

O CIRCO GRANDE OCEANO DE SPALDING¹ E ROGERS: NAS ONDAS DA MULTIPLICIDADE CIRCENSE DO BRASIL OITOCENTISTA.

The Great Ocean Circus of Spalding and Rogers: on the waves of 19th century Brazil's circus multiplicity.

Daniel de Carvalho Lopes ⁱ

Erminia Silva ⁱⁱ

Resumo: Por meio da apresentação e análise da atuação do Circo Grande Oceano de Spalding e Rogers no Brasil nos anos de 1862 e 1863, buscamos dimensionar a potência empresarial dessa companhia e a sua imersão na cidade do Rio de Janeiro com o intuito de conhecer uma das diversas produções artísticas circenses que aqui estiveram e compuseram o expandido cenário desta arte no Brasil oitocentista. Amparados no cotejamento de diversas fontes jornalísticas do período e bibliográficas relacionadas à história do circo e desta companhia em particular, objetivamos lançar perspectivas expandidas sobre a produção da linguagem circense no Brasil que ao mesmo tempo contribuem para analisar de forma crítica e ampliada o circo historicamente e tensionam os debates acerca da contemporaneidade do fazer circense na atualidade. Nesse sentido, evidenciamos a importância de compreender a magnitude desta companhia circense, suas incorporações tecnológicas, a logística de produção de seus espetáculos no Império, suas atrações e, principalmente, observar que este circo, a exemplo de vários outros que aqui estiveram, carrega simultaneamente em seus processos artísticos e organizacionais continuidades e transformações em diálogo com sua contemporaneidade.

Palavras-chave: Circo; História; Contemporaneidade; Circo Grande Oceano

Abstract: Through the presentation and analysis of the performance of Circo Grande Oceano by Spalding and Rogers in Brazil in the years 1862 and 1863, we sought to measure the business power of this company and its immersion in the city of Rio de Janeiro in order to get to know one of the many circus artistic productions that were here and made up the expanded scenario of this art in nineteenth-century Brazil. Supported by the comparison of several journalistic sources of the period and bibliographic sources related to the history of the circus and this company in particular, we aim to launch expanded perspectives on the production of circus language in Brazil that at the same time contribute to critically and broadly analyze the circus historically and tension the debates about the contemporaneity of doing circus today. In this sense, we highlight the importance

¹ É possível encontrar em algumas fontes jornalísticas e bibliográficas outras duas grafias para esse sobrenome, a saber: Spandling e Spaulding.

of understanding the magnitude of this circus company, its technological incorporations, the logistics of production of its shows in the Empire, its attractions and, mainly, to note that this circus, like several others that were here, carries simultaneously in its artistic and organizational processes, continuities and transformations in dialogue with its contemporaneity.

Key-words: Circus; History; contemporaneity; Great Ocean Circus

Introdução

No início do século XIX, chegaram na América latina, em particular no Brasil, centenas de companhias circenses vindas da Europa e Estados Unidos que passaram a empreender seus espetáculos em pleno diálogo com as condições sociais, políticas, tecnológicas e culturais do país, conferindo à linguagem circense uma ampla e complexa polifonia e polissemia (SILVA, 2007, LOPES e SILVA, 2015).

Tendo em vista essa multiplicidade de produções artísticas circenses no período indicado, apresentamos e analisamos a atuação do Circo Grande Oceano de Spalding e Rogers no Brasil nos anos de 1862 e 1863, almejando dar visibilidade e dimensionar a potência empresarial dessa companhia e a sua imersão na cidade do Rio de Janeiro, bem como conhecer uma das diversas produções artísticas circenses que aqui estiveram e compuseram o expandido cenário desta arte no Brasil oitocentista.

Para tal, realizamos o levantamento, organização e análise/cruzamento de diferentes fontes (CERTEAU, 2010), sendo elas principalmente jornalísticas, uma vez que são fontes diretas e mais abundantes no período oitocentista (LUCA, 2008) e oferecem diversificados registros sobre os circos que circularam pelo país. O acesso a esses periódicos ocorreu por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na qual consta em livre acesso centenas de jornais, revistas, boletins, folhetins e almanaques fluminenses, e as palavras-chave mobilizadas durante a pesquisa no acervo digital foram “Circo Grande Oceano” e “Spalding e Rogers”.

Nesse sentido, evidenciamos a importância de compreender a magnitude

desta companhia circense, suas incorporações tecnológicas, a logística operacional de seus espetáculos no Império, suas atrações e, principalmente, observar que este circo, a exemplo de vários outros que aqui estiveram, carrega simultaneamente em seus processos artísticos e organizacionais continuidades e transformações em diálogo com sua contemporaneidade.

