

## BENJAMIN DE OLIVEIRA: PALHAÇO NEGRO NO SALÃO DO BRANCO

*BENJAMIN DE OLIVEIRA: THE BLACK CLOWN AT THE WHITE HALL*

**José Luiz Ligiéro Coelho**

PGGAC-UNIRIO / PPGAC-UFAC

**Resumo:** O artigo relata o processo de montagem de um espetáculo teatral sobre Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro a ser reconhecido no mundo dos brancos no Brasil. Filho de uma escrava e de um capataz, Benjamin fugiu com um circo ainda criança, e, após sucessivos trabalhos, se consagrou como palhaço, dramaturgo, encenador, ator e dono de circo. Além do estudo dos contextos histórico e político, o processo passou pela vivência de linguagens como o circo-teatro, a palhaçaria, o teatro de revista, a sátira e o melodrama.

**Palavras-chave:** Benjamin de Oliveira, palhaço negro, circo-teatro.

**Abstract:** *The article reports the process of setting up a play about Benjamin de Oliveira, the first black clown to be recognized in the world of whites in Brazil. The son of a slave and a foreman, Benjamin ran away with a circus as a child, and, after successive work, became a clown, playwright, director, actor and circus owner. In addition to the study of the historical and political contexts, the process involved experiencing languages such as circus-theater, clowning, magazine theater, satire and melodrama.*

**Keywords:** *Benjamin de Oliveira, black clown, circus-theater.*

Tudo começou a partir da leitura de um texto sobre o palhaço negro Benjamin de Oliveira, de João Siqueira<sup>1</sup>. Tratava-se de uma peça teatral inacabada, resultado de uma bolsa de pesquisa do programa cultural da Fundação Rio Arte<sup>2</sup> desenvolvida em 1998. Durante os anos de 1970, dividi com João vários momentos na luta por um espaço para o teatro experimental carioca em reuniões, debates, encontros com o antigo Serviço Nacional de Teatro, depois Inacen e hoje Funarte. Participavam deste movimento outros grupos, entre os quais se destacavam o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Ventoforte, de Ilo Krugli, o Hombu de Sílvia Aderne e o Tá Na Rua, dirigido por Amir Haddad. Esse contexto foi determinante para que o antigo Inacen dedicasse exclusivamente para grupos de teatro experimental o Teatro Cacilda Becker, que estava sendo reformado e por nossa interferência foi transformado em teatro de arena.<sup>3</sup>

---

1 João Reinaldo de Siqueira (1941-1998) é dramaturgo, ator e diretor e pesquisador teatral. Foi, ao lado de teatrólogos como Amir Haddad, Augusto Boal e Luís Mendonça, incentivador de um teatro de forte penetração popular, promovendo encenações em espaços abertos e não-convencionais. Fundou o Grupo Dia-a-Dia e participou de importantes companhias como: A Comunidade e o Grupo Carreta. Recebeu inúmeros prêmios e escreveu peças de grande repercussão. Publicou livros com três das suas obras e, ao falecer em 1998, deixou inédito um texto escrito com apoio do Programa de Bolsas do Rio-Arte, sobre o palhaço negro Benjamim de Oliveira.

2 Fundação RIOARTE, órgão da Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

3 Eram aqueles grupos a quem os jornais chamavam de “extra” ou de “outro teatro”, referindo-se às nossas produções que mais despojadas, preocupadas com um teatro de arte, ou um teatro político, ou ambos, e que não dispunham de recursos federais ou estaduais para grandes montagens, chamadas por nós na época de “teatrão”. A verdade é que muitos colegas de profissão que declaradamente se opunham ao governo militar, recebiam polpudas subvenções para realizarem seus espetáculos comerciais e condizentes com o status quo. A ditadura realmente disponibilizava bastante dinheiro para teatro, desde que as peças fossem amenas e sem cunho político, preferencialmente comédias

Eu nunca havia trabalhado com algum material de João Siqueira. Começamos simultaneamente uma pesquisa teórica envolvendo as questões propostas pelo texto e uma prática de montagem dentro das atividades acadêmicas da UNIRIO no ano de 2007. Cerca de quinze atores vieram trabalhar comigo, tendo ainda como convidada especial a preparadora corporal Denise Zenícola e, mais tarde, se juntou a nós o compositor, músico e também especialista em práticas circenses Fernando Neder; e para trabalhar o espaço, Alexandre Lambert, que era neste momento aluno regular do curso de cenografia, e uma pessoa de teatro de longa data.

Tratava-se de um texto extenso que oscilava entre uma obra dramatúrgica e apontamentos para uma futura monografia. Suas primeiras quarenta páginas continham cenas completas; após isso, o autor ia intercalando descrições de fatos históricos com cenas e terminava com longas narrações apresentando registros de pesquisas realizadas em diversos arquivos. Propunha-se a ser uma biografia do palhaço negro Benjamin de Oliveira (1870 -1954), desde a sua infância com a família escravizada em Patafúfo, atual Pará de Minas, passando pelos seus anos de glória como um dos maiores palhaços brasileiros de todos os tempos e avançando até os seus últimos dias quando, já cego e pobre, vivia num subúrbio do Rio de Janeiro. Além da irregularidade da linguagem, muitas vezes o texto desviava da biografia adentrando a ficção, fazendo Benjamin contracenar com outros personagens de sua época, ou mesmo de época anteriores, sem que houvesse nenhuma referência desses encontros na vida real. Outra questão é que apontava para um engajamento político do personagem. Assim, o texto ia tecendo uma nar-

---

ligeiras, francesas ou mesmos nacionais. Mas, não é o momento nem o local para levantar esta questão.

rativa que colocava o personagem como protagonista de uma resistência cultural voluntária, um tipo comprometido com a causa do negro, inclusive apoiando discursos libertários como o feito pelo chamado “Almirante Negro” - João Cândido (1890-1969), líder da Revolta da Chibata.<sup>4</sup>

De qualquer forma, o texto nos fascinava por trazer à vida este tão importante personagem da história do entretenimento popular brasileiro e tão desconhecido dos livros de teatro e de circo no Brasil. Entretanto, à medida que íamos

---

4 O uso da chibata como castigo na Marinha brasileira já havia sido abolido em um dos primeiros atos do regime republicano, o decreto número 3, de 16 de Novembro de 1889, assinado pelo então presidente marechal Deodoro da Fonseca. Todavia, o castigo cruel continuava de fato a ser aplicado, a critério dos oficiais da Marinha de Guerra do Brasil. Num contingente de 90% de negros e mulatos, centenas de marujos continuavam a ter seus corpos retalhados pela chibata, como no tempo da escravidão. Entre os marinheiros, insatisfeitos com os baixos soldos, com a má alimentação e, principalmente, com os degradantes castigos corporais, crescia o clima de tensão. Há um motim em que são mortos oficiais e marinheiros. No dia 22 de novembro de 1910, João Cândido, ao assumir, por indicação dos demais líderes, o comando do navio Minas Gerais e de toda a esquadra revoltada, controla o motim, faz cessar as mortes, e envia radiogramas pleiteando a abolição dos castigos corporais na Marinha de Guerra brasileira. Foi designado à época, pela imprensa, como Almirante Negro. Por quatro dias, os navios de guerra Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Deodoro apontaram os seus canhões para a Capital Federal. No ultimato dirigido ao Presidente Hermes da Fonseca, os revoltosos declararam: “Nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podemos mais suportar a escravidão na Marinha brasileira”. A rebelião terminou com o compromisso do governo federal em acabar com o emprego da chibata na Marinha e de conceder anistia aos revoltosos. Entretanto, no dia seguinte ao desarmamento dos navios rebelados, dia 27, o governo promulgou em 28 de novembro um decreto permitindo a expulsão de marinheiros que representassem risco, o que era um nítida quebra de palavra, uma traição do texto da lei de anistia aprovada no dia 25 pelo Senado da República e sancionada pelo presidente Hermes da Fonseca, conforme publicação no diário oficial de 26 de Novembro, levado ao Minas Gerais pelo capitão Pereira Leite. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_C%C3%A2ndido](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_C%C3%A2ndido)

