

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Representação Circense em *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério

Luiz Humberto Martins Arantes

Para citar este artigo:

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Representação Circense em *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0203>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Representação Circense em *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério¹

Luiz Humberto Martins Arantes²

Resumo

Este artigo propõe-se a refletir a importância das fontes de pesquisa em artes cênicas, principalmente, sobre artes circenses, e, a partir de então, apresentar e analisar o uso de fontes literárias nas representações sobre circo. Para isso, lança um olhar acerca da obra *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, escritor mineiro, que, em vasta obra retrata a vida nos rincões de Minas Gerais. Em sua narrativa, o autor soube tematizar a chegada do circo, num distante povoado, e, assim, por meio de uma representação literária, aproximar-se de temas debatidos em pesquisas sobre história circense.

Palavras-chaves: Representação circense. Circo. Memória. Mário Palmério.

Circus Representation in *Chapadão do Bugre*, by Mario Palmério

Abstract

This article proposes to reflect on the importance of research sources in performing arts, mainly on circus arts, and, from then on, present and analyze the use of literary sources in representations about circus. For this, it takes a look at the work *Chapadão do Bugre*, by Mário Palmério, a writer from Minas Gerais, who, in a vast work, portrays life in the corners of Minas Gerais. In his narrative, the author knew how to thematize the arrival of the circus, in a distant town, and thus, through a literary representation, approach themes debated in research on circus history.

Keywords: Circus representation. Circus. Memory. Mario Palmério.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Lidiane Alves Nascimento. Doutora em Letras Universidade Federal de Goiás (UFG).

² Pós-doutorado em Artes Cênicas pela USP. Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Autônoma de Barcelona e Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Mestrado em História da Cultura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Aperfeiçoamento em Teoria Literária pela UFU. Especialização em História da Filosofia pela UFU. Graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor Titular atuando nos cursos de graduação em Teatro e nas pós-graduações em Artes Cênicas e Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). ✉ lharantes@ufu.br

 <http://lattes.cnpq.br/5284957324688177>

 <https://orcid.org/0000-0002-9243-8725>



Representación del Circo en *Chapadão do Bugre*, por Mario Palmério

Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre la importancia de las fuentes de investigación en las artes escénicas, principalmente en las artes circenses, y, a partir de ahí, presentar y analizar el uso de las fuentes literarias en las representaciones sobre el circo. Para eso, toma como referencia la obra *Chapadão do Bugre*, de Mario Palmério, escritor de Minas Gerais, quien, en una vasta obra, retrata la vida en los rincones de Minas Gerais. En su narrativa, el autor supo tematizar la llegada del circo, en un pueblo lejano, y así, a través de una representación literaria, abordar temas debatidos en investigaciones sobre la historia del circo.

Palabras clave: Representación circense. Circo. Memoria. Mario Palmério.



As pesquisas em história das Artes Cênicas são construídas a partir da valorização das fontes de estudo disponíveis. Os arquivos brasileiros voltados para a memória do circo, do teatro, da dança e da ópera são poucos e carecem de maior incentivo para a correta preservação e ampliação.

Na ausência de documentação organizada, os depoimentos dos artistas cênicos participantes de ações artísticas passadas estão sempre incrementando essas fontes. Os jornais de época também trazem preciosas informações, e, alguns, já do século XX, disponibilizam imagens que ajudam a tecer a memória das artes cênicas de um tempo que, por efêmeras, insistem em escapar.

O pesquisador, por vezes, precisa garimpar pistas e relacionar diferentes fontes e *corpus* de pesquisa, para avançar com o tema de sua investigação. Um exemplo disso pode ser percebido com o uso de obras literárias para construir as muitas perspectivas decorrentes de determinados acontecimentos históricos. Longe, aqui, de querer afirmar que a obra literária seja ou queira ser ‘espelho’ de uma época ou contexto. Mas, sim, entender que obras literárias e teatrais são produzidas por autores, pessoas físicas, em determinados momentos, as quais dialogam com o tempo que as tornaram possíveis. Além, claro, de interferirem na construção de mundos, ao mobilizarem leitores e espectadores (Chartier, 2004, p. 19).

Hoje é inegável que a leitura das tragédias gregas nos apresenta uma importante perspectiva daqueles que viveram na Hélade, pois elas nos situam sobre noções de democracia e sobre ser homem e ser mulher naquele tempo. O teatro elisabetano de Shakespeare, por sua vez, nos apresenta e problematiza o homem político e a questão do poder, do amor e da vingança, no contexto da renascença.

Na história do teatro brasileiro, são muitos os dramaturgos que lançam mão da dramaturgia para dialogar com seu tempo. Por exemplo, os dramaturgos e artistas de nosso período ditatorial, das décadas de 1960 e 1970, trazem, em suas obras, intensos diálogos com momentos de luta pela liberdade. Portanto, obras ficcionalizadas, mas que, se observadas e contextualizadas, nos apresentam



versões diferenciadas de determinados períodos. O mesmo raciocínio pode ser estendido aos nossos muitos romances, contos, poesias, etc.