Preparando a partida com o Circo Grande Oceano

O Circo Grande Oceano era originário dos Estados Unidos e dirigido por Gilbert R. Spalding e Charles J. Rogers. Em 1851, o Dr. Gilbert R. Spalding, um ex-farmacêutico de Albany, Nova York, e o equestre inglês Charles J. Rogers se juntaram para organizar o Spalding and Rogers Floating Palace Circus, circo zoológico flutuante com capacidade para 3.400 lugares nos dois decks da embarcação. Ricamente adornado com espelhos, veludos e madeira esculpida, o circo possuía 200 canhões de luz movidos a gás e era puxado por um rebocador a vapor chamado de James Raymond. Toda a estrutura flutuante empregava mais de cem pessoas entre equipe técnica, artistas, treinadores e gerência, e continha instalações específicas para o cuidado dos animais que compunham o espetáculo. Com o início da Guerra civil Norte Americana, o Floating Palace Circus foi confiscado em Nova Orleans pelas autoridades dos Estados Confederados, em 1862, para a utilização como navio-hospital (HÉRMANRD, 2009).

Além deste circo flutuante, os empresários chegaram a possuir ainda outros três diferentes circos, a saber: Circo de Nova Orleans, Circo Norte - Americano e Circo Caminho de Ferro (CORREIO MERCANTIL, 20/06/1862). Os espetáculos do Circo Grande Oceano continham números equestres, acrobáticos, aéreos, representações cênicas variadas e grandes pantomimas, constituindo-se, por isso, como uma grande companhia de variedades.

Segundo Silva (2007), Spalding e Rogers tornaram-se conhecidos por transportarem seu circo por via fluvial e, posteriormente, por terem inaugurado o transporte do circo por via férrea, em 1856, nos Estados Unidos. Além disso, é atribuída a eles a invenção, por volta de 1850, dos *"quaderpoles ou mâts de*

corniche", mastros de sustentação da lona disposto de forma oblíqua com a finalidade de auxiliar e aliviar a pressão sobre o mastro central do circo, e que no Brasil leva o nome de mastaréu. Ainda segundo a autora, "esse invento permitiu que os circos ampliassem de um para dois o número de mastros, para logo em seguida chegarem até oito, sendo que estes últimos podiam conter de dez a quinze mil espectadores" (SILVA, 2007, p. 347).

Nos rumos do Circo Grande Oceano...

Um dos primeiros registros da chegada do Circo Grande Oceano no Rio de Janeiro é um informe no interior de um de seus anúncios de divulgação:

Chegou ontem no paquete francês o Sr. W.T.B. Van Orden Junior, secretário da companhia do circo Grande Oceano, o qual vem a esta corte a fim de dar algumas representações com uma companhia que já se acha em viagem de Pernambuco (de Nova York, 29 de março, e de Pernambuco, 12 de junho) para o Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires (CORREIO MERCANTIL, 20/06/1862, p. 4).

Para esta turnê, segundo consta nas propagandas do circo,

Os Srs. Spalding e Rogers compraram e mandaram reparar de novo o famoso brigue Hannah expressamente para visitarem os principais portos de mar da América do Sul, até que cessem as comoções políticas que tanto têm agitado o seu país natal: e, [para que] as operações a que eles estão acostumados em grande escala se tornem mais vantajosas e lucrativas, propõem-se dar uma pequena série de divertimentos nesta cidade do Rio de Janeiro (CORREIO MERCANTIL, 20/06/1862, p. 4).

Esta nota, além de indicar a magnitude logística e operatória que demandavam as viagens dos circos, o que levou o circo Grande Oceano a adquirir um Brigue, embarcação à vela com dois ou até três mastros, traz um fato político importante da história norte americana. Provavelmente "as comoções políticas que tanto têm agitado o seu país natal" estejam ligadas à Guerra Civil Americana, conhecida como Guerra da Secessão, que ocorreu entre 1861 e 1865. Este combate, de forma resumida, aconteceu em função de vários Estados escravistas do sul, que

visavam a manutenção desse regime de trabalho, declararem sua separação territorial e formarem os Estados Confederados da América, conhecidos como "Confederação", entrando em conflito bélico com Estados do norte, desfavoráveis à condição da escravidão e organizados no "bloco" denominado "União".

A estrutura física/arquitetônica do Circo Grande Oceano, também conforme textos contidos no interior das propagandas dos espetáculos, era de grandes proporções, sendo que:

A melhor peça do circo Grande Oceano é

O PORTÁTIL ANFITEATRO

inventado e construído para os Srs Spalding e Rogers, expressamente para esta digressão, com

QUARENTA CAMAROTES

contendo cada um seis magníficas cadeiras de assento de palhinha.

UMA EXTENSA PLATEIA SUPERIOR

com elegante assentos de palhinha.

