

**BENJAMIM DE OLIVEIRA: NEGRO E REI DOS PALHAÇOS DO BRASIL****Fernando Antônio Fontenele Leão<sup>1</sup> e Maria de Lourdes Macena Filha<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Graduado em Artes Cênicas/IFCE, Professor substituto no Programa de Licenciatura em Teatro/IFCE. E-mail: [fernandoleao.ifce@gmail.com](mailto:fernandoleao.ifce@gmail.com); <sup>2</sup> Doutoranda em Artes/UFMG, Professora no Programa de Licenciatura em Teatro/IFCE. E-mail: [lumacena@ifce.edu.br](mailto:lumacena@ifce.edu.br).

Artigo submetido em 06/2013 e aceito em 09/2013

**RESUMO**

As ações de políticas afirmativas à causa da população negra brasileira sempre enfrentaram forte reação de parte da sociedade. Assim o foi no Século XX e se mantém nesse início de Século XXI. O mito criado em torno da harmonia entre as três raças que dão origem ao povo brasileiro não se sustenta na prática, em meio a uma sociedade em que a maior parte dos negros brasileiros permanece alijada do direito à cidadania plena. Diante dessa percepção, advém uma pergunta: o que teria levado, então, um negro, filho de escravizados, à condição de artista respeitado, chegando mesmo a ser considerado o 'Rei dos Palhaços do Brasil' no início do Século XX? Nosso objetivo é reconhecer a importância de Benjamin de Oliveira para o contexto artístico nacional, como um dos primeiros palhaços negros do

país, como o impulsionador de uma tendência que incrementava o espetáculo circense com elementos do teatro e da opereta e, sobretudo, como um grande agitador e militante dos movimentos artístico-culturais da época. Partindo de uma pesquisa bibliográfica que inclui, principalmente, a literatura especializada de Ermínia Silva e Miriam Garcia Mendes, artigos de Daniel Marques da Silva e Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, além de depoimentos em revistas, críticas e crônicas publicadas em jornais do país, apresentamos um histórico de Benjamin de Oliveira, do nascimento à aquisição da técnica circense; um breve panorama do país em seu momento pós-abolição; e uma série de inovações estimuladas pela genialidade de Benjamin de Oliveira.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro brasileiro, circo-teatro, Benjamin de Oliveira.**BENJAMIM DE OLIVEIRA: THE CLOWNS' BLACK KING FROM BRAZIL****ABSTRACT**

The public policies directed to black people in Brazil have always faced reactions. The myth of a "Racial Paradise" where there is no conflict between the races, becomes brittle in the face of society which denies them citizenship rights. Therefore, how can a black artist, son of a slave, be respected and acclaimed as "King of Brazil's Clowns" at the beginning of the twentieth century? We intend to recognize the importance of

Benjamin de Oliveira for the national artistic context, as an artist actuating on artistic movements period. The main references for this study are the researchs from Ermínia Silva, Miriam Garcia Mendes, Daniel Marques da Silva e Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, besides published articles in newspapers and magazines. We present a short biography of Benjamin de Oliveira, including his innovations and experimentations.