nos aproximando da vida e da obra de Benjamin, tais cenas, por mais interessantes que parecessem à primeira vista, soavam como um teatro atrelado às agendas políticas da época da ditadura, com as quais João Siqueira sempre esteve comprometido. No nosso caso, se não colocássemos a perspectiva de pesquisa acadêmica em primeiro lugar, talvez pudéssemos montar o espetáculo em seus atraentes delírios poéticos e políticos. Mas, cada vez mais, queríamos nos aproximar de quem realmente era aquele palhaço negro, filho de uma ex-escrava e de um capataz, que foge com o circo na idade de 12 anos e só abandona a profissão já bem idoso e praticamente cego. Interessava-nos o personagem e, claro, o contexto vivido por ele: como conseguira impor-se, ainda durante o período escravocrata, na indústria de entretenimento no circo sendo negro, filho de escravos, e, nos dois primeiros governos republicanos consagrar-se como um dos palhaços mais famosos do Brasil.

João Siqueira morreu e deixou sua obra inacabada, o que ficou era realmente um grande roteiro para um espetáculo épico, ou um filme longa metragem, com dezenas de cenários diferentes e um elenco de superprodução: quase uma centena de personagens, preferencialmente para atores com habilidades específicas de circo, dança, acrobacia e canto, e também circo-teatro. Portanto, se eu aceitara o desafio de montá-lo, teria que desenvolver um treinamento com aqueles jovens estudantes sem nenhum conhecimento prévio deste tipo de preparação. A Escola de Teatro da UNIRIO não tem, em sua grade curricular, nada relacionado ao circo nem ao teatro musical. Percebemos, entretanto, que o texto seria um pretexto para a montagem, e que esse treinamento a curto prazo seria ineficiente; mesmo assim, intentamos nos aproximar da linguagem do circo e do teatro musical encenado dentro dos circos, planejando a montagem para dois semestres consecutivos.

A primeira etapa, foi voltada para o estudo do texto e do contexto histórico do final do século XIX e começo do XX, bem como sobre o movimento dos circos que transitavam pelo país, liderados por empresários portugueses e italianos. Dentro do trabalho prático, tínhamos algumas oficinas de circo e musicalização com Fernando Neder, e de dança e preparação corporal com Denise Zenícola. À medida que aprofundávamos o estudo do texto, mais fascinados ficávamos com o personagem e sua história. A montagem era, portanto, um enorme desafio, não só pelo tamanho do texto, o número de personagens, como pela sua própria adaptação para trazê-lo à cena. Queríamos fazer também um trabalho épico, crítico, mas não pretendíamos adotar o tom de denúncia de algumas de suas cenas.

A descoberta da tese de doutorado de Ermínia Silva (2003) e depois a publicação da mesma em um livro intitulado *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (SILVA, 2007), trouxe uma nova concretude para muitas das dúvidas que tínhamos, não somente sobre o personagem, mas, sobretudo, em relação ao seu contexto histórico e cultural. Foi também importante entrar em contato a produção dramaturgical do palhaço para o circo-teatro, gênero em que ele foi um dos pioneiros no Brasil, por meio do estudo da tese de doutorado de Daniel Marques da Silva (2004) que encontrou, em arquivos, as seguintes obras teatrais: *O negro do frade*, *O punhal de ouro*, *A escrava Marta*, *A Ilha das Maravilhas*, *Os bandidos da Rocha Negra*, *A mancha na Corte*, *O grito nacional* ou *A história de um voluntário*, *Sai Despacho!* e *Olho Grande!* Tal constatação nos trouxe a certeza da forte ligação de Benjamin com o ofício de dramaturgo, de ator, encenador e produtor de circo-teatro. Além disto, dois alunos de Iniciação Científica, Bárbara Mefano Vida e Carlos Roberto Santos



Figura 1: Foto de publicidade de Benjamin de Oliveira, caracterizado como o Índio Peri.

partiram para pesquisas sobre a vida de Benjamin de Oliveira e sua produção musical (músicas criadas e ou gravadas por ele) em arquivos no Rio de Janeiro. Ao final, conseguimos reunir um material diverso, que quando acionado criou uma tensão com a obra teatral que tínhamos para montar o espetáculo, e este embate teve que ser solucionado pela criação da cena.

Qual o caminho a seguir? Adotaríamos a história de Benjamin de Oliveira, mais ficcional e de alguma maneira mais romântica, proposta pelo autor, ou iríamos em busca de um personagem baseado em dados concretos, como suas entrevistas? Perguntávamos enquanto improvisávamos. Fomos experimentando, entrando em contato com o material e vendo o que funcionava e, desta maneira, fomos redefinindo um novo texto. Eu fui trabalhando “em cima” da dramaturgia proposta por João Siqueira, pinçando o que me parecia vital e descartando o que me

parecia à parte do real legado de Benjamin. Com os atores, líamos o material e fazíamos improvisações sobre os temas das cenas. Então, foi nascendo um texto híbrido, decorrente da prática, que partiu do grande copião que era o texto de João, e as inserções de materiais de jornais da época, leituras das teses e as improvisações. Incluímos algumas narrativas do próprio Benjamin, relatadas na obra de Brício de Abreu (1963) e também um ato inteiro do musical “Sai despacho”, escrito e dirigido originalmente por Benjamin de Oliveira, o qual serviu como uma espécie de entreato em nosso espetáculo.

Segundo a investigação de Ermínia Silva,

Benjamin de Oliveira nasceu em 11 de junho de 1870, na fazenda dos Guardas, que pertencia à Cidade do Pará. Era o quarto filho de Malaquias e Leandra, sendo que a mãe, por ter sido uma “escrava de estimação”, segundo seu relato, teve todos os seus filhos alforriados ao nascer. Pelo que consta nos Livros de Batizados da Cúria Diocesana de Divinópolis 22 – nos quais foram registrados os nascimentos e batizados dos nove filhos do casal, de 1864 a 1890 –, até a anotação de Benjamin, os pais eram denominados “crioulos escravos” ou, simplesmente, escravos de Roberto Evangelista de Queiros e Maria Madalena de Jesus. (SILVA, 2007, p. 90.)

Por que a escolha do texto de Benjamin de Oliveira? Por que a história de um palhaço negro, dentro de uma escola com pouquíssimos afrodescendentes? A resposta era simples: justamente, por isso! A proposta era questionar não somente a falta de atores negros na Escola da UNIRIO, como também a falta de uma formação que abrangesse o circo e o teatro musical. Além disto, oferecer ao jovem grupo de teatro do NEPA a opção de trabalhar com a estética do circo e da música representava uma imersão do grupo na própria história do Brasil pelo viés do artista popular negro.