Assim, também, a partir de uma obra literária, é possível encontrar vestígios da representação da arte circense em determinado contexto histórico. Porém, isso não significa entender que não exista uma história circense constituída a partir de muitas outras fontes de pesquisa. Desde a China clássica e do Egito antigo, são muitas as inscrições e pinturas que já indicam sinais da existência longínqua de uma arte de malabares e equilibristas.

Podem ser acrescentadas a isso as muitas documentações do medievo europeu, que atestam a presença de artistas em espaços públicos, em castelos, ruas e praças. Surgiam, assim, os antecedentes dos saltimbancos, viajantes e nômades, que, de cidade em cidade, levavam sua arte, seus números cômicos e malabarismos, além de teatro e dança.

Desde então, no contexto europeu, as artes circenses foram conquistando mais espaço e se consolidando em todo o mundo. A pesquisadora Ermínia Silva situa bem esse longo processo histórico a partir do século XVIII:

As praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecidos ou de madeiras; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos – teatros de variedades e em todos aqueles espaços citados acima. Eram acrobatas, dançadores de corda, equilibristas, malabaristas, manipuladores de marionetes, atores, adestradores de animais, principalmente ursos, macacos e cachorros (Silva, 2007, p. 34).

Na história do teatro a pantomima tem uma larga tradição, tendo sido nos séculos XVII e XVIII um gênero muito em voga na Europa, particularmente nas feiras francesas e teatros ingleses. Nas descrições das atuações dos artistas das feiras desse período encontramos diversas características que estarão presentes nos grupos responsáveis pelo processo de constituição dos circenses, no final do XVIII: apresentavam uma variedade de números, como trapézio, equilíbrio, engolidores de fogo e de espada, ilusionismo, animais treinados, pernas de pau, música, histórias, performance, ‘tudo misturado e construído ao mesmo tempo’ (Silva, 2007, p. 38).

Segundo a mesma historiadora, os primeiros vestígios de memória circense no Brasil podem ser identificados no final da década de 1780, período em que era comum a chegada de imigrantes, principalmente, da Argentina e Europa. Já, em



1820, essas primeiras companhias, que aportavam na latino-américa, tinham atrações como espetáculos equestres ou o circo de cavaleiros, algumas inclusive possuíam artistas brasileiros em sua programação.

Mas não foi sempre assim, pois, após 1860, a presença de algumas companhias circenses no Rio de Janeiro era vista com certa reserva, por exemplo, pelo aclamado ator João Caetano, o qual defendia que os circos eram diversões descomprometidas, não tinham um caráter educativo e desviavam as pessoas da ida ao teatro (Silva, 2007, p. 72).

A segunda metade do século XIX e o início do século XX³ é o período que nos interessa mais propriamente, pois é nesse tempo que o escritor Mário Palmério (1916-1996) irá situar sua representação circense, presente em sua obra *Chapadão do Bugre*. Assim, é um período que possui documentação a ser pesquisada, como demonstra a obra de Ermínia Silva e de outros tantos pesquisadores. Mas, como se pretende mostrar, as obras literárias podem também compor esse mosaico de fontes de pesquisa para as investigações em história, e sobre os procedimentos do fazer circense.

Neste artigo pretende-se lançar um olhar sobre a obra *Chapadão do Bugre*, do mineiro Mário Palmério, e discutir a forma como, em um dos capítulos do romance, o autor nos apresenta uma perspectiva da arte circense, e sua chegada num dos rincões distantes desse Brasil interiorano, em fins do século XIX e início do século XX.

Mário Palmério nasceu em 1916, na cidade mineira de Monte Carmelo, Minas Gerais, mas passou considerável parte de sua vida em Uberaba MG, onde estudou, lecionou, escreveu, foi eleito deputado federal, foi empreendedor e tornou-se importante persona do ramo educacional. Mas, de todas essas atuações, a que mais lhe deu projeção, e, porque não, satisfação, foi o ofício da escrita, principalmente, após a publicação, em 1956, da obra *Vila dos Confins*, na qual já apresentava os rincões de Minas Gerais, mais particularmente, a região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, pois os outros sertões de Minas já haviam sido

³ Não pretendemos avançar nesta temporalidade, mas questões e reflexões da expressão 'circo contemporâneo' podem ser acessadas em Bolognesi, 2018.



bastante explorados pelas paisagens literárias de Guimarães Rosa. (Fonseca, 2012).

Quando se olha a literatura brasileira do século XX, é possível aproximar Mário Palmério do conjunto de modernistas e regionalistas pós década de 1930, tais como: Guimarães Rosa, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Érico Veríssimo e tantos outros, que, a partir de suas especificidades, e da valorização de um dado recorte geográfico e temporal, tematizaram um Brasil múltiplo e diverso, no qual todas as suas tensões caminhavam e tropeçavam na direção do progresso e das modernidades apresentados pelo novo século.

Em *Chapadão*, o autor conduz a narrativa, e, particularmente, o foco narrativo em terceira pessoa, que tudo observa à sua volta, o seu entorno de presenças humanas, animais, e uma flora do cerrado do interior das Minas Gerais. Além da voz que narra, também chama atenção a mula de montaria Camurça, que, cansada do longo percurso, também narra o sofrimento de seu cavaleiro. Camurça torna-se uma consciência que visualiza o sentido da saga e da obra, e, inclusive, da sua própria morte.