**KEY-WORDS:** Brazilian theater, circus theater, Benjamin de Oliveira.

## BENJAMIN DE OLIVEIRA: NEGRO E REI DOS PALHAÇOS DO BRASIL

### 1. INTRODUÇÃO

O Brasil vive um momento importante em relação às políticas de promoção da igualdade racial e às políticas afirmativas. O governo federal tem se esforçado na última década para o estabelecimento de uma democracia racial, implementando o discurso da recuperação da dívida histórica com sua população negra e lançando uma série de programas e projetos por meio de seus Ministérios. No entanto, tais ações acabam por elevar a tensão em uma sociedade cuja elite ainda é predominantemente branca e preconceituosa. Para exemplificar, no mês de maio último, a Justiça Federal resolveu suspender quatro editais de incentivo à cultura negra, lançados pelo Ministério da Cultura (MinC), sob a alegativa de que os editais “destinados exclusivamente aos negros abrem um acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial”<sup>1</sup>. No mesmo dia, o Sr. Reinaldo Azevedo, colunista da Revista Veja, publicou um texto em seu *blog* afirmando que “‘cultura negra’, assim como ‘cultura indígena’ ou ‘cultura branca’ são mistificações criadas pelo pensamento politicamente correto. Não existem!”<sup>2</sup>. Reação bastante semelhante é relatada pelo sociólogo Antônio Sérgio Guimarães (2003), quando, em meados da década de 1990, o então Presidente Fernando Henrique Cardoso – pressionado em fóruns internacionais para apresentar estratégias de enfrentamento às desigualdades raciais – decidiu promover ações afirmativas e acabou por gerar forte oposição da “sociedade civil, representada pelos seus principais intelectuais e meios de comunicação de massa, (...) contrária à adoção de políticas de cunho racista” (p. 253-254).

Essa parcela da sociedade que apresenta resistência às políticas de ações afirmativas argumenta que isso poderia acabar por reforçar a ideia de discriminação e aumentar o preconceito e a exclusão, ao tempo que reedita o “desgastado” mito do “paraíso racial” no Brasil<sup>3</sup>, tal as elites do início do Século XX, que “escondia a escravidão e falava de um Brasil alegre e moleque, (...) das paisagens e dos requebros das mulatas, bem como dos belos quitutes servidos com o suor negro” (SARAIVA, 2012, p. 111). Na prática, há uma tentativa de um escamoteamento de uma – ainda – patente discriminação, mantendo o sonho de democracia e justiça racial no Brasil no plano da utopia, como podemos identificar no desabafo do historiador e militante negro Emanuel Araújo

Vivemos numa sociedade que insiste em postergar para sempre a forma de ver o outro, livre dos jargões alimentados por um olhar às vezes perverso, às vezes ambíguo, resultado de um passado escravocrata do qual ainda hoje marcas indeléveis continuam como obstáculos que nos incapacitam de resolver questões muito graves, como o preconceito racial e a exclusão social. (ARAÚJO, 2011, p. 11)

<sup>1</sup> (O Globo, 22/05/2013). Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/editais-do-minc-para-cultura-negra-sao-suspensos-8454747>

<sup>2</sup> (Veja.com – Blog – Reinaldo Azevedo, 22/05/2013). Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/corajoso-juiz-suspende-projeto-racista-de-marta-suplicy-e-marta-suplicy-chama-a-decisao-de-racista/>

<sup>3</sup> No Brasil moderno, a ideia do “paraíso racial”, de acordo com GUIMARÃES (2001), “deu lugar à construção mítica de uma sociedade sem preconceitos e discriminações raciais” (p. 148).

Essa discussão – distante mais de um século do fim da escravidão no Brasil – nos traz a questão para este artigo. O que teria levado um negro, filho de escravos, à condição de artista respeitado, chegando mesmo a ser considerado o ‘Rei dos Palhaços do Brasil’, já em fins do Século XIX? O que possibilitou o surgimento deste “afamado artista popular brasileiro”, como anunciou o Diário de Campinas em janeiro de 1892, quando “o sentimento quase geral experimentado pelo branco era o de vergonha pelo fato do país ostentar uma ‘coloração’ tão acentuada em grande parte do seu território, por culpa exatamente do negro”? (MENDES, 1993, p. 156). A busca de respostas para essas questões motivaram esta pesquisa.

## 2. MATERIAL E MÉTODOS

Utilizamos a pesquisa bibliográfica em literatura especializada recorrendo principalmente aos argumentos de Ermínia Silva e Miriam Garcia Mendes, artigos de Daniel Marques da Silva e Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, além de depoimentos em revistas, críticas e crônicas publicadas em jornais do país. Usamos o método histórico comparativo, para estabelecer uma trama de relações com fatos relativos à historicidade negra no país e correlações com e entre os autores e obras, buscando responder as perguntas-problema.

