originariamente, preparados para representações de alto nível, destinadas a um público mais seletivo – que, apesar disso, não deixava de apreciar os espetáculos acrobáticos e as pantomimas. Exemplar, neste sentido, é a reação de João Caetano, apontado por Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 118) como “o nosso primeiro grande ator”. Fundador da primeira companhia de teatro brasileira, João Caetano defendia o nacionalismo e, ao mesmo tempo, via no circo um espetáculo descompromissado, sem finalidade educativa e que, portanto, desvirtuava a formação cultural da incipiente nação. Parece lícito imaginar que os artistas de circo não ignoravam o debate e, conforme demonstra Silva (2003), lançaram mão de variados recursos para fazer frente à adversidade. Recursos que vão desde propagandas bem humoradas em jornais, passam pelo registro e aproveitamento de fatos cotidianos como forma de incentivar a participação nos espetáculos e que, por fim, procuram a inserção definitiva do circo de tradição europeia no meio nacional.

A concorrência detectada por João Caetano acabaria acentuando-se com a montagem de grandes pantomimas, envolvendo, cada vez mais, um número crescente de atores. Silva (2003, p. 58) enuncia: “as tramas (...) se aproximavam cada vez mais, na década de 1870, dos folhetins melodramáticos e do herói-bandido”, popularizando-se a encenação, por exemplo, de peças

como **Os bandidos de Serra Morena** e **Os brigantes da Calábria**. O que acontecia, de acordo com Silva (2003, p. 59) eram: “Variações sobre o mesmo tema, ou seja, combates entre tropas e quadrilhas de bandidos, vão ser a tônica da maior parte das representações do circo, neste momento”. Pimenta (2009, p. 2) completa:

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

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

Ao analisar o panorama cultural brasileiro, Pimenta (2009, p. 36) observa a intensa troca de experiências entre os artistas do período:

A multiplicidade de gêneros e estilos, se já era da tradição circense, potencializou-se nessa fase e os artistas, circenses ou urbanos, flexibilizaram sua ‘logística’: circenses apresentavam-se em números avulsos, mesclados às programações dos cafés, ao mesmo tempo em que cantores, instrumentistas, atores e dançarinos apresentavam-se em circos.

Assim sendo, o próximo ponto parecia evidente, a introdução da dramaturgia em seu sentido clássico no espaço circense. As farsas cômicas musicais foram um dos primeiros gêneros contemplados, fruto da mescla entre pantomima e música, de modo que canções de sucesso no período eram facilmente transformadas em enredos e representadas no palco que o circo destinava para tal. Surgiram, então, autores e adaptadores de textos para a encenação, a figura do

ensaiador adquiria relevância no meio circense, ainda que, em geral, as duas funções fossem – e sejam – acumuladas pelo indivíduo com maior escolaridade dentro do grupo.

Um dos principais temas entre os primeiros circo-teatros foi a paixão e a morte de Jesus Cristo, com total influência da igreja cristã, tais apresentações faziam eco à tradição religiosa brasileira, interagiam, nas pequenas comunidades, com festas, quermesses, procissões, integrando-se, pois, com parte das festividades de cunho religioso que se desenvolvia. Pimenta (2009, p.42), porém, adverte que o tema não era suscetível ao aproveitamento corporal, tradição no meio circense e, em virtude disso, o circo teatro passou a investir também na adaptação de romances e folhetins, mais ao gosto do público.

Suspiros românticos aliavam-se aos preceitos morais e o melodrama invadiu a cena circense, em companhias de todos os portes (...), as pequenas companhias, que não tinham condições estruturais e financeiras e mantinham um elenco reduzido, tinham finalmente condições de expandir seu espetáculo para a adoção de uma segunda parte puramente teatral, com montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra, com o referencial melodramático não espetacular, mas temático.

Estabelecia-se, dessa forma, um novo filão às companhias, assim como o público interiorano passava a ter maior contato com uma cultura supostamente erudita – neste ponto, parece dispensável avaliar-se a erudição destes textos, mas, sim, a novidade que eles representavam para as cidades menores, sem acesso a muitas formas de divertimento, sem lastro cultural, ao mesmo tempo, que lhes possibilitasse apreciar encenações de grande vulto levadas ao público das capitais, por exemplo, com mais experiência na apreciação do gênero dramático e com um gosto teoricamente mais apurado.

Mais uma vez, Pimenta (2009) salienta o intenso diálogo que se manteve entre as duas formas teatrais – o circo teatro e o teatro

urbano, de fundamento erudito. Assim considerado, cabe analisar um teatro que, ao seu modo, afastou-se tanto da tradição circense como da erudição dita clássica, mas que tem sido responsável pelo acesso à cultura para muitas gerações que, no interior do país, até as décadas recentes ainda não haviam obtido o acesso à televisão.