Apesar de discordar de muitas das associações propostas pelo autor, colocando Benjamin como um militante das causas negras, sabia de antemão que a própria montagem era como uma espécie de provocação, diante de uma escola dominada pelo pensamento eurocêntrico sobre a “nobre” arte teatral. Duplo desafio, pois nem eu nem o elenco de quinze estudantes tínhamos formação nem em circo, nem em teatro musical. E, de todos, apenas eu e Denise éramos pesquisadores da cultura afro-brasileira; de toda a equipe, que depois se ampliou com assistentes, figurinista, entre outros, apenas um ator e uma atriz se assumiam como afrodescendentes. Na proposta inicial outros atores fariam em alternância o personagem principal, até que finalmente Marcos Serra, o único ator negro e com um grande carisma, mesmo sem nenhuma prática como palhaço e cantor, assumiu definitivamente o papel.

### A primeira montagem

Seguimos a sequência sugerida pelo texto inicial. Os materiais encontrados no livro de Ermínia Silva e nas entrevistas dos jornais começaram a entrar nas improvisações, procurando dar um balanço entre as cenas dramáticas e a informação sobre a trajetória de Benjamin de Oliveira. Projetamos um apresentador de circo e um palhaço que se revezariam nos *intermezzos*, colocando os títulos das cenas, e introduzindo a sua cronologia, bem como o contexto de cada época fazendo uma espécie de número de cortina, para dar tempo de trocar de cenário, o qual seria desenhado como um picadeiro de circo. Assumimos também o tom de teatro de revista antigo, o figurino foi baseado nas fotos de circos e do teatro de revista do começo do século XX.

Na primeira cena do texto, originalmente a avó de Benjamin trabalha enquanto ele brinca. Ele pede para contar uma história e ela narra um

mito de Oxalá (o pai de todos os Orixás). Troquei por um mito de Exu (a criança grande capaz de desafiar a todos com suas brincadeiras), de forma a dar ao espetáculo a tônica da mudança e do inesperado, um personagem mais condizente com a própria história de Benjamin:

#### Cena 1

Benjamin criança. Patatufo. MG.

Benjamin: Conta uma lenda dos Orixás, vó, conta...

Avó: Menino, a gente não vive só de história. Daqui a pouco o capataz vem conferir quantas arrobas eu já pilei.

Benjamin: Ah! Finge que trabalha. Faz de conta. Diz que tá com dor. Que já está velha. Não aguenta...

Avó: Tu, menino. Deve ser filho de Exu. Futriqueiro e brincalhão como o quê. Orixá que gosta de fingir, que gosta de brincar igual palhaço.

Benjamin: Polydoro?

Avó: Hum? Quem é Polydoro?

Benjamin: Aquele palhaço que esteve aqui com o circo Françoise no mês passado. Gozado e cheio de graça...

Avó: Eu lá vou a circo, menino?!

Benjamin: Mestre João Pereira diz que Exu é o diabo.

Avó: Mentira, não é disso, menino. Os brancos fizeram essa injustiça com o pobre do Exu. Ele é um grande Orixá, senhor do tempo, dono das encruzilhadas, senhor da palavra entre os homens e os Orixás...

Benjamin: Vó, conta mais uma história de Exu?

Avó: Benja... conto, sim, vai. Tem uma história muito bonita. Dois compadres foram bem cedo trabalhar em suas roças, mas tanto um como o outro não tinha feito a saudação para Exu. Exu, que sempre tinha dado a eles chuva e boas colheitas! Ficou furioso. Usando um boné pontudo, de um lado branco e do outro vermelho, caminhou na divisa das roças, tendo um à sua direita e o outro a sua esquerda passou entre os amigos e cumprimentou os dois com muita animação. Os compadres

ficaram curiosos. Quem era aquele desconhecido? “Quem é o estrangeiro de barrete branco?”, perguntou um. “Quem é o aquele de barrete vermelho?”, duvidou o outro. Então, começaram a discutir sobre a cor do barrete. Branco. Vermelho. Branco. Vermelho. Terminaram brigando a golpes de enxada, e morreram ali mesmo, Exu cantava e dançava. Exu estava vingado.

[Transição]

Benjamin: Eu estava na escola do mestre João Pereira Coelho e nas horas vagas vendia os bolos na porta do circo. Mas a vida do circo entrou tão profundamente em minha imaginação que eu não pude resistir ao seu encanto. Uma noite resolvi fugir com o circo, eu tinha uns 12 anos. Lembro-me bem do circo. Chamava-se Circo Sotero. E nele aprendi acrobacias e outros ofícios.

Procurei ajustar o espetáculo para que os atores se aproximassem da história e a própria plateia pudessem se projetar sobre uma tradição oral africana muito presente no Brasil. A avó, uma africana *griote*,<sup>5</sup> tradicionalmente uma contadora de história, transmitia para o jovem neto a sua cultura ancestral. Isso já era apontado no texto original, mas procurei africanizá-lo ainda mais, inserindo-o dentro do contexto do Candomblé.

É claro que projetei a minha história pessoal no texto, mesmo sendo muito diferente. Tive também uma preta velha em minha vida, chamada Sá Antonina, e que me contava histórias quando eu era muito pequeno, mas ela não era minha parente, vinha de tempos em tempos e se hospedava na grande casa da

---

5 Feminino de griot, tradicional figura do contador de histórias das regiões de Mali e Burkina Faso, popularizado principalmente a partir de Sotigui Kuitatê, que tornando-se ator da companhia de Peter Brook, revelou para o Europa e América a importância deste personagem como verdadeiro museu vivo de sua cultura. O termo griot passou a ser usado no Brasil às vezes como griô, com igual significado.

minha família no interior de Laje do Muriaé. Vim de uma família matriarcal, onde todos os homens eram muito importantes na cidade até o momento da aposentadoria. As mulheres iam assumindo gradativamente o comando da casa, e neste momento assumiam o poder. Ao contrário das famílias negras da cidade, que viviam no morro, as famílias ditas brancas (nem tão brancas eram, mas assim se consideravam) viviam em casas na rua principal e única. As casas dos meus avós e pais se interligavam, meu avô materno era filho de um imigrante italiano com uma descendente de guaranis, e a minha avó materna descendia dos antigos bandeirantes de Minas Gerais. Não conheci meus bisavós, apenas suas histórias filtradas pelas óticas das respectivas famílias, que sempre contavam apenas as suas glórias. Já as minhas bisavós, conheci todas. Muito pequeno, conheci a bisavó, mãe do meu avô, que havia casado com o velho Ligiero (que na Itália chamava-se Ruggiero), e que havia chegado com um irmão e o pai. O velho Ruggiero, ao que informam os parentes mais antigos, trazia um brinco de ouro em uma das orelhas. Em pesquisa recente no sul da Itália, uma surpresa: nesta região, naquela época, apenas os ciganos usavam brincos, mas o motivo pelo qual o italiano Ruggiero se transformou um Ligiero permanece uma incógnita. O fato é que um de seus filhos se casou com uma brasileira, que conheci como Cota. Só quarenta anos depois da sua morte eu soube o seu verdadeiro sobrenome: Mattos Guarani. Tudo indica que entre o índio e o cigano italiano está minha descendência desta parte. Ou seja, as heranças ciganas e indígenas, mesmo com indícios claros, são escondidas pelas famílias. Já minha bisavó materna, descendia claramente dos portugueses: Monteiro, Pinto, Teixeira casou-se com um Diniz. Era a grande matriarca da família com quem convivi diariamente até os oito anos, quando ela morreu.