## 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Benjamim Chaves nasceu em 11 de junho de 1870, em Pará de Minas, mesorregião metropolitana de Belo Horizonte, sendo o quarto filho de Malaquias Chaves e Leandra de Jesus. Crioulos escravos de Roberto Evangelista de Queiroz, conforme registro de batizado de 29 de junho de 1870. (*in* SILVA, E., 2007, p. 353). Nasce, pois, antes da promulgação da “Lei do Ventre Livre”<sup>4</sup>, que estabelecia em seu artigo primeiro que os filhos de mulher escrava que nascessem no Império a partir daquela data seriam considerados de condição livre. Porém, de acordo com a pesquisadora Ermínia Silva (2007, p. 90), Benjamim e seus irmãos foram considerados alforriados desde o nascimento, por serem filhos de Leandra de Jesus, “escrava de estimação” dos senhores Roberto de Queiróz e Maria Madalena de Jesus<sup>5</sup>.

Aos doze anos de idade, conforme relato em entrevista, Benjamim já havia feito de tudo na Fazenda dos Guardas, “todas as profissões possíveis, desde madrinha de tropa, em que ia à frente do carro de boi com lampião para alumiar o caminho, até amansar burro bravo” (Revista da Semana, 1944, p. 14). E, depois do dia duro de trabalho, muitas vezes, ainda saía no início da noite para vender bolo na porta dos circos que – com alguma frequência – se instalavam na região.

E foi em um desses dias que saiu para vender os quitutes feitos por sua mãe, que Benjamim decidiu abandonar a vida ancorada na escravidão e fugir com a *troupe* de Sotero Villela. Ali, no modesto circo feito de pau-a-pique, o jovem conhecido por “moleque Beijo” teve suas primeiras lições de arte circense, orientadas pelo mestre Severino Oliveira, de quem –

<sup>4</sup> Lei Nº 2.040, de 28 de Setembro de 1871.

<sup>5</sup> No livro *Memórias do Cativo*, de Hebe Mattos e Ana Lugão Rios, verificamos o quanto o uso do sobrenome é sintomático da relação patriarcal entre o senhor e os “escravos de estimação”, sendo permitido o uso pelos escravos como uma espécie de “premiação”. Em um depoimento, um escravizado comenta: “Os sinhôs do lado do pai eram todos muito bons! O sobrenome deles é Mendes... a minha mãe também tem o sobrenome Mendes. Porque os escravos tinham o sobrenome dos sinhôs”. (Mattos e Rios, 2005, p. 91.)

acredita-se – adotou o sobrenome. Silva, E. (2003, p. 81), nos diz que “(...) além das tarefas [cotidianas] e do aprendizado dos primeiros saltos e acrobacias, ele tornou-se também o palhaço-cartaz do circo: montado a cavalo saía com a cara enfarinhada anunciando o espetáculo e cantando chulas”. Ainda não se tratava de sua estreia como palhaço no picadeiro, o que não aconteceria no Circo Sotero. Dali também precisou fugir. Primeiro, porque o dono do circo lhe espancava frequentemente<sup>6</sup>; depois, porque surgiu uma desconfiança por parte de Sotero de que sua esposa o estava traindo com Benjamim. Fugiu, então, com um grupo de ciganos e ficou com aquele grupo até que descobriu que os ciganos intentavam negociá-lo, trocando-o por um cavalo. Partiu e, dessa vez, foi capturado por um fazendeiro, que o julgou fugido de alguma fazenda<sup>7</sup>. E, para provar ao fazendeiro que não era escravo e que era de circo, teve que fazer acrobacias. O fazendeiro, convencido de que se tratava realmente de um artista circense, o deixou ir embora. Daniel Marques da Silva apresenta uma importante reflexão de como a arte (ou a técnica artística) pode ser – e o foi nessa situação – utilizada como estratégia de definição de uma posição social.