O espaço literário tematizado por Mário Palmério, em suas obras, possui muitas semelhanças com as geografias das regiões do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. Suas narrativas situam um relevo e uma paisagem de cerrado, com os quais o leitor, nos primeiros capítulos, pode perfeitamente fazer essas associações. O modo de vida dos personagens e o vocabulário de cada um deles assinalam o pertencimento a esses distantes rincões das Minas Gerais. As relações de poder, ou seja, um coronelismo arraigado no cotidiano sinaliza um ambiente de autoritarismo e violência, muito presente nas Minas do final do século XIX e princípio do século seguinte.

Para o estudioso dessa região mineira, o geógrafo Luís Augusto Bustamante Lourenço, o início do povoamento do oeste de Minas Gerais, mais propriamente do estreito que separa os rios Grande e Paranaíba, tem suas origens no traçado das Estrada dos Goias, caminho que levava os exploradores de ouro até o norte de Goiás. Quando passavam pela região de Minas, instauravam, quase sempre à força, os aldeamentos indígenas, e que, em fins do século XVIII, era bastante ocupada pelos Caiapós, tanto que a região chegou a receber o nome de Grande



Caiapônia. Após esse primeiro movimento, no século seguinte, a crise da mineração nas Minas Gerais e as possibilidades de terras para pecuária provocaram novas levas e ocupações na direção do Alto Paranaíba e Triângulo (Bustamante, 2005).

A obra *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, sugere um terceiro movimento nessa ocupação do oeste das Minas, pois, após a instauração de grandes fazendas para criação de gado, surgem os povoados e vilas, que irão alimentar um modo de vida com traços urbanos, de maneira que se passa a ter uma relação de dependência entre rural e urbano nessa região de Minas e Goiás. (Teixeira, 2001).

Diante dessa paisagem histórica, a obra romanceada de Palmério tem a sua contribuição para as pesquisas literárias, históricas, de modos de vida, de vocabulário, e também sinaliza a chegada das artes circenses, numa região que passou por muitas transformações nos últimos dois séculos.

A obra *Chapadão do Bugre* do autor Mário Palmério tem papel fundamental na literatura regional brasileira e é ainda pouco explorada no meio acadêmico. Seu espaço literário, embora ficcional, merece destaque pela importância na preservação da memória cultural do país pelo retrato naturalista de um período pré-industrial, em que homens construíam seus espaços com a força do braço, com transporte animal e usufruindo da natureza ou sofrendo com as dificuldades impostas por ela, isolados dos grandes centros urbanos já existentes no Brasil. O romance se desenrola de forma lenta, com pouca ação, produzindo a sensação de lentidão típica dos tempos e lugares em que as notícias e acontecimentos ainda chegavam a cavalo. Rotina de prosa, café, muito trabalho e pouca informação para evitar fofoca. (Marra & Borges Filho, 2021, p. 136)

Em breves palavras, a obra *Chapadão do Bugre*⁴, de Mário Palmério, pode ser resumida como sendo a saga do personagem José de Arimatéia, que, recém chegado à fazenda do Coronel Tonho Inácio, - para atuar como dentista, - envolve-se com Maria do Carmo, filha de uma agregada da localidade. Ao flagrar a futura noiva em carícias com o filho do patrão, mata-o e empreende uma fuga pelas matas do interior mineiro, sempre acompanhado de sua fiel mula Camurça. Em

⁴ O romance foi publicado em 1965, mas, para o presente artigo, utilizaremos a edição número 10, publicada pela José Olympio em 1982. A obra também teve adaptação para série televisiva em 1988, quando foi exibida pela Rede Bandeirantes, entre 4 e 29 de janeiro de 1988, tendo sido escrita e adaptada por Antônio Carlos Fontoura e direção geral de Walter Avancini. Mas essa versão televisiva não será objeto de análise neste momento.



disparada com Camurça, Arimatéia lembra que já fora protegido de outro Coronel da região, Seu Valico Ribeiro. Enfurecido, logo, Seu Tonho do Carmo deduz que Arimatéia estaria sendo protegido por seu inimigo.

Tudo isso, num tempo e numa região dominados pelo coronelismo. Então, o crime de José de Arimatéia passa a ser um divisor de águas na narrativa, opondo apoiadores e opositores da região. Em sua odisseia, Arimatéia vai passando por matas e pequenos povoados, lugares marcados por disputas políticas e conflitos, muitas vezes, resolvidos a bala. Mas é uma região também marcada por ritos e festejos, como, por exemplo, com a chegada do circo, um hiato, um respiro na narrativa de fuga, que consegue parar uma região, um povoado pra ver a arte passar.

O romance foi inspirado em uma misteriosa chacina ocorrida na cidade de Passos, Minas Gerais, no início do século XX. O romance narra a trajetória do dentista ambulante José de Arimatéia, que parece ter encontrado na fazenda de Capão do Cedro um lugar para viver, com o apoio do poderoso Tonho Inácio e ao lado de Maria do Carmo (Marra & Borges Filho, 2021, p. 137).