II. O teatro de lona serelepe

Uma das últimas companhias de teatro itinerante em atuação no Rio Grande do sul, o Teatro de Lona Serelepe, sob o comando de Marcelo Benvenuto de Almeida, teve sua origem no interior de Sorocaba/SP, em 1929, quando dois irmãos, José Epaminondas e Isolina de Almeida, formaram a dupla Nhô Bastião e Nh'ana, passando a apresentar-se nas fazendas de café. A ideia prosperou e, mais tarde, Nhô Bastião adquiriu um circo, tendo excursionado pelo interior de São Paulo e pelos estados do sul. Nh'ana casou-se, retornou a Sorocaba, mas acabou se reintegrando ao grupo, de onde, sairia novamente para a formação, ao lado do marido, do Circo Teatro Nh'ana. Nhô Bastião fixou residência em Ponta Grossa e, a partir de um sítio que comprara, abrigou inúmeros artistas e, deste mesmo espaço, partia em suas apresentações, cumprindo temporadas fora, mas sempre retornando a cidade em que nasceriam seus filhos: José Maria, Francisco, do primeiro casamento, e José Ricardo e Antonio Carlos, de sua segunda união conjugal.

Em 1962, o teatro – no formato politeama, em zinco, com arquibancadas – encontrava-se no Rio Grande do Sul, em turnê que se iniciava pela cidade de Cruz Alta. Naquela época, Nhô Bastião já se achava doente e, em seguida, faleceu. Sua esposa e os filhos menores afastaram-se da companhia teatral que passou à responsabilidade de José Maria que, já fora preparado para atuar como palhaço, adotou o nome Serelepe. Casado com Lea Benvenuto de Almeida, desde 1959, o casal assumiu o compromisso de manter a tradição familiar e, desde então, permaneceu no Rio Grande do

Sul, visitando inúmeras cidades, até 1981, quando foi desfeito e os artistas rumaram para Curitiba, onde viveram por alguns anos, voltando as atividades, na forma de um teatro próprio, em 1994, com um novo palhaço Serelepe, Marcelo, filho de José Maria e Lea.

Nos anos sessenta e setenta, o conjunto das peças encenadas pelo grupo era formado, basicamente, por dramas, melodramas, adaptações de textos fílmicos ou canções. Havia, porém, um espaço destinado às comédias, às farsas, as quais, por vezes, ocupavam a totalidade do espetáculo, por vezes, resumiam-se a sketches apresentados depois das peças ditas sérias. A plateia, que se distribuía entre cadeiras numeradas e arquibancadas, apesar dos cenários humildes, formado por um conjunto assemelhado a cortinas que baixavam conforme a necessidade, deleitava-se com histórias como “...E o céu uniu dois corações”, “Romeu e Julieta”, “A canção de Bernadete”, entre outros. Sem a experiência que seria trazida pela televisão, as cenas eram vividas em sua total intensidade e, no dia seguinte, eram o assunto das rodas familiares, que se dividiam entre os fãs dos mocinhos e os fãs dos bandidos, em conformidade com o típico maniqueísmo que marcou escolas literárias como o Barroco e o Romantismo. Na prática, algumas gerações somente tiveram conhecimento desta modalidade artística, o teatro, através das companhias itinerantes, familiarizando-se com uma forma de apresentação que era encenada por grupos amadores, geralmente, em escolas.

De cidade em cidade, a família acomodava-se em casas alugadas, mas, nos anos noventa, a opção acabou sendo adaptar caminhões do tipo furgão e mesmo ônibus como residência, diminuía-se os custos e unia-se o grupo em torno do espaço ocupado pela lona. A disposição dos veículos conforma uma espécie de círculo em torno do teatro de modo que aproximar-se do pavilhão de lona significa deparar-se com os membros da família e com os artistas contratados, além daqueles que trabalham nos serviços de vendas de pipoca, algodão doce etc. Neste ponto,

convém destacar, que entre os familiares do casal José Maria e Lea, os mais jovens costumeiramente saem do teatro, estudam, há advogados, administradores, entre eles, e, depois, retornam à convivência itinerante.

Não foi apenas o lar dos itinerantes que se transformou, a partir de 1978, o acesso à escola e a instituição da profissão de atriz modificaram o status social dos artistas, mas a concorrência imposta pela televisão também determinou outra alteração. As peças dramáticas, melodramáticas cederam espaço para a comédia, para a farsa, enfim, para a piada descontraída, que envolve o espectador, a comunidade.