Aqui vida e profissão se entrelaçam, e vê-se um circense que faz uso de estratégias de sobrevivência pelo acionamento de seu acervo técnico individual, provando que não pertencia a nenhuma fazenda. Seu pertencimento se estabelecia em uma outra ordem: era mesmo ‘de circo’. Não de nenhum circo em particular, mas simplesmente de circo, explicitando um parentesco que não se vincula a laços biológicos. (SILVA, D.M., 2006, p. 57)

Dali, Benjamim rumou para o Estado de São Paulo, e trabalhou em vários circos antes de sua estreia como palhaço, que se deu pelo fato de que o palhaço principal da Companhia de Albano Pereira, Freitinhas, havia adoecido. A estreia foi desanimadora. De acordo com Araujo (2011),

um palhaço negro não era coisa que alguém já tivesse visto, nem no Brasil nem no resto do mundo. A aparição de Benjamim foi trágica. Primeiro uma chuva de vaias, depois uma chuva de ovos, batatas, tomates e o mais que os frequentadores de circo conseguissem levar na mão. (p. 102).

Depois de algumas semanas de recuperação, Freitinhas voltou a seu posto de palhaço principal, porém com um auxiliar que lhe ressaltaria as graças, Benjamim. O próprio Benjamim (apud SILVA, E., 2007) afirma que, aos poucos,

foi aperfeiçoando suas pilhérias, melhorando sua performance e caindo no agrado do público: começou a ser ‘bisado’, recebendo calorosa ovação, principalmente quando começou a se apresentar como palhaço tocador de violão e dançador de chula e lundu (p. 130).

<sup>6</sup> A pesquisadora Ermínia Silva (2007) levanta uma importante questão. Segundo ela, “havia, de fato, uma suspeição contra escravos e libertos, ou melhor, contra todas as pessoas que traziam na cor da pele a marca da escravidão”, no entanto, não podemos atribuir a isso a única causa dos espancamentos relatados por Benjamim. Silva, retomando relatos de Ferdinando Seyssel, pertencente a uma tradicional família mambembe e pai do famoso Palhaço Arrelia, lembra que “apanhar e ser castigado não eram ‘privilégios’ de alguns, mas de todas as crianças dentro do circo, filhos ou não dos proprietários, ‘rapazinhos ou mocinhas’” (p. 97).

<sup>7</sup> Relatos do próprio Benjamim (in GUSMÃO, 1940) situam esse período aproximadamente entre os anos de 1885 e 1886, ou seja, anterior à promulgação da “Lei Áurea” (Lei Nº 3.353, de 13 de maio de 1888), em que é declarada extinta a escravidão no Brasil.

No início da década de 1890, Benjamim dominava técnicas de canto, música instrumental, dança, representação e surgia como sinônimo de bom público aos circos em que trabalhava, levando diversos empresários a disputarem por seu trabalho.

O Brasil vivia um momento de profundas mudanças: a monarquia brasileira perdera o prestígio; findara a escravidão e o império; o país se tornava republica. De acordo com Emilia Costa (1982), com o fim oficial da escravidão, em 1888,

os ex-escravos foram abandonados a sua própria sorte. Caberia a eles, daí por diante, converter sua emancipação em realidade. Se a lei lhe garantia o status jurídico de homens livres, ela não lhe fornecia os meios para tornar sua liberdade efetiva (p. 15).