Após a fuga de Arimatéia, Tonho Inácio mobiliza seus homens para percorrerem os cantos, as matas e as vilas da região. Nesse percurso, o autor Mário Palmério vai narrando uma paisagem cerradiana, inserindo personagens característicos e os usos, por parte desses, de um vocabulário e uma prosódia própria dessas regiões e desse tempo de Minas (Vinaud, 2011).

A narrativa de *Chapadão*, na parte que trata, especificamente, a respeito da representação do circo, em fins do século XIX e início do século XX, corresponde a um trecho da grande obra. Na edição publicada pela Editora Livraria José Olympio, na sua décima edição, de 1982, trata-se do capítulo intitulado ‘Mata dos Mineiros’, no intervalo entre as páginas 118 e 138. Assim como o livro todo, essa parte também traz três ilustrações do reconhecido desenhista e capista Poty Lazzarotto.

O cenário dos acontecimentos é a fictícia cidade de Sobradinho, mas que poderia ser também Uberaba, Araxá, Patos de Minas ou Uberlândia, ou mesmo Passos e tantas outras cidades reais do imaginário do autor, e que, nesse mesmo período, apresentavam características muito próximas das vilas da obra de Mário Palmério.



Assim, Sobradinho está prestes a começar a Festa de Santa Bárbara⁵. Além dos festejos tradicionais, há uma grande expectativa com a chegada do Grande Circo Cavalière. Mas há uma apreensão que ronda a cidade, pois se sabe que Coronel Tonho soltou a capangada na procura de José de Arimatéia⁶, em virtude dos acontecimentos, na Fazenda Capão do Cedro.

Seu Valico Ribeiro, proprietário da Fazenda Curral de Esteio, - uma parte da região de Mata dos Mineiros, - foi orientado por Gumercindo, Tia Rita e Siá Domingas a deixarem a fazenda, pois a capangada de Seu Tonho poderia passar por lá, fazendo buscas. Estavam desconfiados com essa procura por Arimatéia. Mesmo assim, a cidade se excitava, e a vizinhança rural foi estimulada a vir para a vila, pois a chegada do circo estava confirmada.

O circo era de propriedade de um italiano, Seu Giordano Cavalière, que chegara antes à cidade, e já havia procurado Seu Oto da Câmara Municipal, pois precisava preparar as condições para receber muita gente, e, inclusive a bicharada. Necessitava roçar terreno atrás do grupo escolar, cheio de mamona, fedegoso e picão. Precisava arrumar pasto para os burros que puxavam carroças, que transportavam apetrechos do circo: mastros, cordame, barracas, bagagem e jaulas. Além de pegar animais da cidade para alimentar as feras do circo. Seu Giordano também providenciara os foguetes, os carros de praça para a passeata dos artistas, a reserva de serragem e casca de arroz para o picadeiro.

Assim, no dia 04 de dezembro, dia de Santa Bárbara, uma quinta-feira, haveria procissão, barraquinhas, e o esperado leilão durante a festa. Na véspera, às três da tarde, seria a entrada do circo em Sobradinho, com passeata de artistas e bichos.

A narrativa é conduzida de maneira que o leitor é informado a respeito da futura recepção ao circo, além de todos os preparativos e as características dos personagens envolvidos na situação. Mas há também uma situação que vem dos capítulos anteriores, que é a busca por Arimatéia, pois se sabe que ele pode estar

⁵ Santa Bárbara passou a ser conhecida como "protetora contra os relâmpagos e tempestades", e é considerada a Padroeira dos artilheiros, dos mineiros e de todos quantos trabalham com fogo.

⁶ Optamos por manter o nome do personagem José de Arimatéia com acentuação tal como aparece no original de Mário Palmério.



em Sobradinho. Expectativa e apreensão estão no ar.

Mesmo com esse frenesi todo, o narrador não se esquece de lembrar que foi Seu Valico Ribeiro, um dos coronéis da região, quem ofereceu trabalho, casa e comida, durante muito tempo, a José de Arimatéia. Na casa de Seu Valico, não é diferente, esposa, crianças e criadagem estão na expectativa da chegada circense. Ali havia também muita inquietação, junto aos demais moradores da cidade, todos já começavam a se posicionar nas janelas das casas, situadas nas ruas por onde o cortejo do circo iria passar.

O largo apinhado, o comércio fechado a meia porta; janelas carregadas de mulher, os portõezinhos entupidos das empregadas e criança mais miúda - as calçadas cheias, os telhados, o arvoredo - Sobradinho em peso recebia o Grande (Palmério, 1982, p. 121).

A descrição que o narrador de Mário Palmério faz do circo é uma importante contribuição para as pesquisas sobre memórias e imagens do circo, do referido período histórico, e nos dá bem a dimensão de como se constituía o aparato circense e sua recepção, seja nos preparativos, seja no espetáculo em si.

A descrição começa pelo cortejo que se abria com um perna-de-pau de guia, de fraque e cartola, entregando panfletos. Depois, Seu Benedito fogueteiro, acendia o rastilho, em seguida, chovia brasa e corria a molecada. Abrindo o curso, a banda do circo: fardada de azul e vermelho, capacete de penacho e instrumentos polidos. A banda tocava *Crepúsculo de Sobradinho*, de autoria do professor Anatólio, diretor do Grupo Escolar.