UMA GRANDE PLATEIA GERAL

com assentos cômodos e portáteis, combinando o todo em gosto, conforto como em qualquer teatro permanente, e ainda que muito espaçoso, é com facilidade armado e desmanchado com um pequeno espaço de tempo (CORREIO MERCANTIL, 20/06/1862, p. 4).

Não é de se espantar que com toda essa produção do circo e, ainda mais, com um grande elenco de artistas e 20 cavalos, a estreia teria “numeroso concurso de espectadores, que avaliamos em duas mil e quinhentas pessoas” (CORREIO MERCANTIL, 07/07/1862, p. 3), e que “pela perfeição dos seus exercícios, foi muito aplaudida pelos espectadores, tão numerosos, que não houve bilhetes para contentar a todos; e foi boa ocasião para cambistas fazerem fortuna. Havia ao redor do circo uma larga cinta de povo, que se contentava em ouvir de fora a música e as palmas que soavam dentro” (CONSTITUCIONAL, 03/07/1862, p. 4). Pela dimensão do circo e do número de espectadores que atendia, também não é de se espantar com a necessidade de Spalding e Rogers em adquirir alimentação para toda a companhia e contratar pessoas para ajudar na produção do espetáculo:

PRECISA-SE

de excelentes acomodações e alimento para os vinte principais artistas do circo Grande Oceano, pelo espaço de trinta dias mais ou menos.

ASSIM COMO

também, pelo mesmo prazo, *de boas acomodações e alimento* sadio e abundante para os quinze artistas auxiliares.

PRECISA-SE MAIS

de uma boa estribaria, inclusive sustento, com espaço suficiente para vinte cavalos.

PRECISA-SE TAMBÉM

de doze homens fortes e inteligentes (preferem-se os que falem inglês e português), contínuos, ajudantes do porteiro, ajudantes do vendedor dos bilhetes, tudo pelo espaço de tempo já mencionado.

Os proponentes poderão dirigir-se por carta fechada, declarando o menor preço a que poderão oferecer o que se pede, seus nomes e residência etc., etc., ao secretário do Circo Grande Oceano, ao cuidado do Sr. T. P. Baldwin, n.7, rua Fresca.

Responder-se-á prontamente aqueles que se propuserem ao que acima se exige, *hoje somente*, ficando na inteligência aqueles que não tiverem resposta alguma, que as suas propostas não foram aceitas. D. J. B. Vanorden Junior, secretário (CORREIO MERCANTIL, 24/06/1862, p.4).

O Circo Grande Oceano, como apontado antes, apresentava em suas sessões extensos programas com variados números dos mais diferentes gêneros: acrobáticos, equestres, danças, músicas, representações cênicas e equilibrismos. Dentre essas atrações, havia destaque nos anúncios para as diversas pantomimas, cenas cômicas e cenas equestres. Como exemplo, vale citar a “engraçada, maravilhosa e surpreendedora pantomima Jack - Matador de Gigantes” (CORREIO MERCANTIL, 13/07/1862, p. 4) e a “extraordinária, cômica, mágica, maravilhosa, divertida e popular pantomima, de grande execução, intitulada MÃE GANSA OU O OVO DE OURO, acompanhada de admiráveis sortes, transformações maravilhosas, incidentes divertidos e engraçados. Toma parte toda a companhia, senhoras e cavalheiros, sendo as roupas e o cenário variado e belos” (CORREIO MERCANTIL, 02/08/1862, p. 4), tendo esta última todo o seu “argumento” - uma espécie de sinopse - descrito na propaganda.

Sobre a representação de Mãe Gansa ou o Ovo de Ouro, uma nítida adaptação da fábula do poeta francês Jean de La Fontaine, conhecido principalmente por ter escritos diversos textos com críticas morais, chamamos a

atenção para a importância da forma como foi montada, ou seja, em pantomima, compondo assim um elemento da teatralidade circense.

A adaptação da fábula de La Fontaine em pantomima dá visibilidade sobre a capacidade dos circenses de atuarem em sintonia e absorvendo as produções artísticas e culturais dos períodos históricos que viviam. Além disso, essa adaptação com teor cômico e composta de “incidentes divertidos e engraçados” indica a utilização de variados recursos teatrais e musicais e, em particular, destaca a atuação de artistas cômicos e palhaços nos espetáculos. Nesse sentido, é interessante destacar a ação da fada Mãe Gansa de transformar os personagens da fábula em personagens equivalentes aos da *Commedia dell'arte*.