A parcela branca da sociedade brasileira, vivendo entre o preconceito e as doutrinas científicas divulgadas à época<sup>8</sup>, estabelecia uma relação distanciada com o negro, só o admitindo “se o negro se ‘mantivesse no seu lugar’, se não tentasse estabelecer com o branco um relacionamento que transpusesse esse limite” (MENDES, 1993, p. 138). No campo da arte e dos espetáculos, a tensão era também patente, a despeito de grandes e talentosos artistas do quilate do – já consagrado – Pixinguinha, por exemplo. Jeferson Bacelar, resenhando o livro *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas*, nos diz

(...) havia uma resistência considerável aos negros e à sua cultura, muitas vezes revelada de maneira exacerbada no mundo do espetáculo. O problema do artista negro, ao que parece, consistia em se mostrar no palco, uma vez que não havia impedimento de que os músicos negros tocassem nas orquestras dos teatros, ocultos no fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luzes. (BACELAR, 2007, p. 438)

Ainda Miriam Garcia Mendes (1993) é quem exemplifica a situação a partir de duas peças teatrais de Artur Azevedo, *A Capital Federal*, de 1897, e *O dote*, de 1907. Na primeira, temos a personagem *Benvinda* que é “a mulatinha, cria da casa, gozando da confiança e da amizade dos patrões, mas também conhecendo o seu lugar” (id. *ibid.*, p. 139); na segunda, a personagem é *Pai João*, dócil nonagenário, dedicado e humilde, que acalentava Ângelo (filho do “Sinhô”) em criança. De acordo com Mendes, “Pai João, com o despojamento de si mesmo, na dedicação total ao sinhô-moço e seus descendentes, perpetua a figura do ‘escravo fiel’, um dos mais importantes estereótipos criados pela escravidão (...)” (id. *ibid.*, p. 139).

A Proclamação da República trazia também em seu bojo uma ideologia de modernização e civilidade, que queria transformar as grandes cidades, em especial, a capital do país, Rio de Janeiro, numa “Paris Tropical” – como denunciou de forma bem-humorada Juca Chaves, anos depois. Os intelectuais, por sua vez, assumiam esse discurso e se mostravam intransigentes com os modelos populares. As produções artísticas

---

<sup>8</sup> Nina Rodrigues, maranhense, médico e pioneiro dos estudos africanos no Brasil, a despeito de sua defesa apaixonada da causa negra, comungava do pensamento científico da época, como confirma seu livro *Os africanos no Brasil*. “O critério científico da inferioridade da raça negra nada tem de comum com a revoltante exploração que dele fizeram os interesses escravistas dos norte-americanos. Para a ciência não é esta inferioridade mais do que um fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou seções”. (RODRIGUES apud VOGT, 2005, p. 1-2)

eram tema de discussões entre políticos, literatos, críticos e intelectuais, que tentavam analisar como era ou deveria ser o gosto do público, como e quais deveriam ser os gêneros, textos, encenações a serem produzidas, e como elas contribuiriam para a formação de um 'povo' que se desejava educado e civilizado (SILVA, E., 2003, p. 88).

Há, nesse momento, uma impressionante ampliação de espaços de sociabilização, como cafés, cinemas, *music-halls*, livrarias, teatros e, com esses espaços, o incremento de uma intensa e diversa produção artística. O circo, porém, não perdeu seu posto de veículo de massa. Ao contrário, ganhou ainda mais adeptos ao se recriar, incorporando influências de diversas novas formas de espetáculo. O circo, do Século XIX até a primeira metade do Século XX, era das expressões artísticas a que tinha um público mais numeroso.

No início da década de 1890, chegava Benjamim ao Rio de Janeiro, junto à *troupe* do Comendador Manuel Gomes, ou Comendador Caçamba, como era conhecido. Ali, o palhaço Benjamim se firmaria como artista respeitado. Seria mesmo assistido pelo presidente da República, o Marechal Floriano Peixoto. Sobre esse caso, nos conta Araujo (2011), que Benjamim chegou a ir visitar o presidente no Palácio do Catete e feito um acordo para divertir os soldados, em plena Revolta da Armada<sup>9</sup>. Para tanto,

(...) o circo precisava vir para o centro da cidade. E veio para a praça da República, trazido em carroças do exército, por soldados do exército. Mais que isso, passou a receber subvenção oficial de 150 mil-réis mensais, para que os soldados entrassem sem pagar. Moreira César, pessoalmente, fazia os pagamentos. E soltaria muito preso a pedido de Benjamim (...) (p.102).