Mas o narrador adota também a perspectiva de personagens que acompanham o desfile e olham o que acontece na casa e na janela de Seu Valico Ribeiro. Aos poucos vamos sendo informados de que se trata dos capangas enviados por Seu Tonho, e que estão à procura de José de Arimatéia, que, um dia, já fora empregado de Seu Valico.

Assim, numa esquina, à sombra da folhagem, com chapéu a esconder o rosto, estavam Zito do Adão e Miliano. Ao lado de Zito, um cabo da polícia do destacamento, que, cochichando, informa quem está na janela. Zito do Adão, também cochichando, reconhece alguém na janela da casa. Nesse momento, o



narrador esquece o desfile e se lembra de onde estaria José de Arimatéia e seu perseguidor, o Persilva. Onde estariam? Preocupações de que Seu Valico Ribeiro não se lembrava, enquanto o corso entrava na cidade. Estava mais atento com a entrada da dupla dos cavalos pretos, ornados de dalias brancas e vermelhas, nas correias da cabeçada. Seu Giordano Cavalière, dono do circo, desfilava de uniforme: cartola e túnica azul-marinho militar, botas até nos joelhos e chicote de domador nas mãos.

Dessa maneira, o narrador vai oscilando seu olhar entre a agitação do desfile na rua e a tensão com a presença dos capangas, que circulam pelos arredores da casa de Seu Valico. No largo, sublinha a entrada dos artistas que vinham no carro de praça, puxado por éguas alvaças, com flores nas focinheiras, trazendo Dona Nena Cavalière e as duas filhas, ambas trapezistas. Num outro carro, puxado por um único cavalo, pertencente a Dr. Otacílio, vinha o ator de pantomima Deolindo da Conceição, famoso por fazer o Antonio Conselheiro, em *A Guerra de Canudos*, e o Jesus Cristo, em *Vida Paixão e Morte*. Nesse momento, o narrador traz a descrição do ator:

[...] preto, representava sempre a poder de muito alvaiade na cara e nas mãos, fazendo papel apenas de gente branca, que de negro não aceitava - o Major Virgílinho ia explicando ao Valico Ribeiro e ao mano Gumercindo. Quando apareceu no Cabriolé, nem o dono do carro, o Dr. Otacílio, para saber assentar-se assim com mais pose. O artista vinha preto mesmo, de nascença, de terno cento-e-vinte engomado, a gravata de laço, amarela, de pompom. Quase rui o largo, de tanta vibração, e viva, e palma! E tinha razão o povo de Sobradinho, que desta vez o Grande Circo Cavalière trazia todo o elenco, sem falta de ninguém (Palmério, 1982, p. 124).

Essa presença de um artista negro na comitiva circense, indicada pelo autor de *Chapadão*, situa com detalhes a questão racial ainda presente neste Brasil pós-abolição. O ator Deolindo, personagem de Palmério, na obra, não podia nem mesmo desempenhar papéis de homens negros, e, para sua presença ser tolerada, era necessário o uso de 'alvaiade'⁷ no rosto, dando-lhe o aspecto de homem branco. Indícios do racismo, que se perpetuaria aos dias atuais, que, mesmo após

⁷ Ao estudar a história da caracterização cênica, a pesquisadora Aynara Pczzuol já identifica o uso do alvaiade no ano 150 a.C., quando era [...] um derivado do chumbo, utilizado, ainda hoje, na pintura de paredes. Quando misturado esse produto com pastas de vinagre, claras de ovos e outras, as mulheres da época conseguiam deixar suas peles com aspecto mais claro. (Pczzuol, 2018, p. 17)



a Lei Áurea, continua marcando social e economicamente as populações escravizadas no Brasil.

Não se pode deixar de mencionar a possível relação e proximidade que Mário Palmério tenha realizado em sua obra, entre o ator Deolindo da Conceição e o artista circense Benjamim de Oliveira (1870-1954), nosso primeiro palhaço negro e também multiartista. Mas essa é apenas uma aproximação contextual, uma vez que não temos evidências de que o romancista tenha conhecido ou tenha assistido a Benjamim em cena. Mas ambos são nascidos no interior de Minas Gerais, então, possivelmente, sendo Palmério mais novo, ele tenha assistido a Benjamim em cena, ou tenha presenciado relatos de suas atuações no Rio de Janeiro, e, até mesmo, pelo interior brasileiro.

Na sequência do cortejo pela rua, outros artistas circenses são apresentados: a moça da bola, a índia-da-machadinha, o alemão-do-canhão, as gêmeas ciclistas, a *troupe* de anões acrobatas, as mocinhas dos pôneis, os barristas, malabaristas de garrafa, o tocador de serrote e uma coisa verde e saltitante, o homem rã.

O narrador também sublinha a presença, no desfile, dos bichos do circo, salienta a presença dos elefantes, conduzidos por hindus, e tem o cuidado de descrever como eram fisicamente os elefantes e seu marchar pelo Largo de Sobradinho. Além desses, outros animais: o camelo, a zebra, os pôneis. Os carroções com jaulas de leões, leoa, tigre de bengala, pantera e hienas. Muita gritaria no largo, com tanta excitação pelos animais.