Benjamin pouco falava de sua família e de sua origem, mas João Siqueira colocou a avó dele como princesa Keto e eu adotei, mesmo sem um conhecimento concreto desta parte da história, no sentido de passar a ideia de ligação com uma memória espiritual africana que muitas famílias negras preservam. Como a maioria dos africanos que aqui aportaram foram separados de seus parentes e suas línguas acabaram perdendo a relação com suas localidades de origem, é muito difícil entender suas origens étnicas e seus pertencimentos. África, como continente, é um universo. A forte tradição ioruba foi a última grande etnia a entrar no continente americano devido às guerras internas no Reino Ioruba,<sup>6</sup> e seus cativos chegaram em massa após a queda da cidade de Oyo a partir de 1835 (LIGIÉRO, 1993: 19)

De qualquer forma, ao fugir com o circo Benjamin nunca mais a visitou aquela família ou,

---

6 Entre 1800 e 1870, os iorubás tornaram-se o maior número de escravos a serem "exportados" das costas da África. Pois, além do fato de muitos senhores da guerra iorubá venderem seus cativos (que também eram iorubás) como escravos, os Nupe e os Bariba (que eram vizinhos dos iorubás a Norte e a Nordeste) também capturaram e venderam um incontável número de iorubás como escravos. Jihadistas também pilharam cidades iorubás em busca de escravos. Esses terríveis anos de incessante guerra civil são, de fato, duplamente significativos. Embora a exportação de escravos africanos para as Américas terminasse por volta de 1870-1875, um incontável número de iorubás foi vendido como escravo entre essas datas. Primeiro, muitos foram capturados como escravos durante os 50 anos das guerras civis iorubás (±1790-1840). Além disso, a queda final do império fez da terra dos iorubás território livre para caçadores de escravos que vinham da Europa e dos Estados africanos vizinhos. E, na verdade, houve senhores da guerra iorubá e sumomí (sequestradores profissionais) que pilharam as cidades e aldeias atrás de cativos que eram vendidos aos europeus como escravos. De fato, a captura de iorubás como escravos continuou até bem depois da abolição oficial do comércio transatlântico de escravos. Trecho do livro *Yoruba Culture: A Philosophical Account*, escrito por Kola Abimbola (Iroko Academic Publishers Ltd.). Tradução de Leonardo Soares Quirino da Silva. Publicado em 2 de agosto de 2005. <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0023.html>

se o fez, nunca mais falou dela. Mas ao longo de sua vida vamos observar uma forte relação com as tradições das músicas e das danças afro-brasileiras, as quais são incorporadas em suas performances, e uma vez quando se torna proprietário do seu circo, inúmeros artistas negros passam a integrar sua companhia, dentre os quais Eduardo das Neves e o jovem Grande Otelio que, vindo do interior, ali começou a carreira.

A entrada no circo é o marco onde ele começa a contar a sua história. E então os detalhes aparecem em inúmeras entrevistas.

Para ser integrado como membro de qualquer circo, o aprendizado era uma das condições de permanência, pois todas as suas atividades – desde armar ou desarmar o circo, cuidar da cerca, pintar, cuidar da manutenção, confeccionar a lona de cobertura e de roda, tratar e cuidar dos animais, ser ferreiro, pintor, ferramenteiro, até ser artista – tinham como objetivo produzir o circo como espetáculo e reproduzi-lo como organização. (LIGIÉRO, 1993:91)

Além disto, aprendiam saltos, a equilibrar-se no arame, praticavam malabares bem como “entravam em esquetes, atuavam nas peças teatrais, participavam da organização do circo trabalhavam na armação e desarmação, ou na bilheteria. Era muito comum para estas crianças e jovens aprenderem a tocar instrumentos, cantar e dançar.” (Ligiéro, 1093: p.91).

A segunda cena da peça retratava a nova vida no circo, que não era muito diferente da opressão que vivia antes. Benjamin é espancado por Sotero, o dono do circo, após cometer um erro em uma de suas participações no picadeiro. Esta era uma cena difícil de fazer, pois não queria reproduzir o espancamento, pois estaria trazendo uma violência sobre o negro de uma forma realista, reproduzindo uma situação de opressão que permanece no mundo contemporâneo. Assim, a cena tinha início quando a vio-

lência já havia sido consumada. Entretanto, este tipo de tratamento violento não se dava apenas pelo fato de ele ser negro, pois também era dado às crianças que eram iniciadas nas artes do circo, na época. De acordo com a pesquisa realizada por Ermínia Silva, o treinamento nos antigos circos era muito severo até mesmo o começo do século XX, e muitas vezes incluía castigos físicos e mesmo espancamentos, inclusive com casos de registros policiais após denúncias de violência cometida contra crianças dos próprios membros e/ou familiares da trupe.<sup>7</sup>

Na terceira cena da peça, começa a aparecer a vida afetiva de Benjamin. Ele convida a namorada, uma negra chamada Catita, que também sofria preconceitos e castigos como ele, para fugirem do circo de uma vez. Apesar dos maus tratos sofridos, ela se nega a fugir. Era a cena da despedida; ele, decidido a partir com os ciganos, já tinha até combinado a fuga naquela noite mesmo. Sabíamos, pelas entrevistas de Benjamin, que tal fato realmente tinha acontecido. Na próxima cena, já vivendo entre os ciganos, era avisado por uma jovem do grupo que o chefe deles iria trocá-lo por um cavalo, como se escravo fosse. E ele então mais uma vez fugia, desta vez para escapar da sina da escravidão, pois não tinha em mãos nem carta de alforria, nem atestado de nascimento para provar que havia nascido já alforriado.

---

7 Um dia, conversando com minha tia Edília, queixei-me de que na família dela e de meu pai era eu o único artista. Ela riu e me disse em tom amável: “Ó Zé, pois saiba que seu bisavô foi dono de um circo! Inclusive a sua bisavó, que casou com ele, trabalhou alguns anos no circo! Mas parece que as coisas não andavam bem, e o seu bisavô acabou arranjando um emprego na Loyd Brasileira, e ele foi trabalhar na Marinha Mercante e vendeu o circo.” Então, o passado circense fora enterrado. Possivelmente meu bisavô conheceu Benjamin, no pequeno mundo do circo do final do século XIX e começo do século XX. Tentei encontrar referências sobre este passado: dados, fotos, nada. Quando propositadamente se quer enterrar a memória fica tudo mais difícil de ser revelado.

Na criação desta cena, preocupava-me para não representar os ciganos de forma estereotipada como uma primeira leitura do texto indicava: “cigano como ladrão de criança e de cavalo” (não estava defendendo os ciganos em causa própria, afinal a descoberta do simbolismo do brinco do meu bisavô foi bem recente). Logo, não concebemos um “bando de ciganos”, mas um grupo onde um dos irmãos tinha a ideia e acabava recebendo o apoio do pai para executá-la, mas com a discordância do outro irmão.

Outro problema: se na primeira cena romântica da peça havia o personagem de Catita, a primeira namorada de Benjamin, já na cena seguinte era também uma jovem cigana preocupada com a sorte do nosso herói e que não se importava de correr risco e, no meio da noite, avisava Benjamin sobre o plano do escambo por um cavalo a ser executado no dia seguinte. Pensei que estas duas cenas apresentadas seguidamente poderiam dar a impressão de que estávamos carregando nas tintas ao contar a história de um jovem negro namorado e sedutor (outro estereótipo). Fiquei propenso a cortar a cena da namoradinha de Benjamin por imaginar que fosse invenção do autor, um recurso dramático tradicional, mas como estava funcionando bem como cena, acabei deixando. Um pouco antes da estreia, um dos nossos pesquisadores de Iniciação Científica encontrou uma entrevista de Benjamin, na qual ele contava que seu grande amor tinha sido mesmo Catita. Embora verdadeira, a história contada em entrevista em um jornal beirava o melodrama, mas foi imediatamente transformada em cena e inserida no final do espetáculo quando, já idoso, quase cego, após uma apresentação o antigo palhaço é procurado por uma senhora mal vestida.