Na mesma década, foi do Circo do Comendador para o Circo Spinelli, armado na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro, onde o palhaço-cantor se fixaria por mais de duas décadas e se faria conhecer e ser respeitado pela sociedade e pelos artistas cariocas. Ali, a dupla Spinelli e Benjamim consolidam o circo-teatro no Brasil, mais tarde conhecido por Pavilhão, e SILVA, D. M. (2006) acredita ser Benjamim de Oliveira o primeiro dramaturgo do gênero<sup>10</sup>.

Os textos produzidos para o circo-teatro, adaptados ou originais, tiveram grande popularidade nas primeiras décadas do Século XX, sendo, alguns deles, levados ao cinema, a grande novidade no período. Já no ano de 1908, Benjamim de Oliveira estreia no cinema, sendo o responsável pela *mise-em-scène*<sup>11</sup> e o papel principal de *Os guaranis*. De acordo com Sandra Reimão (2006),

O primeiro filme brasileiro que teria tido por origem um romance de um autor brasileiro foi *Os guaranis*, de 1908. Porém, nesse caso, não se tratava de uma adaptação literária propriamente dita, mas sim da filmagem de uma pantomima circense, esta sim,

<sup>9</sup> A chamada Revolta da Armada foi um movimento de rebelião promovido por unidades da Marinha do Brasil, supostamente apoiadas pela oposição monarquista à recente instalação da República, contra o governo do marechal Floriano Peixoto.

<sup>10</sup> Benjamim de Oliveira, em depoimento concedido ao jornalista Brício de Abreu, diz ter sido o criador do circo-teatro. No entanto, Silva, D.M. (2006) afirma que em suas pesquisas encontrou vários autores, em especial Paulo Merísio (1999) e Regina Horta Duarte (2005), informando que "o repertório dos circos já abrigava pantomimas cômicas e melodramáticas, diálogos cômicos entre palhaços, apresentações de danças e números musicais, mesmo antes de Benjamim de Oliveira começar sua carreira no circo" (p.56).

<sup>11</sup> A expressão, originária do francês, significa "colocado em cena". De um modo geral, é utilizada para se referir à encenação teatral ou cinematográfica.

inspirada no romance de José de Alencar. Este filme era um curta-metragem e teve como operador Roberto Leal. No elenco, além de atores, encontrava-se a *troupe* do circo Spinelli<sup>12</sup> (p. 5)

As divulgações em jornais da época informavam que essa montagem anunciada como *D. Antônio e os Guaranis* tinha 22 quadros, 70 pessoas em cena e 22 números de música. Era, naquele momento, o teatro ligeiro musicado – melodrama, *vaudeville*, burleta, opereta – que movimentava a produção cultural no Rio de Janeiro, e o palhaço-cantor não se furtava em absorver e resignificar essas influências, adaptando ou escrevendo novos textos e ensaiando grandiosos espetáculos. E, se alguns críticos literários e intelectuais não aceitavam a amálgama de gêneros artísticos, o público leigo das regras de estética europeia se fascinava com as produções do espetáculo cênico popular. Um dos pontos altos dessa produção foi a adaptação para o picadeiro da opereta *A viúva alegre*, de Franz Lehar, “escandalizando a engravatada elite que a assistia no Teatro Lírico, cantada pelos maiores nomes daqui e de fora” (ARAUJO, 2011, p. 103). Como era de supor,

o circo já não lhe bastava, e ele [Benjamim] teve de andar também pelos teatros, requisitado pelo público. Em Niterói faria a alegria dos frequentadores do Cine Teatro Édén e, mais tarde, do velho Coliseu, onde ainda em 1927 estaria para inaugurar as *soirées chics*, ao lado de Isabel da Câmara. E no Santana, do Rio, fora assistido por Arthur Azevedo, que o saudou de mãos juntas, tocado de entusiasmo (id., *ibid.*, p. 103)