Por fim, fechando o cortejo: o palhaço *Mindoim*, que planta bananeira, cai da égua e arria as calças. Era toda a atenção no palhaço, que o povo chorava de tanta risada.

- Cai da égua, Mindoim!

E o palhaço caía, escorregando-se pelo traseiro da eguinha, se agarrando à cauda e por ela subindo novamente, feito macaco em cipó.

- Arreia as calça, Mindoim!

E o Mindoim arriava!... Quando ouvia os gritos, as vaias e os assobios, é que então se virava, cara de bobo, espantada, para um lado, para o outro, fingindo ignorar a razão de tal baderna. Nas janelas, Siá Domingas, Tia Rita, a mulherada dava acesso, chorava de tanta risada. O Mindoim, aí, desconfiava: levava depressinha as mãos aos fundilhos descobertos, apalpava aquilo, sungava correndo as calças, por causa dos dois lombos enormes, um em cada popa – ele então se dava conta – que havia na



ceroula. O que mais matava de rir, porém, Tia Rita e Tia Siá Vicência era a especiezinha de calça de mulher, de renda, que aparecia através dos buracos das ceroulas de Mindoim. E não ficava só nisso: tão envergonhado e vendido ele se fingia, que recolhia a cabeça colarinho de meio metro adentro, o peito estufado que nem peru. Então, se desequilibrava, se despencava, outra vez, égua abaixo (Palmério, 1982, p. 125-126).

O sino da igreja podia badalar, chamando para a procissão, mas a molecada e a mulherada não largavam o palhaço Mindoim, que, com suas peripécias pelas ruas de Sobradinho, provocava um hiato de riso e diversão, num lugar, aos olhos de Palmério, marcado pelo mandonismo e pela violência.

Terminado o desfile, quem estava na janela foi pra porta da igreja. Os jagunços que observavam o movimento saíram devagarinho para o meio da multidão. O narrador mantém os dois planos de ação sem desfecho, deixando para as cenas seguintes o desdobramento dos acontecimentos. Mas o local das ações, agora, será o circo e o espetáculo prestes a se iniciar.

Mais adiante, a cena muda de local, mas os personagens que centralizam a trama continuam os mesmos, por exemplo, Seu Valico, que chega com a família, e vai logo ocupando os lugares. Do lado de fora, perto da bilheteria, armaram-se os tabuleiros dos vendedores de doces e quitandas. A banda de música animava o público que ia chegando. Havia muita gente amontoada pra ver as moças da cidade descerem dos carros de praça com seus vestidos e sapatinhos.

Do lado de fora, os capangas Zito do Adão e Miliano também acompanham a chegada de Seu Valico, e apreciam o movimento, aguardam a hora de entrar, mas parecem preparar algo. Em seguida, o narrador irá situar o leitor sobre o fato de os dois terem passado o dia anterior perguntando coisas sobre o circo, por exemplo, como era a pantomima que iria acontecer, tendo perguntado inclusive a respeito da existência de brigas, lutas e combates que ocorriam em cena.

Logo, depois, já, dentro do picadeiro, ouve-se o terceiro sinal, quando, então, aparece o diretor Seu Giordano Cavalière, numa vestimenta descrita aos detalhes pelo narrador: [...] *túnica de fila dourada de botões, as botas até aos joelhos, cartola, chicote. No centro do picadeiro, abriu os braços, tacões muito juntos, o bigode de pontas reluzindo à luz do carbureto. A banda parou* (Palmério, 1982,

p.130).

Seu Giordano volta ao palco, em vários outros momentos, mas o narrador de Chapadão do Bugre irá se demorar um pouco mais, quando o diretor anuncia o número teatral da noite: *Amore e Sangue*, com Nena Cavalière e Deolindo de la Concezione. Esta, uma tradição de muitos circos brasileiros do período, que tinham, na pantomima e no melodrama, importante atrativo nos palcos circenses.

Mais adiante, o próprio narrador detalha o enredo teatral que irá se passar. Uma bonita e movimentada história de amor. A paixão de um príncipe por uma espiã.

Todo o primeiro ato passava-se na sala do trono: a entrada da espiã Margarida, conduzida por Marquês que era também marechal-de-Campo. A acusação - Margarida fora surpreendida a fazer sinais, numa praia, para um pirata, terrível inimigo do Príncipe - a Corte reunida a pedir, aos gritos, a morte da moça. O Príncipe vacilava, não escondendo o que sentia no íntimo, apaixonado pela beleza da prisioneira caída nos degraus do trono, o vestido rasgado, quase nua. Eis quando, desabalado, surge um soldado, rompendo pela sala, e gritando: - *Alteza! Alteza! A Artilharia da costa pôs a pique o bergantim pirata! Bartolomeu, o Corsário, capturado a ferros!* O tal Bartolomeu era o pai de Margarida. E o ato termina, então, com um grito da linda espiã que desmaia, como se estivesse morta, aos pés do Príncipe Filippo (Palmério, 1982, p.131).