Menino: Tem uma senhora procurando pelo senhor.

Benjamin: Mande entrar, o meu camarim está sempre aberto!

Menino: Mas ela parece uma mendiga...

Benjamin: Mendiga!

Menino: Isso, mendiga.

Benjamin: Mande entrar logo!

Benjamin volta-se para o camarim, refaz a maquiagem, cantarola uma música.

[Mudança]

Catita: Dá licença.

Benjamin: (de costa) Pode entrar...

Catita: Não está me reconhecendo?!... Benjamin.

Benjamin: Essa voz não me é estranha...

Catita: Estou velha, acabada, não é mesmo... pode dizer...Sou eu... a sua Catita!

Benjamin: Catita... quantos anos... Catita! (*Tenta abraçá-la para a consolar mas ela o evita.*)

Catita: Benjamin...me escuta. Eu devia ter fugido com você, teria sido mais feliz! Eu fugi com um homem que de mim se enamorou e me pediu em casamento. Eu fui feliz num primeiro instante, mas eu nunca me esqueci de você. Até que um dia, ele me vendo triste pelos cantos, me perguntou a razão e eu não lhe oculte: eu amo o Benjamin! Esse homem, Benjamin, se esfaqueou e morreu ali, na minha frente! Novamente eu me vi sozinha. E desamparada, eu saí pelo mundo, sem rumo.

Uma outra questão que nos pareceu interessante foi o processo de como Benjamin se transformou em palhaço e logrou alcançar o sucesso dentro de um quadro dominado por artistas estrangeiros (portugueses, espanhóis e italianos principalmente) ou filhos destes, já brasileiros, que seguiam a tradição do circo desde crianças. Alguns meses depois de escapar dos ciganos, provou que não era escravo fugido fazendo acrobacias de circo. Tendo encontrando outra trupe, continuaria aperfeiçoando as suas habilidades, até encontrar a sua verdadeira vocação: palhaço.

Existe uma correlação muito interessante entre a história de Benjamin de Oliveira e o primeiro palhaço negro a fazer sucesso na França, Chocolat, interpretado pelo artista cubano Rafael Padilla, nascido em Havana em 1869, apenas um ano mais jovem que Benjamin. Seus pais morreram quando ele ainda era jovem, e aos 18 anos é vendido para um português com quem segue para Espanha, onde não havia mais escravidão. Lá, ele trabalha em diversos subempregos e em 1887 chega à Paris, e é descoberto pelo clown britânico Footit que precisa de um *partner*. “Eu encontrei ele na selva!” diz Footit para seu produtor. A partir daí adota o nome Chocolat, criando com Footit o mais famoso duo de clowns da *Belle Époque*. Eles foram uns dos principais criadores das entradas clownescas centradas em dois personagens: o clown branco e o augusto. Seus números encenavam de maneira cômica as relações de dominação entre o branco e o negro. Vivendo entre os artistas em Montmartre, os dois palhaços foram imortalizados por Toulouse-Lautrec. Entretanto, o preconceito contra a sua cor é muito grande, e o leva a mentir sobre si mesmo: algumas vezes diz que é “norte-americano”, outras vezes “índio norte-americano”, ou simplesmente “hispânico”. Ele tem problemas com seus documentos de legalização e a polícia da imigração francesa insinua: “Vamos mandar ele de volta para África!”.

Como em Benjamin, seu trabalho de corpo e de canto marca o diferencial. Mas ao contrário de Benjamin, que conserva o próprio nome como palhaço, ninguém sabe o seu verdadeiro nome; torna-se nacionalmente conhecido como Chocolat. Trabalha sempre com Footit, sendo de regra, o palhaço humilhado que se dá mal, exacerbando o preconceito já existente contra o negro. No circo, seus papéis frequentemente são o de “rei dos macacos”, “rei das selvas”, “es-

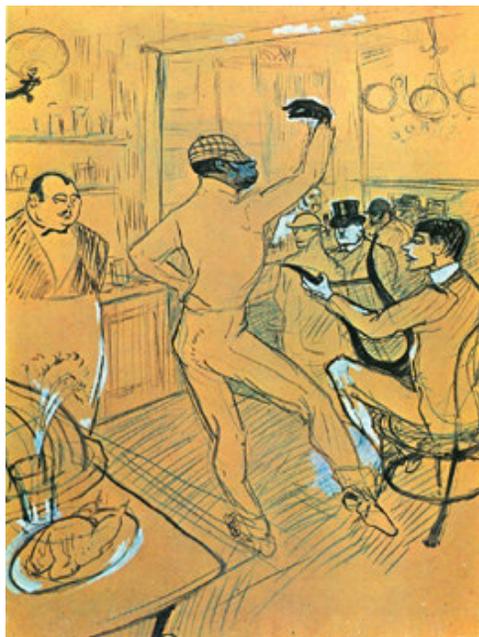


Figura 2: Gravura de Toulouse-Lautrec retratando a dança de Chocolat.

cravo da Cleópatra”. Em um de seus mais comoventes relatos comenta: “Meu pai me disse para esconder o passado nas curvas da minha mão, e dançar... e então, transforme o seu passado em sonho!”. Já Benjamin, embora tenha sido humilhado em diversos momentos de sua vida, nunca conheceu a escravidão, e nos anos de fama, conseguiu adquirir o seu próprio circo, e teve uma vida longa. Rafael morreu pobre em Bordeaux e foi enterrado como indigente; seu túmulo é desconhecido até hoje. Não temos nenhuma imagem cinematográfica do palhaço Benjamin, apenas algumas fotos de sua interpretação de sua atuação como o herói indígena no filme *O Guarani*, mesmo tendo vivido e atuado até o começo da década de 50. Por outro lado, Chocolat, morto em 1917, possui alguns registros cinematográficos ao lado do seu parceiro Footit como atores pioneiros do cinema mudo francês.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> NOIRIEL, Gerard. Chocolat clown nègre: L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française. Paris: Bayard, 2012.

Nenhum dos dois palhaços negros entrou em livros sobre história do teatro e do circo em seus respectivos países até recentemente. Benjamin obteve um salário mínimo de aposentadoria em seus últimos dias de vida, por iniciativa do então deputado comunista Jorge Amado. O primeiro livro dedicado a Benjamin foi publicado pela Erminia Silva em 2007. E o primeiro dedicado a Chocolat, em 2012.<sup>9</sup> Nem mesmo os respectivos movimentos negros de cada país os apontam como pioneiros ou mesmo representantes de estéticas negras: ambos trabalharam com a dança, a música e o canto de origem africana.