ARGUMENTO E INCIDENTES

Os amantes Carlos e Maria não podem se casar por ser o primeiro pobre. O ricoço velho gaiteiro Squire Bugle pede a mão de Maria e esta lhe é dada. Mãe Gansa dá ao Carlos uma gansa que põe um ovo de ouro todos os dias. Carlos faz presente da gansa a Armand [pai de Maria] para sua filha, porém o velho avaro e ambicioso, ansioso de obter de uma só vez todos os ovos quer matar a gansa, e é impedido pela Mãe Gansa que retribui a todos transformando-os, por mágica, nos seguintes caracteres (como, segundo se supõe, fazem as fadas a todos os pais ambiciosos que intervêm nos virtuosos amores de seus filhos)

Carlos (Mr. Jules Buislay) emArlequim.
Maria (Mis Ormond) emColumbina.
Armand (Greuet Buislay) emPantaleão.
Squire Bugle (Mr. Geo Sharp) emPalhaço.

Os outros papéis são desempenhados pela companhia [...]
(CORREIO MERCANTIL, 20/06/1863, p. 4).

Para Alice Viveiro de Castro (2005), a pantomima teria se originado da *Commedia*. Não seria viável aqui apontar suas origens, até porque as construções culturais artísticas sempre foram muito misturadas, avizinhas com outras, copiadas de muitas, o que faz com que seja muito difícil afirmar a ideia de origem. Entretanto, o que nos é importante dessa autora é a relação que faz dos espetáculos circenses com a sua herança das muitas transformações da *Commedia*, e o quanto os personagens, adaptações e formas de representação das pantomimas

faziam sentido para o público fluminense que enchiam os circos na década de 1860.

Entre os inúmeros personagens da *Commedia dell'arte* vamos destacar os *Zanni*. Provenientes de Bergamo, eram comumente os servos e, entre as inúmeras variantes de seu nome, podemos citar *Zannoni*, *Zan* ou *Sanni*, o que sugere uma corruptela para Giovanni, mas também nos remonta ao bobo grego, o *Sannos*, e ao latino *Sannio*, personagem da farsa atelana e sinônimo de pantomimeiro. O *Zanni* constantemente aparece em dupla. Um é esperto, malicioso, o outro bonachão e estúpido, mas os dois são glutões. Inúmeras figuras têm origem no *Zanni* e em seu duplo: *Brighella*, *Arlechino*, *Tuffaldino*, *Trivellino*, *Pedrolino* e *Pulchinella*, todos *Zanni*. *Pulchinella* transformou-se em *Punch*, na Inglaterra, *Polichinelo* na França e *Petruska* na Rússia. *Zanni*, servo estúpido, era também o *Pagliacci*, origem de palhaço em português, e que em italiano e em português significa o mesmo que *clown* em inglês (CASTRO, 2005, p. 44).

[...] contava histórias envolvendo Arlequim e Colombina, sendo por isso também chamada de Harlequinade. Arlequim estava sempre presente com suas cabriolas, acrobacias, tapas, pés na bunda e bordoadas, que distribuía com fartura e sem pudor. Em inglês, o termo *slapstick commedie*, usado praticamente com o mesmo significado da nossa comédia pastelão, tem sua origem no bastão do Arlequim e retrata um tipo de comédia pautada nas gags físicas, com muita pancadaria, quedas e correrias (CASTRO, 2005, p. 67).

Assim, a fada Mãe Gansa transforma os personagens em Arlequim, Colombina e, o que é interessante para aquele período, transmuta o “ricaço velho gaiteiro”, avaro e ambicioso, em palhaço. Essa adaptação circense evidencia os inúmeros e interessantes modos de ser do palhaço, que vão além da ideia de uma figura premida de bondade e ingenuidade, ou ser descrito por apenas dois tipos: branco e augusto. A infinidade de formas de atuações dos artistas palhaços torna difícil a tarefa de enquadrá-los em conceitos fechados ou generalistas.

Em se tratando de palhaço, há destaque no elenco do circo para George Sharp, “primeiro palhaço da companhia”. Da propaganda veiculada pelo Correio Mercantil publicada em 24 de junho de 1862, selecionamos um parágrafo assinado pelo diretor da companhia que trata deste artista:

Leia-se o que o diretor diz do Sr. Jorge Sharp:

O maior cômico entre os palhaços;
O mais espirituoso zombador;
O moleque o mais original;

O SR. JORGE SHARP.

Uma das maiores dificuldades para uma administração destas é a aquisição de um bom palhaço.

Na verdade, ela o tem, o mais cômico e original que temos visto, capaz de pôr

em convulsão um auditório inteiro; mas, a maior aceitação do artista depende, tanto da sua linguagem escolhida pela qual possa despertar ideias jocosas, como da sua mímica; o mais divertido ator perde parte de sua graça se não estiver familiarizado com o idioma do auditório. Esta dificuldade se acha superada com a aquisição do distinto filho de Momo, o Sr. George Sharp, cuja carreira profissional nos principais circos da Europa e América do Norte o tem familiarizado com os idiomas daqueles perante os quais terá ocasião de aparecer. Os espanhóis e ingleses o tomaram por seu patrício, e os portugueses e franceses encontraram nele a mesma familiaridade; se não compreendendo-o completamente, ao menos nas suas maravilhosas faculdades cômico - pantomímicas que produzem risadas estrondosas, principalmente quando não conhecendo bem um idioma, trata de estabelecer um novo (CORREIO MERCANTIL, 24/06/1862, p. 4).