O segundo ato marca o encontro entre o Príncipe e Margarida. Ela entra na saleta privada do nobre, ainda desalinhada, cabelos curtos, ainda guardando traços sensuais, ajoelhada, pede clemência para o pai. Tentando se desvencilhar, o príncipe não resiste e tenta tapar os ouvidos com as mãos. Na plateia do circo, até mesmo o público reage com gritos à tentação que o Príncipe estava prestes a ceder. Seu Nicola, verdureiro, do alto da arquibancada, gritava: *Cabeluda! Calabresa!*

O ator Deolindo teve que se recompor, após a interferência do público, e recomeçar a cena. O drama fora arruinado pelo verdureiro. Foi muita gargalhada que o ator Deolindo ficou até constrangido. Seu Nicola havia exagerado com seu velho costume, o que desagradou o doutor Celestino, Juiz de direito, que mandou prender Seu Nicola pelas obscenidades ditas durante o drama. No camarim do artista, tentam contornar a situação. Lembram o caso da equilibrista de arame, que também foi atrapalhada, aos gritos, por Seu Nicola, quando subiu ao arame,



deixando a artista indignada.

O narrador não deixa de mencionar que os capangas acompanham, com atenção, a pantomima, transcorrendo no palco, mas, com cara de quem já sabe de tudo, com antecedência, o que era verdade, pois, no dia anterior, foram buscar o passo a passo da trama, com Evaristo, o carroceiro. Assim, sabem que o Príncipe e Margarida tornaram-se amantes, e, pior, o Marques soube de tudo. O Bobo Piccolino, humilhado, traíra seu Príncipe, ajudando o Marquês, pois sabia que os dois amantes se encontravam toda noite. Piccolino levava a moça para se encontrar com o amante, e, depois, a devolvia à prisão, além de levar comida pra ela na torre. O Bobo fingia amizade com a prisioneira e levava os segredos dela para o Marquês. O Príncipe prometera livrar o pai, mas o Marquês começou a preparar a revolta com os outros nobres. O Marquês queria também conquistar Margarida, propondo-lhe casamento em troca de liberdade, mas a prisioneira não cedeu.

O carroceiro Evaristo havia contado a Adão, que, na pantomima, tinha uma cena de assalto ao Castelo, e que ele seria um figurante a pular em cena com um bacamarte. Essa informação passou a ser valiosa para os planos dos dois capangas.

No terceiro ato do drama, Bartolomeu está preparando a fuga. Na sala do trono do castelo, entra o Seteiro das muralhas cambaleando, contando sobre a ponte levadiça e o Marquês. Todos se revoltam e chamam às armas. O Marquês salta pela janela de pistola em punho, quando, então, ouve-se, na cena, um primeiro disparo da pistola do Marquês.

No outro plano de cena, dentro do mesmo circo, mas próximo à cena que transcorre, Zito desliza por perto da cortina, procura pelo velho, Seu Valico Ribeiro. Tiros saídos de todos os cantos, cheiro de pólvora pelo ambiente. Zito se prepara e atira em Seu Valico. Na cena... continuavam os tiros. Minutos mais tarde, lá fora, o cabo de polícia tenta estabelecer a ordem. Zito do Adão e Miliano preparam-se, em seus cavalos, para a fuga.

A narrativa de *Chapadão do Bugre* não se conclui com essa representação do circo e a pantomima apresentada. A fuga e a caçada a José de Arimatéia, e sua



mula Camurça, prosseguem ainda, por muitos capítulos, mas como não é nosso objetivo uma análise de todo o romance, não mencionaremos seu desfecho, para que o leitor tenha a curiosidade de visitar toda a obra e realizar seus caminhos e conclusões acerca dessa saga pelos rincões de Minas Gerais.

Para o momento, vale sublinhar que essa particular história de Mário Palmério, no tocante à questão circense, aproxima-se do que investigaram alguns estudiosos do circo e da história da espetacularidade no Brasil, quando reconhecem que as apresentações de pantomima possuem profunda importância na consolidação da arte circense, mas também no estímulo da criação de palcos teatrais, e, mais que isso, na disseminação de apresentações de circo-teatro, pelos principais centros urbanos brasileiros, já desde o final do século XIX (Merisio, 1999, p. 27).

A narrativa do autor mineiro possui ambientação nesse mesmo contexto em que a história das artes circenses no Brasil debate as origens do circo e do circo-teatro. Muitas semelhanças também com a pantomima narrada pelo romancista, pois, desde o século XIX, tornara-se um grande chamariz dos espetáculos circenses.

Ao inserir essa pantomima em sua narrativa, mais uma vez, Mário Palmério induz o leitor a perceber características do que foi o circo-teatro em algumas partes do Brasil, entre o final do século XIX e princípio do século XX. A inserção de peças de teatro, na parte final das apresentações, aproximava o público de repertórios tais como o melodrama, a comédia, as burletas, e, também, de adaptações de folhetins literários. O circo e a pantomima de Palmério instigam o leitor a pensar numa das importantes características do circo-teatro, que era a capacidade de chegar nos mais distantes rincões do interior brasileiro para satisfazer a necessidade ficcional e de diversão de seus habitantes.