Uma questão que os distingue é que muito cedo Chocolat desapareceu da cena, após os números e gagues da dupla tornarem-se cada vez mais clichês racistas para agradar a um público insuflado pelo racismo, refletindo as sucessivas crises por que passava a chamada República Moderada (1879-1899). No rescaldo dos desastres de 1870-1871, a crise econômica de 1880 e da quebra do Banco União Geral (1882) que não devolveu o dinheiro aos seus proprietários (católicos, protestantes e judeus), o escândalo do Panamá (1889),<sup>10</sup> uma onda de atentados anarquistas - Ravachol (1892),<sup>11</sup> Au-

guste Vaillant (1893),<sup>12</sup> que culminou com o assassinato do presidente da república francesa Sadi Carnot<sup>13</sup> pelo anarquista Caserio (1894)<sup>14</sup> — aumenta a sensação de insegurança. Cheio de dúvidas e humilhação, desejo de vingança e de ordem, o regime republicano francês vai se movendo para o nacionalismo agressivo que, naturalmente, se aproxima do antissemitismo que se espalhou a partir da de Drumont<sup>15</sup> desde que publicou o ensaio *França judaica* (1886). A situação foi agravada com o chamado *l'affaire Dreyfus*, um escândalo judiciário e político que dividiu a opinião pública francesa quando um capitão judeu, acusado injustamente de espionagem a favor da Alemanha e condenado à pri-

12 Auguste Vaillant - Anarquista francês. Lançado em plena sessão da Câmara dos Deputados, uma bomba que causou algumas lesões (Dezembro de 1893). Condenado à morte pelo Tribunal de Assizes, ele foi executado em 1894. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Auguste\\_Vaillant/148015](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Auguste_Vaillant/148015)

13 Sadi Carnot, apoiado por Clemenceau, foi eleito para a Presidência da República (1887). É conhecida por seu respeito pela Igreja, e sua presença como chefe de Estado favorece o rali. Ele enfrentou a crise Boulanger. Na política externa, ele promove a política da aliança russo. Ele foi assassinado 24 de junho de 1894 pelo anarquista Caserio. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marie\\_Fran%C3%A7ois\\_Sadi\\_Carnot/111813](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marie_Fran%C3%A7ois_Sadi_Carnot/111813)

14 Sante Caserio Jeronimo, italiano anarquista (Motta Visconti, Lombardia, 1873-Lyon 1894). Trabalhador Bakery, viveu 18 anos de anarquismo, e depois de uma condenação, emigrou para a Suíça e França. Ele vem especialmente para Lyon para assassinar o presidente Sadi Carnot, 24 de junho de 1894. Condenado à morte, ele foi guilhotinado em 15 de agosto de 1894.

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Sante\\_Jeronimo\\_Caserio/111965](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Sante_Jeronimo_Caserio/111965)

15 Édouard Drumont -. Escritor e político francês polemista jornalista, ele rapidamente se tornou o líder de um novo anti-semitismo, após a publicação de um panfleto violento intitulado *França Judia*, um ensaio em História Contemporânea (2 vols., 1886), que será um dos best-sellers do século. Drumont neste livro que tem sido chamado de "Diretório de difamação", acusa as famílias judias de criarem um perigoso poder do dinheiro que corrompe as tradições nacionais francesas. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/%C3%89douard\\_Drumont/117148](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/%C3%89douard_Drumont/117148)

9 Um livreto para jovens é publicado sobre Chocolat e Footit por um jornalista em 1917, que reproduz alguns preconceitos da época.

10 A Companhia Universal é a responsável pela obra do canal interoceânico do Panamá que havia pego dinheiro de poupadores de pequeno porte na França é envolvida em corrupções e decreta a falência.

11 François Claudius Koenigstein, dit Ravachol Tintureiro Trabalhador, autor de diversos ataques em Paris em 1892 para vingar anarquistas condenados (Leveille, Decamps, Dardare), ele foi condenado a trabalhos forçados para os ataques e condenado à morte por crimes lei anterior. Ele foi guilhotinado 11 de julho de 1892. Inicialmente controversa no meio anarquista, ele se tornou uma figura de renome. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois\\_Claudius\\_K%C5%93nigstein\\_dit\\_Ravachol/140404](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Fran%C3%A7ois_Claudius_K%C5%93nigstein_dit_Ravachol/140404)

são, teve a inocência provada após um grande debate nacional recheado de antisemitismo e nacionalismo. Por esta ocasião, artigos racistas também começam a surgir na imprensa francesa, baseados em assunções pseudocientíficas lançadas pelo escritor e diplomata Joseph Arthur de Gobineau, discutindo a inferioridade da raça negra em seu livro intitulado: *Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas (1855)*, considerado um dos primeiros trabalhos sobre a eugenia e o racismo publicado no século XX. Por todas estas razões, a situação para imigrantes tornava-se complicada na França, com o recrudescimento da direita racista em relação aos judeus e demais imigrantes negros, ciganos e de outras etnias, que chegavam com a expansão do império colonial francês.

Entre 1869 e 1870, Gobineau serviu como diplomata no Brasil e tornou-se amigo do monarca Dom Pedro II, o qual em 1873 lhe solicitou um artigo para a Exposição Universal de Viena: *Emigration aux Brésil: L'Empire du Brésil à l'Exposition Universelle de Vienne em 1873* (READERS, 1988, p. 215). Este é elogioso em relação ao país, já que se trata de um documento escrito para o governo brasileiro, mas aproveita para traduzir para a realidade local as suas ideias sobre as relações raciais, ao justificar as novas migrações internacionais de populações brancas europeias, alertando que o Brasil teria sérios problemas de crescimento devido à situação dos mulatos, que não podiam se reproduzir além de um número limitado de gerações.<sup>16</sup>

Mas, se em vez de reproduzir entre si, a população brasileira estivesse em condições de subdividir mais ainda os elementos daninhos de sua atual constituição étnica, fortalecen-

do-se através de alianças de maior valor com as raças europeias, o movimento de destruição observado em suas fileiras se encerraria dando lugar a uma ação contrária. A raça se restabeleceria, a saúde pública melhoraria, a índole moral se retemperaria e as mais felizes mudanças se introduziriam na situação social deste adorável país (READERS, 1988: p. 240).

Ao que tudo indica, Dom Pedro II aceitou as sugestões de Gobineau e deu continuidade às políticas de branqueamento do Brasil, abrindo facilidades exclusivamente para imigrantes do norte da Europa - política esta que teria continuidade na República Velha, cuja classe dirigente abriu as portas do país também para imigrantes italianos. Só em São Paulo, entre os anos 1890 e 1929, entraram 1.817.261 brancos. Nesta mesma cidade o número de negros e mulatos pelo censo de 1872 correspondia a 37,2% da população. Já em 1893, o percentual era de 11,1% e, pelas estimativas de 1934, esse percentual declinava para 8,5%. “Portanto, o desaparecimento do negro, ou branqueamento da população, era um dos fenômenos estatísticos mais evidentes do quadro racial de São Paulo” (Domingues, 2002).

Torna-se importante verificar a relação de Benjamin com o poder branco constituído, pois é durante o começo da República que ele alcança a sua maior popularidade. No texto de João Siqueira ele aparecia com um tom crítico em relação ao poder, apontando a opressão sobre o negro; entretanto, na vida real percebemos uma adaptação e mesmo uma acomodação à vida artística do circo comandada em sua maioria por empresários europeus. A pesquisa detalhada de Ermínia Silva nos conduz aos personagens dos donos de circo e suas principais atrações. O ano de 1892 foi especialmente importante para Benjamin, pois foi trabalhar no Circo do Comen-

16 Brito, Fausto. “A politização das migrações internacionais: direitos humanos e soberania nacional”. In Rev. bras. estud. popul. vol.30no.1 SãoPaulo Jan./Jun 2013. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010230982013000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010230982013000100005&script=sci_arttext)

dador Caçamba<sup>17</sup> e com ele veio pela primeira ao Rio de Janeiro.

Benjamin: Nós estávamos em Cascadura, quando numa noite, um espectador procurou por mim, aliás pelo palhaço e disse para o Caçamba: “Gostaria de falar com o palhaço!”