Um instigante fato sobre a atuação de George Sharp foi a estranha solicitação feita por ele para o espetáculo em seu benefício, em que pedia ao público "100 gatos de diversos tamanhos, idades e cores, com vozes diferentes" pagando por cada um deles o valor de 500 rs [réis]". A necessidade dos gatos justificava-se em função de que "pela primeira vez Mr. Sharp tocará várias fantasias no instrumento de sua invenção, por ele denominando PIANO DE GATOS, de 50 oitavas, pelo que vai pedir ao governo um privilégio para poder introduzir no Império este seu invento" (CORREIO MERCANTIL, 06/09/1862. p. 4). Apesar desse comunicado parecer uma grande anedota, uma brincadeira, como era comum em algumas propagandas circenses, dias depois, em uma outra propaganda, há o informe de que o "O diretor assevera que Mr. Sharp precisa com efeito do que anuncia" (CORREIO MERCANTIL, 09/09/1862, p. 4). Se realmente o número ocorreu ou se foi apenas uma brincadeira, dificilmente saberemos, pois não localizamos publicações a respeito. No entanto, o que é possível verificar é que, de fato, o anúncio do benefício de George Sharp continha brincadeiras, sátiras e piadas, como:

O beneficiado terá à mão um grande número de tanoeiros armados de ferro para arcos, a fim de concertarem as ilhargas daquelas pessoas que arrebitarem de riso; assim como tem contratado um grande número de alfaiates, que, armados de linha e agulhas, estarão prontos para pregar os botões dos coletes e cós das calças que arrebitarem durante paroxismos do riso.

O beneficiado, segundo suas próprias observações e experiências, e mesmo por ter consultado vários médicos de renome, participa àquelas pessoas que o honrarem com suas presenças nesta noite de seu benefício que é perigoso

reprimir-se o riso. A repressão de uma forte risada acarreta muitas vezes males irreparáveis, enquanto que uma gargalhada solta opera da mesma maneira que a válvula de segurança de uma caldeira a vapor e produz apenas hilaridade (CORREIO MERCANTIL, 06/09/1862, p. 4).

Nesse caso, vale observar o quanto as propagandas circenses dialogavam com os leitores por meio de texto, figuras, formatos e diagramações variadas e, de maneira indireta, já introduziam o espetáculo. Conforme indica Duarte (2001), “não era apenas para ser lido, mas também para ser visto. Escritas, as palavras não remetiam a um espetáculo exterior a elas, mas sua disposição instaurava o espetáculo nas páginas do jornal. [...] O espetáculo podia ter início ao se abrirem as páginas de um jornal” (p. 7). Nesse caso particular do espetáculo realizado em benefício do palhaço, os textos cômicos que compõem a propaganda já ressaltam o teor risonho e alegre da apresentação que seria realizada e serviam de prelúdio ao espetáculo e às emoções e sensações que nele possivelmente seriam experimentadas.

É interessante mencionar que em função das atrações do Grande Oceano somadas a uma intensa veiculação de propagandas, notas e notícias pelos jornais, houve grande assistência aos espetáculos, sendo efetuado até mesmo, para controlar o acesso do público, o leilão dos ingressos e cadeiras do circo.

Não havendo, porém, cadeiras e gerais suficientes para satisfazer aos pedidos, o diretor, para se desembaraçar da posição dúbia em que se acha, resolveu fazer a modificação seguinte na tabela de preços [...] e para que todos possam ter iguais direitos, em vez de serem os bilhetes vendidos no escritório do anfiteatro, cada um terá o direito de escolher, sendo eles VENDIDOS EM LEILÃO, dentro do anfiteatro pelo Sr. M. S. Pinto, antiga casa de S. Southam, que aceitou o convite da diretoria [...] (CORREIO MERCANTIL, 20/07/1862, p. 4).

O fim dessa temporada do Circo Grande Oceano no Rio de Janeiro se deu tendo como um dos últimos espetáculos o que foi em benefício ao palhaço George Sharp, e a companhia se retirou da cidade no dia 12 de setembro, após ter removido seu anfiteatro para dentro do patacho (tipo de embarcação) Hannah, de propriedade da Companhia, e feito o “Leilão, às 11 horas da manhã, de todo pinho, tabuado do escritório, botequim, cercado exterior e estribaria, no estado em que tudo se acha, pelo Sr. M. S. Pinto, sucessor de S. Southam” (CORREIO MERCANTIL,

09/09/1862, p. 4). A respeito da partida do circo, encontramos uma nota que trata da saída da companhia para a Bahia.