Por este ponto de vista, são possíveis aproximações entre as incipientes experiências circenses brasileiras e o circo imaginado e ficcionalizado por Mário Palmério, que, além dos números acrobáticos, animais ferozes, palhaço na rua, ainda apresenta a pantomima como atração para o povo. Palmério também sugere, com essa intersecção entre circo e teatro, um interessante diálogo com os

estudos circenses, pois nos permite discutir que nossas experiências com o palco italiano não são simplesmente uma importação europeia, mas foram também forjadas no diálogo com o circo e suas concepções de espetacularidade a partir do século XIX.

Assim, isso aponta para importante direção na definição de palco, mas também de uma história própria de atuação, mais devedora das experiências circenses e populares do que das grandes vanguardas estéticas e literárias europeias.

Os artistas das mais diferentes origens e experiências – homens e mulheres –, com suas representações teatrais, gestuais e musicais, ao trabalharem no espaço que combinava picadeiro e palco, consolidavam o intercâmbio de saberes e técnicas que esboçavam um novo tipo de atuação. A interação das técnicas espetaculares entre o teatro e o circo – a crescente busca pelo domínio e a utilização da mímica pelo ator da época. [...]. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro (Silva, 2007, p. 82-83).

A incipiente organização de arquivos e fontes de pesquisa sobre artes cênicas no Brasil ainda é uma realidade, mas que vem se transformando aos poucos. Iniciativas de artistas, de universidades e de órgãos públicos, têm contribuído muito para isso, no entanto, ainda há muito o que se fazer. Enquanto isso acontece, os pesquisadores podem também lançar mão de algumas possibilidades, tal como foi nosso percurso neste artigo, que, a partir de uma obra romaneada, identificou aspectos da representação circense, em seus detalhes, em trechos da narrativa de *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério.

O escritor mineiro, na sua narrativa, por meio de seu vocabulário, e pela descrição de uma paisagem regional, tece uma representação do final do século XIX e início do século XX, em Minas Gerais. Ambienta a chegada e presença das artes circenses, nas vilas e povoados, descrevendo as características dos espetáculos daquele período, como sendo uma miscelânea de animais, artistas,



acrobacias e pantomimas.

Mas o trecho da obra *Chapadão do Bugre*, que traz ao leitor essa chegada do circo e sua passagem pelo interior, não alcança nem dez por cento do número de páginas da obra. Mesmo assim, possui sua força, por ser uma narrativa de viagem e de fuga, simboliza um hiato, na linha narrativa principal, mesmo que o personagem central, José de Arimatéia, não apareça fisicamente no trecho. Ainda assim, os coronéis da região estabelecem uma disputa por vingança em meio à chegada do circo.

O narrador, que observa essa chegada do circo, assume o lugar de alguém que contempla a tudo e a todos, se posiciona fora das tensões e conflitos, dando voz àqueles que estão nas janelas, ou que são autoridades públicas da cidade. Os artistas, trabalhadores da arte, apenas passam, desfilam pela rua principal, suas vozes não aparecem. Pouco se sabe de suas origens, de onde vieram e para onde vão, após essa cidade.

Ainda assim, o circo de Mário Palmério é apenas um capítulo de sua vasta obra intitulada *Chapadão do Bugre*, mas a riqueza de detalhes da chegada, instalação e apresentação da arte circense, num distante povoado, nos faz lembrar a magia que os circos representavam. Sublinha também a importância do circo na constituição da rica espetacularidade de nosso país, nos lembrando da necessária presença das companhias e dos artistas mambembes, na composição de nossa história da cena.

Referências

BOLOGNESI, Mário Fernando. O Novo Velho Circo. *Revista Moringa*. João Pessoa: UFPB, V. 9, n. 2, jul./dez. 2018, p. 55 a 62.

CHARTIER, Roger. A Construção Estética da Realidade - vagabundos e pícaros na Idade Moderna. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 17, p. 1-19, 2004.

FONSECA, André Azevedo da. *A Construção do Mito Mário Palmério: um estudo sobre a ascensão social e política do autor de 'Vila dos Confins'*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.



LOURENÇO, Luís. A. Bustamante. *A oeste das Minas: escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista*. Triângulo Mineiro (1750-1860). Uberlândia: EdUFU, 2005.

MARRA, Bárbara Rodrigues Pereira & BORGES FILHO, Oziris. A Construção do Espaço no Livro *Chapadão do Bugre* e da Identidade de Seu Personagem Principal, José de Arimatéia. In: *Cadernos da Fucamp*, v.20, n.43, p.131-142 /2021.

MERISIO, Paulo R. Pontos de confluência entre espaço cênico, dramaturgia e cena nos circos-teatros. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 22-33, 1999.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

PCZZUOL, Aynara L. *Maquiagem teatral na construção do personagem*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2018.

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

TEIXEIRA, Edelweiss. *O Triângulo Mineiro nos Oitocentos: séculos XVIII e XIX*. Uberaba: Intergraff Editora, 2001.

VINAUD, Naiara Cristina Azevedo. *Nos Confins dos Chapadões Sertanejos: pensamento geográfico em Mário Palmério*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

Recebido em: 30/01/2023

Aprovado em: 17/04/2023