Comendador: O palhaço é um negro que tenho, muito engraçadinho. (chamando) Benjamin! Tem um cidadão que está lhe esperare... Vê se num demora...

Benjamin: O homem felicitou-me pelo meu ato. E me deu por intermédio de outro uma nota de 5.000 réis. E foi-se sem eu saber quem era... Logo a seguir começou um zum-zum-zum no circo. E foi-se apurar, o homem da nota de cinco mil reais era ele, Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro. No dia seguinte, Caçamba, ambicioso, logo imaginou tirar partido da situação.

Caçamba: Você tem que procurar o nosso Marechal de Ferro! Deve ir ao Itamarati e falar diretamente com ele.

Benjamin: Mas eu nem conheço o home!

Caçamba: Mas o home te conhece ora pois, isto é o que interessa! Não vê que estamos a precizaire...

---

17 Antes de ser empresário, Manuel Gomes era um artista que fazia um número chamado Hércules. Esse tipo de apresentação, que figurava na programação dos circos desde Philip Ashley em 1793, como o nome sugere, era realizado por atletas muito fortes, que carregavam canhões e balas nas costas, disputavam força com vários animais (cavalos ou elefantes) e, quando os circos começaram a apresentar combates corporais, como as chamadas lutas romanas, os “homens Hércules” eram os principais chamarizes nas propagandas. Foi assim que se apresentou, possivelmente pela primeira vez no Brasil, vindo da Argentina com os Irmãos Carlo, em 1884, mesma companhia em que estavam Frutuoso Pereira, Casali, Frank Brown, Pedestal, entre outros. Com o nome de Manuel Gomez, era anunciado como “Hércules da alfombra”; três anos depois estava trabalhando no circo de Albano Pereira e Candido Ferraz, que se apresentava no Teatro de Variedades, em Porto Alegre, com o mesmo grupo que iria se associar a Frutuoso em 1889, em São Paulo. (Silva, 2003:113)

[Transição. Benjamin se prepara, passa perfume, se apronta no espelho. Até que resoluto, atravessa o picadeiro e encontra com Floriano.]

Benjamin: Com licença...

Floriano: Tenha bondade de entrar, meu caro Benjamin de Oliveira...

Benjamin: Como tem passado, majestade, digo excelência...

Floriano: Melhor agora... Que tal a fêria daquele dia? Não tinha me reconhecido na ocasião, não é? Mas a que devo a honra da visita?

Benjamin: A sua ajuda foi muito boa, mas a situação do circo em Cascadura é ruim. E gostaria de lhe pedir um auxílio para o circo.

Floriano: Então, o ponto não está bom?

Benjamin: É. Mas mesmo assim o negócio vai mal.

Floriano: E se vocês viessem para ali defronte. Ai mesmo no largo da República.

Benjamin: Seria ótimo. Mas o transporte deve custar os olhos da cara!

Floriano: Bem, isso se resolve.

[Transição]

Benjamin Velho: E no dia seguinte, quando acordamos, paravam à porta carros de burros guiados por soldados do Exército. A mudança foi feita. E esse negro Benjamin, já dançou a “chula” ali na Praça da República, bem onde está a estátua de Benjamin... Constant. O Zeca [Floriano] tá aí vivo, pode confirmar o que eu estou contando. Ele sabe.” (SILVA, 2007:136)

A autora esclarece que este fato nunca apareceu nos jornais da época por ela pesquisados; entretanto, esse relato faz parte de diversas entrevistas concedidas por Benjamin. E uma visita ao circo do Presidente da República “acompanhado de seus ‘generais’ em Cascadura pode ter sido verdadeira, uma vez que apenas uma pequena parcela da população lia jornais. Além do mais, o filho do presidente, apelidado de Zeca Floriano, era mencionado pelas suas fontes como “ginasta e atleta”, em uma propaganda da

inauguração de uma exposição de feras na qual duas eram as grandes atrações: um “leão amestrado” e um brasileiro de coragem que iria lutar com o “portentoso leão, entrando na jaula”. O homem de coragem era o “Sr. José Floriano Peixoto, filho do Marechal de Ferro” citado por Benjamin mais à frente, como seu amigo pessoal.

Era um momento político tenso e havia a ameaça de um levante maior; desta forma, Benjamin tomava a iniciativa de criar um programa exclusivo para o Exército Brasileiro: “tornava-se mister divertir os soldados do governo”, pois não havia “nenhum gênero de divertimento acessível as suas bolsas magras”.

Por isso, Floriano e Caçamba teriam feito um acordo pelo qual os soldados e suas famílias não pagariam ingresso no circo, cabendo a Benjamin “a missão” do divertimento. Pelo acordo, eles teriam uma “espécie de subvenção oficial”, que em uma entrevista seria no valor de 100\$000 reais por mês e em outra de 150\$000 reais por semana, sendo que um “sargento tomava nota dos nomes” e aos salvados “o Comendador ia ao quartel e recebia a bolada”. Entretanto, não há nos jornais nenhuma menção sobre um circo armado na Praça da República ou no Campo de Santana, atendendo aos soldados envolvidos na guerra contra a Armada. (SILVA, 2007:137)

Não cabe aqui um julgamento da atitude de Benjamin, que aqui se apresenta como portavoza do empresário Caçamba que, por sua vez, aproveita-se da admiração que o Presidente nutria pelo comediante, incitando-o a convencer o Marechal de Ferro a favorecer o circo de diversas maneiras. Pela maneira que Benjamin conta, ele se orgulhava desta aproximação por poder ter revelado uma espécie de reconhecimento de seu talento. Esta cena não existia no texto original, mas, em nossa montagem, resultou em uma cena divertida em que o palhaço fazia de

tudo para entrar no quartel e falar com o marechal. Claro que todos os personagens eram representados na linguagem de farsa, os soldados usavam chapéu de jornal e não entendiam o que um palhaço fazia no quartel, mas de alguma maneira eles se comportavam também dentro de uma palhaçaria digna de *Os três patetas*.<sup>18</sup>

Além das apresentações na UNIRIO participamos de diversos festivais no interior do Estado do Rio e de Minas Gerais. Ao final da temporada um grupo interessante de jovens atores seguiram seus próprios caminhos, assumindo suas principais características. Acredito que o gérmen de um outro teatro, baseado em tradições não eurocêntricas, de alguma forma permaneceu e frutificou nestes atores/pesquisadores após a conclusão deste trabalho que durou aproximadamente dois anos, sendo uma primeira montagem em formato grande, e depois uma versão menor, como veremos a seguir.