CIRCO GRANDE OCEANO

Sexta feira 12 do corrente o patacho Hannah, pertencente à direção do Circo Grande Oceano, partirá para a Bahia.

Sabemos que dois vapores acompanharam este navio, levando a seu bordo a excelente banda de música dos menores da casa de correção.

De todo o coração aplaudimos esta demonstração que honra os diretores da companhia.

Os membros da sociedade de Beneficência, para qual esta companhia generosamente trabalhou, saudarão ainda uma vez estes bravos americanos, cuja simpatia foi tão apreciada por todos os brasileiros.

Convidamos, portanto, a todos os admiradores da companhia Spalding e Rogers, a todos estes entusiastas de Miss Kate, de Carlos Fish, de Mr. Rogers, Worland e Sharp, a que sexta feira, 12 de setembro, às 7 1/2 horas da manhã, concorram aos vapores que devem partir da praia do Peixe e do antigo embarque das barcas de Niterói (CORREIO MERCANTIL, 11/09/1862, p. 3).

É impressionante a movimentação que esse circo fez, inclusive conclamando os “entusiastas” a estarem logo cedo para acompanharem a saída dos vapores e para se despedirem. Essa agitação provocada pelos circos nas cidades e a mobilização da população para acompanhar tanto os espetáculos quanto a despedida das companhias não ocorreu apenas no Rio de Janeiro com O Circo Grande Oceano. Lopes (2015) apresenta fontes que tratam da logística de deslocamento do Circo Chiarini e a efervescência do público com a chegada desse circo em Belém, no Pará, e a mobilização de despedida da companhia Chiarini em sua partida de São Luiz, no Maranhão, com seus 22 cavalos, 2 zebras, 1 girafa, 1 jaula com 4 tigres e 1 macaco:

Ontem desembarcaram os bicharucos da companhia, em grandes carros, fechados e divididos em jaulas, contendo cada uma no alto duas portinholas, por onde as feras enfiavam a cabeça para contemplar a cidade e o povo que se apinhava nas ruas em sua passagem. Estão já aboletadas no circo, ao Largo da Pólvora (O LIBERAL DO PARÁ, 09/10/1875, p. 3).

Os artistas partiram do hotel Europa em 2 bondes, indo um terceiro com a banda de música Filarmônica para o largo dos Remédios, e embarcaram na praia da Fundação em um dos vapores pequenos da companhia desta província; que os levou a bordo do Espírito Santo (DIÁRIO DO MARANHÃO, 21/11/1875, p. 3).

Além disso, na citação sobre a partida do circo Grande Oceano apresentada

anteriormente, temos uma informação que dá visibilidade também às relações circenses com as entidades beneficentes da época e aos espetáculos em benefício. Além de agradecerem em particular à “banda de música dos menores da casa de correção”, que tocou no cortejo de despedida do Circo, a companhia de Spalding e Rogers destinou um espetáculo em benefício à casa de correção, no qual possivelmente a banda de menores também tenha tocado.

Após a partida do Grande Oceano, em menos de um ano retornaram para a Corte, em junho de 1863, depois de se apresentarem no Rio da Prata - provavelmente na Argentina e Uruguai - e nos Estados do Rio Grande do Sul e São Paulo (CORREIO MERCANTIL, 25/02/1863, p. 4). Novamente seu anfiteatro foi montado no Campo da Aclamação, mas agora com “mais de 112 cadeiras de palhinha e 250 lugares na plateia” e com um toldo, “construído em Nova York, expressamente para o Rio de Janeiro, de uma fazenda de algodão denominada Armyduck (brinzão do exército), e que não só abrange maior espaço, mas até está à prova d'água” (CORREIO MERCANTIL, 04/06/1863, p. 4).

Conforme variadas notas jornalísticas, tanto a primeira como a segunda temporada do Grande Oceano no Rio foram contempladas com grande aceitação pública, de maneira que, no ano de 1863, até mesmo uma empresa de viagens com diligência (espécie de carruagens) chamada Berquó se comprometia a levar o público fluminense para os espetáculos: “nas noites que fizer bom tempo fará uma viagem às 7 horas para o circo Grande Oceano, e voltará depois do espetáculo; o preço das passagens para a volta é de 1\$” (CORREIO MERCANTIL, 14/06/1863, p. 3).

Assim, a expressiva presença de público no Grande Oceano fez com que o espetáculo circense se configurasse como um concorrente dos espetáculos teatrais. Essa concorrência não surge com os trabalhos do Grande Oceano, sendo possível verificá-la na atuação de outras companhias e em outros períodos. No entanto, no caso deste circo, as divergências entre estas duas ofertas artísticas foram bem evidentes.