Evidentemente, os próprios artistas itinerantes identificam o influxo televisivo sobre suas carreiras, de tal sorte que, em geral, os espetáculos iniciam-se após o horário de término das telenovelas, privilegia-se o cômico em detrimento do dramático, suprido pela televisão. Neste sentido, a mudança é visível no cartel de peças apresentadas ao público. Se, anteriormente, a dominância pertencia ao viés dramático ou melodramático, na atualidade, são cinco sessões de comédias, ao longo da semana, uma sessão destinada às crianças, na segunda-feira, e a noite do amigo, quando uma pessoa paga ingresso e outra não, em que é encenada, em tempo reduzido, a essência de uma peça dramática para, ao final, apresentar-se um sketch cômico.

Bolognesi (2003, p. 169), ao referir-se aos espetáculos do Teatro Bébé, objeto de seu estudo, salienta: “O público que assistiu aos espetáculos de Bébé revelou um envolvimento maior com a comédia, se comparado ao drama”.

Em continuidade, o pesquisador anota:

O espetáculo do Circo-Teatro Bébé tem seu início após o término da telenovela da Rede Globo, em torno de 21h45min. Esse dado denota, de um lado, a preocupação com a disponibilidade do público. Mas, de outro, se o público do circo deixou sua casa após assistir à telenovela,

fatalmente ele vai ao circo em busca de divertimento diverso daquele já experimentado diante da TV. Nessa comparação, a representação melodramática termina soando como falsificada, com mensagens morais um tanto quanto exageradas (BOLOGNESI, 2003, p. 170-171).

Integrando um universo em que a mobilidade constitui uma das notas dominantes, o circo-teatro – conforme já o faziam os mimos, os pantomimos, os saltimbancos – adequa-se à realidade circundante como forma de sobrevivência. Um dos casos paradigmáticos é narrado por Lea⁵. Segundo ela, no início deste século, o grupo teatral decidiu encenar “A paixão de Cristo”, os atores ensaiaram, cruzeiros foram construídos, o cenário preparado e, na quarta-feira, a peça foi anunciada, mas o teatro recebeu apenas cerca de cinquenta pessoas. Na noite seguinte, o público diminuto assistiu à última encenação, porque, em plena sexta-feira santa, a trupe levou ao palco a peça “Tudo em cima da cama”, em que um casal, sentado sobre a cama discute a relação matrimonial, ainda que a dubiedade do título possa ensejar outras interpretações. O teatro lotou. Estava, pois, declarado que aquele público preferia a comédia.

Em distintas cidades, conhecimentos como o ponto, os truques cenográficos foram sendo assimilados. Neste particular, merece menção, ainda nos anos setenta, o truque usado, em uma peça que, em seu entrecho, trazia um casamento cigano. Como, conforme o enredo, um dos vasos a serem quebrados durante a cerimônia não deveria partir-se, os mambembes recorriam a vasos de plástico. Lea, no entanto, alerta que a plateia permanecia em suspense e, nos dias posteriores, o público costumava a indagar os artistas sobre a cena, dado que também suscitava a discussão. Neste ponto, parece lícito ponderar-se que o circo-teatro parece ter funcionado com uma espécie de preparação para as telenovelas que, se de um lado, são herdeiras das tradições folhetinescas, de outra

⁵ As entrevistas foram concedidas por Lea Benvenuto de Almeida em setembro de 2006.

forma, têm seus alicerces calcados neste pacto com o espectador em que fica evidente a distinção entre realidade e fantasia.

Deve-se, ademais, salientar, nas considerações que se tecem, a intensa afetividade que vincula o grupo mambembe às comunidades sul-rio-grandenses. Em texto publicado em junho de 2009, o jornal “A tribuna regional”, de Santo Ângelo, saúda a chegada do teatro à cidade:

Vindo de Giruá na semana passada, onde manteve a ‘casa’ lotada diariamente por um bom período, o Teatro de Iona Serelepe está em Santo Ângelo mostrando à comunidade local e regional, adultos e crianças, essa arte milenar, com um diferencial : a qualidade dos artistas e também de suas instalações⁶.

A mesma disposição pode ser rastreada em periódicos de diversas cidades em que o teatro faz as suas apresentações. Os artistas também manifestam este carinho pelas “praças”, nome dado as cidades que recebem o espetáculo, e enfatizam o grau de amizade que se estabelece, uma vez que, ao retornar, já é possível reencontrar amigos e, através deles, agilizar contatos e incrementar a divulgação dos espetáculos.