### **El Payaso Negro: la historia de Benjamin de Oliveira**

Fui convidado a levar um espetáculo no FESTICARIBE, em Santa Marta, Colombia. Não pensei duas vezes para refazer o espetáculo sobre Benjamin de Oliveira. Foi uma segunda adaptação feita para dois atores, em que passaram a atuar apenas Marcos Serra e Cátia Costa revezando-se no papel de Benjamin, no espetáculo

---

18 The Three Stooges (no Brasil, Os Três Patetas; em Portugal, Os Três Estarolas) foi um grupo cômico norte-americano do século XX, em atividade desde 1922 até 1970, mais conhecido por seus numerosos curta-metragens. Sua comicidade era marcada pela extrema comédia pastelão e farsa física. A primeira formação do grupo consistia em Moe Howard, Larry Fine e Shemp Howard, que apareceram junto com Ted Healy no longa-metragem *Soup to Nuts* (1930), da Fox Film Corporation. Shemp retirou-se do grupo em 1932 para seguir carreira solo, e foi substituído por seu irmão mais novo Curly Howard. Esta formação do grupo apareceu com Healy em vários filmes da Metro-Goldwyn-Mayer, de 1933 a 1934. [http://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Three\\_Stooges](http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Three_Stooges)



Figura 5: Marcos Serra e Cátia Costa em *Payaso Negro: la historia de Benjamin de Oliveira*. Foto Zeca Ligiero, 2009, Festicaribe, Santa Marta, Colômbia.

que recebeu também um novo título: *O palhaço negro: a história de Benjamin de Oliveira*. A transformação de um espetáculo concebido com 10 atores em outro para um casal de atores representou um grande desafio e a necessidade de um refinamento de nossa linguagem narrativa. O trabalho de corpo passou a ser mais detalhado e preciso. O espetáculo ganhou em intensidade, permitindo a cada um dos atores uma superação de suas limitações técnicas visando a sua profissionalização uma vez que ambos estavam concluindo a graduação na Escola de Teatro. Pela primeira vez, criei um figurino e acompanhei a sua confecção passo a passo. Cada ator tinha um figurino base e mudava de personagem à medida que trocava o chapéu. Estabelecemos um jogo assim, e Benjamin era o único que não tinha chapéu.

Começamos a brincar com o espanhol, e passamos direto por Bogotá, chegamos dois ou três dias antes de nos apresentarmos em Santa

Marta, no Caribe. Claro, era um grande desafio para os dois atores e mesmo para mim, que os coloquei no fogo. Denise, nossa coreógrafa, foi conosco e sempre mantinha os atores firmes no trabalho corporal. Conseguimos uma sala para ensaiar em uma escola. Percebi que alguns alunos que terminavam suas aulas ficavam na porta entreaberta, espreitando os atores que não percebiam a presença de uns seis adolescentes. Para surpresa deles e dos atores, num ensaio eu os convidei a entrar. Os atores continuaram o trabalho, mas começaram a tentar a “espanholar” o diálogo. E os estudantes começaram a se divertir com a história e os dois palhaços. Nossa linguagem era demasiadamente corporal e, portanto, universal. Os atores finalmente relaxaram e tivemos um ótimo ensaio. Ao final conversamos com aqueles jovens, e percebemos que o nosso espetáculo seria bem recebido.

Sucesso estrondoso. Fizemos duas sessões em Santa Marta. O público e a crítica, todos

festejavam nosso grupo. Três dias depois apresentamos na Universidad Nacional dentro de um grande evento, num enorme palco para 700 pessoas. E por último apresentamos em uma pequena comunidade, num lindo teatrinho em Mosqueira. Sucesso inesperado. No ano seguinte fomos convidados para outro festival na Colômbia, em Boyacá e ainda em Tuña, Paypa e Sogamosa, fizemos mais sucesso que no Brasil. Ao final, todo o espetáculo era falado em espanhol. Um público de aproximadamente 2500 espectadores colombianos riu e chorou com o espetáculo. O nosso final ia ficando cada vez mais forte, e o épico trazia um certo nó na garganta.

### Considerações finais

O espetáculo foi pensado e desenvolvido dentro de um momento que uma nova perspectiva nascia no país com a implementação da Lei 10.639/2003 que alterou a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional para incluir no currículo oficial das instituições oficiais de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.<sup>19</sup> Era nossa intenção chamar a atenção para o fato de que nem a história das culturas afro-brasileiras, nem os seus desdobramentos artísticos, entravam na universidade de uma forma geral. Dei continuidade a esta discussão apresentando palestras sobre o processo de trabalho em dois importantes eventos: Encontro dos Diretores de Escolas de Teatro na Colômbia em 2007, e Congresso Internacional na Coreia em 2009, em que pudemos de alguma forma discutir porque as escolas de teatro não permitem a entrada das culturas afro-brasileira e ameríndia em seus currículos, mesmo quando

---

19 Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm)

admitem que estas são constituintes da identidade nacional.

Durante o desenvolvimento desta investigação e criação, o trabalho de dois atores criadores do Grupo Teatro do Anônimo,<sup>20</sup> João Carlos Artigos<sup>21</sup> e Márcio Libar,<sup>22</sup> nos chamaram a atenção, porque os dois trabalham com a estética do *clown*, são negros, e montaram um espetáculo solo no qual, cada um a seu modo, fazia homenagem ao palhaço negro Benjamin de Oliveira.

A importância de Benjamin dentro da história do circo e do circo-teatro ainda é pouco conhecida no Brasil. Encontramos muitos materiais com os quais não tivemos a chance de trabalhar. Nem sequer pudemos ter acesso a muitas facetas de sua criação, tão profíqua foi a sua produção. De tudo o que produziu, dezenove peças ele assinou como autor, adaptador ou parodista, tanto dos textos quanto das músicas. Sua obra abarca diversos gêneros: farsas fantásticas e dramáticas, peças de costumes, revistas, operetas, burletas (farsas musicadas, de origem italiana) e até um melodrama policial.

---

20 Grupo de Teatro de Anônimo. Fundado em 1986, o Teatro de Anônimo estrutura sua prática através da montagem e apresentação de espetáculos, qualificação profissional de outros atores sociais, além do aperfeiçoamento de técnicas e modelos autênticos de gestão e administração coletiva, baseada na solidariedade, criatividade e cooperação. <http://www.teatrodeanonimo.com.br/p/o-grupo.html>

21 João Artigos O homem bomba em 2006. Homem Bomba tem texto escrito por João Carlos Artigos e Shirley Britto em conjunto com o bufão italiano Leo Bassi, um dos mais ácidos cômicos da Europa na atualidade, que também assina o roteiro. Disponível em <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/homembomba>> Consultado em 14/08/2015.

22 Márcio Libar Participou do Teatro de Anônimo, é coordenador do projeto Mundo ao Contrário e colaborador no Anjos do Picadeiro. Suas ações se estendem para o campo pedagógico através de suas oficinas e para o campo da arte através da produção de conhecimento e produtos culturais.

## Referências

AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

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

DOMINGUES, Petrônio José “Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930”, *Estud. afro-asiát.* vol.24 no.3 Rio de Janeiro 2002.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Nova Era- Record, 1993.

PORTO, Sérgio. “Benjamim de Oliveira – o palhaço” em *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, seção “Um Episódio por Semana”, 19 de junho de 1954.

READERS, G. *O inimigo cordial: o conde Gobineau no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*, Departamento de História Social da Unicamp, em fevereiro de 2003.

\_\_\_\_\_. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana Ltda., 2007.

SILVA, Daniel Marques. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO, 2004

\_\_\_\_\_. “Subvertendo hierarquias e retracando fronteiras: gênero dramático e escrita teatral no circo - teatro de Benjamim de Oliveira” Universidade Federal da Bahia – UFBA. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/>

historia/Daniel%20Marques%20da%20S%20%20Subvertendo%20hierarquias%20e%20retracando%20fronteiras%20genero%20dramatico%20e%20escrita%20teatral%20no%20circoteatro%20de%20Benjamim%20de%20Oliveira.pdf

## José Luiz Ligiéro Coelho

Professor, autor, artista, pesquisador. diretor teatral. Mestrado e Doutorado no Departamento de Performance Studies, New York University. Pós Doc na Yale University (2001-2002) e na Paris VIII (2013). Atua no PGGAC UNIRIO e no PPGAC-UFAC. Especializado no campo dos Estudos da Performance, Teatro experimental e Performance Afro e Performance Ameríndia. Administrador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndia - NEPA na UNIRIO. Decano do Centro de Letras e Artes.