A partir da pesquisa de Silvia Cristina Martins de Souza (2002), que

trabalhou as tensões culturais na Corte enfocando as produções do Teatro Ginásio Dramático e as exhibições de Francisco Correa Vasques, Erminia Silva (2007) pôde ampliar o debate que Souza analisa em sua obra. Como indica esta autora, para além da disputa por público travada entre os teatros e os circos, uma questão complicadora era a entrada do circo nos palcos teatrais, que se dava tanto pela presença de companhias propriamente ditas quanto pelo fato de atores e autores do teatro estarem encenando e escrevendo peças teatrais aos moldes do gênero circense.

Assim, não é por acaso que Vasques², trabalhando no Teatro Ginásio Dramático, tornou-se mestre em cenas cômicas, que, como já se viu, também faziam parte da estrutura do espetáculo circense, fartamente representadas com vários nomes, recebendo críticas, algumas favoráveis e outras dizendo que os atores daquele teatro estavam se “esmerando para virar ‘saltimbancos parodiadores insuportáveis’”. E isso era um problema, pois, aquele teatro, que se pretendia “o reduto da dramaturgia ‘séria’ da Corte e o lugar de onde poderia surgir um teatro nacional”, estava sendo “invadido” por gêneros e artistas “menores”, não só teatrais, como “prestidigitadores, mágicos e imitadores, ainda que nestas ocasiões a imprensa se apressasse em afirmar que tais espetáculos eram superiores aos similares apresentados nos outros teatros, já que seus protagonistas vinham diretamente da Europa” (SILVA, 2007, p. 71).

Não à toa, Vasques escreveu e encenou, alguns meses depois da estreia da companhia de Spalding e Rogers ainda em 1862, uma cena cômica intitulada “Viva o Grande Circo Oceano!” e, quando o circo deixou a cidade, encenou “Adeus Grande Circo Oceano”, no Teatro Ginásio Dramático. Para esta montagem, o autor adotou a figura dramática de Pantaleão, muito recorrente em pantomimas e arlequinadas circenses e em alguns teatros, além de recursos cênicos, música, jogos de palavras, linguagem burlesca e chistosa, acrobacias e mágicas, que se assemelhavam às apresentações circenses, em particular às representações cênicas que tinham no palhaço sua principal referência. E, mesmo tendo sido acusado de ter escolhido o circo como fonte de inspiração pela sua popularidade, afirmava que esta se dava porque o circo se mostrava como uma novidade e porque havia uma “má qualidade dos espetáculos teatrais que estavam em cartaz na ocasião” (SOUZA, 2002, p. 247).

² Francisco Correa Vasques (1839-1892) foi ator e dramaturgo, tendo atuação como cronista e abolicionista no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e expressivo protagonismo na cena teatral deste período (MARZANO, 2008).

Ainda segundo Silva (2007), naquele mesmo ano, João Caetano dos Santos, ator, ensaiador e empresário, figura expoente do teatro de cunho nacional, aderindo à ideia de que o circo era um mero divertimento sem caráter educativo e que afastava o público dos espetáculos teatrais, solicitou ao Marquês de Olinda que companhias circenses e de espetáculos de animais não pudessem trabalhar nos dias de teatro nacional, além de que fossem obrigadas a pagar um imposto caso o fizessem, em função da necessidade de regenerar e preservar o teatro nacional, considerado em decadência naquele momento³.

Entretanto, se aquelas medidas mesmo na Europa, que vigoraram há tempos, não impediram que os circenses, apesar de sofrerem constantes proibições, continuassem produzindo seus espetáculos, na América Latina, em particular no Brasil, nenhum tipo de legislação chegou a ser validada, sendo que, no máximo, o que João Caetano conseguiu sugerir foi que os circos não trabalhassem nos dias de “teatro nacional”.

Mesmo não tendo o objetivo de tratar esse tema de forma mais amplificada, o que seria impossível para este artigo, apresentamos, por fim, duas notas jornalísticas que ilustram um pouco das tensões e disputas por público existentes entre a produção teatral e circense no período.

TEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA

Estando anunciado no Circo Grande Oceano um benefício para os asilos da infância desvalida de Portugal, sexta feira 1º de agosto, dia também designado para o espetáculo em favor do ator José Luiz de Azevedo, e não convindo para [sic] distrair a concorrência dali o beneficiado transfere o seu divertimento para quarta-feira 6 de agosto. Tão louvável transferência deverá satisfazer ao respeitável público, atendendo à beneficência e caridade (CORREIO MERCANTIL, 31/07/1862, p. 4).

CIRCO GRANDE OCEANO DE SPALDING E ROGERS

Aviso Especial

Para não haver complicação com o benefício da subscrição nacional, que hoje tem lugar no Teatro Ginásio, não haverá hoje espetáculo neste circo. (CORREIO MERCANTIL, 07/07/1863, p. 4).