Por fim, ressalve-se que se a história artística da família é recente – 1929 -, ela, de certa forma, está vinculada a um momento histórico em que, no Brasil, o teatro vivia um *boom* no tocante às peças cômicas, conforme afirma Prado (2003, p. 19-20):

Os espetáculos originavam-se sempre no Rio de Janeiro, foco de irradiação de toda a atividade teatral brasileira (...). Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar

⁶ Disponível em < <http://www.tribunars.com.br/index.php?origem=noticia&id=10527>> acesso em 27 set 2010.

em outras praças (...) o seu patrimônio dramático (...). À medida em que a companhia se afastava do Rio, as peças em geral, já cortadas (...), tendia a se esfacelar (...). A partir de uma distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório do momento pelos numerosos ‘mambembes’ (...).

Tal observação pode servir para corroborar o que se postula neste artigo, isto é, explorar as relações entre o teatro dito culto e as manifestações de origem popular, como o circo, tendo em vista que, em conformidade com Prado, a difusão da cultura proveniente do meio urbano, sob influência europeia somente encontrou terreno fértil em nosso país quando contou com o apoio e a propagação das peças teatrais feitas pelos itinerantes.

Considerações finais

O que se nota, no cotidiano das cidades interioranas, é o paulatino desaparecimento de circos e circo-teatros do cenário de diversões que transcendem a grande mídia. Preservar a história destes grupos constitui, por si só, um desafio, legar à posteridade uma das formas de entretenimento experimentada por inúmeras gerações passa a confirmar-se como um compromisso daqueles que vivenciaram este prazer e que, pela primeira vez, tiveram acesso às representações teatrais nestes espaços, postos à margem do mundo culto. Se, de um lado, legatários da tradição itinerante encetada pelo circo e, portanto, aliados das manifestações eruditas, vinculando-se ao povo e a cultura, de outro, os circo-teatros configuraram-se como um espaço alternativo para aqueles que não puderam frequentar as grandes casas de espetáculos e que, ainda assim, lograram conhecer a dramaturgia ocidental, mesmo que adaptada à falta de recursos econômicos e cênicos que estes teatros ofereceram.

Em cidades de pequeno e médio porte ou em bairros mais humildes de cidades maiores, ainda há um grupo de artistas que se

dispõe a ofertar alternativas de diversão e entretenimento para “o respeitável público”. Se o *modus operandi* já não é mais o mesmo, o propósito continua imutável: dar voz para a cultura que emana do povo e, ao mesmo tempo, levar-lhe a oportunidade de vislumbrar aquilo que a condição social e econômica lhe tolheu. Ensejar este diálogo, a partir do ponto de vista dos estudos literários, tem se conformado com uma provocação instigante uma vez que, além das histórias de vida que brotam espontaneamente nas entrevistas, tem-se um universo que se manteve afastado do meio acadêmico e requer aproximação porque, assim como a vida, a arte e a cultura são dinâmicas, veja-se, para isso, as transformações que o próprio conceito de mimese forjado por Aristóteles tem enfrentado na cultura ocidental ou ainda as novas formas literárias que a modernidade tem concedido, desde os romances burgueses, nascidos à margem do meio erudito, mas guindados a mais alta esfera literária.

Referências bibliográficas

A TRIBUNA REGIONAL. Promotor da terapia do riso, palhaço Serelepe e seu teatro mambembe trazem cultura e diversão à cidade. Disponível em <<http://www.tribunars.com.br/index.php?origem=noticia&id=10527>> Acesso em 27 set. 2010.

BELLOMO, H. R. A cidade romana. IN: FLORES, Moacyr. **Mundo Greco-romano**: arte, mitologia e sociedade. 2.ed. Porto Alegre: EdPUCRS, 2000.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CAFEZEIRO, E. e GADELHA, C. **História do teatro brasileiro**. Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CASTRO, A. V. **O circo conta sua história**. Museu dos Teatros – FUNARJ, RJ, 1997.

DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no**

século XIX. Porto Alegre, Globo, 1956.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** (2 vols.). 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** Tradução de Guinsburg J.; Pereira, M. L. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTA, D. **A dramaturgia circense:** Conformação, persistência e transformações. 2009, 191 f. Tese (Doutorado em Artes - Instituto de Artes). UNICAMP. Campinas, 2009.

SEIBEL, Beatriz. **Historia del circo.** Buenos Aires: Del Sol, 2005.

SILVA, E. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense.** Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX, 2003, 370 f. Tese (Doutorado em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). UNICAMP. Campinas, 2003.

SILVA, E. **O circo: sua arte e seus saberes:** O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX, 1996, 172 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP. Campinas, 1996.

TEIXEIRA, U. **Dicionário de teatro.** 2.ed. São Luís: Ed. Instituto Geia, 2005.

TORRES, A. **O Circo no Brasil.** Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1998.