Finalmente, no início de agosto de 1863, a Companhia do Circo Grande

³ Para maiores informações, ver: Cafezeiro e Gadelha (1996), que apresentam a transcrição da solicitação de João Caetano.

Oceano deixou a capital do Império e, provavelmente, como indica a propaganda publicada no Correio Mercantil do dia 25 de fevereiro, seguiu o itinerário de sua turnê pelo Brasil visitando os Estados da Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará em busca do seu destino último, os Estados Unidos.

Considerações finais

Seguindo os percursos do Circo Grande Oceano no Rio de Janeiro nos anos de 1862 e 1863, podemos evidenciar contemporaneidade do fazer circense, ou seja, o quanto este empreendimento artístico estava estabelecendo constantes diálogos e incorporações de elementos sociais, políticos, estéticos, culturais e tecnológicos (SILVA, 2009; LOPES, 2015) referentes ao período que compreende o Império em nosso país.

A variabilidade e potência artística e cultural das companhias e artistas que aqui estiveram evidenciam a importância do circo como patrimônio artístico e cultural, contribuindo para que possamos assumir perspectivas cada vez mais expandidas e críticas sobre a produção da linguagem circense tanto no passado como atualmente, de forma a tensionar os debates acerca da contemporaneidade dessa arte em pleno século XXI.

Tendo por base a ótica de como se produzia e quais eram as características e realizações do Circo Grande Oceano no Brasil oitocentista, temos que a dramaturgia e os processos de composição do fazer circense hoje são tão ricos e complexos como a de tempos passados. Consideramos que ao pesquisarmos a produção circense daquele período, não trabalhamos com um passado morto, mas sim um passado vivo, em constante transformação. A inventividade pulsante das produções circenses atuais caracteriza-se como a continuidade de uma produção artística que é por natureza permanentemente inventiva, contemporânea e inovadora em seus processos, criações, incorporações, conceitos e formas. Em outras palavras, tudo o que parece ser novo nas criações circenses de hoje, mesmo podendo realmente não ter precedentes na história do circo, constitui o mecanismo essencial do fazer circense, ou seja, sempre ser novo.

Assim, reforçamos a importância de compreender a magnitude desse e de outros empreendimentos circenses que aqui estiveram, suas incorporações tecnológicas, a logística de composição de seus espetáculos, suas atrações e, principalmente, observar que o Circo Grande Oceano, a exemplo de vários outros, carrega simultaneamente em seus processos artísticos e organizacionais continuidades e transformações, como é o caso da peça Mãe Gansa, encenada em uma circo portátil e mecânico, portanto de alta tecnologia para o período, e composta de personagens ligados à *Commedia del'arte* que remetem ao século XVI.

Enfim, conhecer como os circos se produziam no Brasil ao longo da história contribui para a compreensão da multiplicidade das práticas e saberes circenses, e para dimensionar com um olhar mais amplo e crítico os percursos, processos, formas e características dessa arte na atualidade.

Referências

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta e Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CONSTITUCIONAL, Rio de Janeiro - RJ, 03/07/1862.

CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro - RJ, 20/06/1862, 24/06/1862, 06/09/1862, 09/09/1862, 11/09/1862, 07/07/1862, 13/07/1862, 20/07/1862, 31/07/1862, 02/08/1862, 25/02/1863, 04/06/1863, 14/06/1863, 20/06/1863.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís - MA, 21/11/1875.

DUARTE, Regina Horta. *O circo em cartaz*. Belo Horizonte: Einthoven Científica, 2001.

HÉMARD, Ned. The Floating Palace. In: *New Orleans Nostalgia - Remembering New Orleans History, Culture and Traditions*, 2009.

LOPES, Daniel Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*. 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LUCA, Tania Regina de. História do, nos e por meio dos periódicos. In: PÍNSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839 - 1892)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2008.

O LIBERAL DO PARÁ, Belém - PA, 09/10/1875.

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

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora Unicamp - Cecult, 2002.

ⁱ Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo USP, Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho IA/UNESP, graduado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Educador de Circo Social; integrante do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS-FEF/UNICAMP-CNPq). Juntamente com Erminia Silva, coordena o website www.circonteudo.com. É autor de livros, artigos e pesquisas sobre pedagogia das atividades circenses, história do circo e história da Educação Física. Contato: teritio@gmail.com

ⁱⁱ Doutora em História pela Universidade de São Paulo USP, Mestre e Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Professora da ESLIPA - Escola Livre de Palhaço desde 2012; Colíder do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS-FEF/UNICAMP-CNPq), desde 2006; Co-coordenadora do Grupo de Pesquisa PSIRCOS, desde 2021. Autora de livros, artigos e pesquisas sobre história do circo disponíveis em www.circonteudo.com, website que coordena juntamente com Daniel de Carvalho Lopes. Contato: mina.silva@gmail.com