Benjamim continuou a montar suas farsas, melodramas, revistas, operetas, pantomimas, comédias e dramas com grande popularidade até a década de 1930. Tornou-se um grande divulgador da obra de grandes músicos, caso do maranhense Catulo da Paixão Cearense com quem estabeleceu uma fecunda parceria. Conseguiu, pela simpatia e personalidade agregadora, promover a aproximação e uma trégua nas disputas entre artistas de circo e de teatro, que consideravam a prática circense uma arte menor. Inclusive, os críticos teatrais passaram a considerar o *pavilhão* como produção passível de reflexões e análises. Em uma dessas, tratando de uma montagem de *O Colar Perdido*, texto de Arthur Azevedo para o Circo Spinelli, podemos notar a revolução empreendida, significativamente, pela genialidade do palhaço Benjamim:

O público afluiu em massa. A enchente era real, notando-se entre os espectadores senhoras e cavalheiros da melhor sociedade. O espetáculo constou de 2 partes; na 1ª, exclusivamente ginástica e acrobática, (...) A 2ª parte constou da peça ‘O Colar Perdido’, que participa da mágica, da farsa, da opereta e da pantomima. É um gênero, pode-se dizer, criado pelo popular Benjamim, o Tabarin do Circo Spinelli. (...) No papel de Leandro, camponês, o Benjamim foi a alegria da noite. Não abria a boca, não fazia um gesto sem provocar uma gargalhada! (...) O público – que belo público! – aplaudia entusiasticamente todas as vezes que a virtude era recompensada. Já não se ouvem desses aplausos nos nossos teatros, onde a virtude passou há muito tempo para o último plano. Enfim, um delicioso espetáculo, que lisonjeou bastante o nosso Arthur Azevedo (in SILVA, 2007, p. 235)

No fim da década de 1930, os tempos áureos do circo iam se extinguindo. O grande Circo Spinelli se transformou em companhia teatral, a receita diminuiu e as produções perderam o

<sup>12</sup> Interessante notar aqui a diferenciação que a autora faz entre atores e a ‘troupe’ do circo. De acordo com Ermínia Silva (2007, p. 157), “os artistas circenses dificilmente eram considerados atores, pois sua prática diferia dos critérios de apreciação daquilo que se supunha ou se idealizava como uma boa representação”.

*glamour*. Benjamim ainda buscou outros circos, caso do Dorby e do Circo Dudu, onde encerrou sua carreira de palhaço-cantor e tocador de violão. Com o fechamento dos circos, chegaram também as dificuldades financeiras. Benjamim sobreviveu os últimos anos de vida às custas de uma pensão do governo conforme nos diz Araujo (2011):

Quando veio a Constituinte de 46, Brício de Abreu retratou-o numa reportagem antológica, convocando os então deputados Rui de Almeida, Afonso Carvalho e Jorge Amado a lutarem por uma pensão para o Rei dos Palhaços do Brasil. Convocação aceita, o projeto foi aprovado e Dutra sancionou-o em 3 de outubro de 1947, garantindo a Benjamim uma pensão vitalícia de mil cruzeiros. Era um dinheiro razoável na época, para quem transitara da glória para a miséria (p. 103).

O famoso e genial palhaço negro Benjamim de Oliveira morreu em 3 de maio de 1954.

#### 4. CONCLUSÃO

Este trabalho pretendeu estudar a importância de Benjamim de Oliveira para o contexto artístico nacional na transição do Século XIX para o Século XX, ao mesmo tempo que perseguiu a questão sobre o que levou esse artista, negro, à condição de respeitado e aclamado pela sociedade como o “Rei dos Palhaços do Brasil”.

De condição humilde, filho de escravizados, Benjamim fugiu com um circo aos 12 anos na tentativa de escapar do destino de cativo. A técnica artística apreendida no circo lhe permitiu integrar-se socialmente e ir além, fomentando e consolidando significativas mudanças no universo cênico-popular, à revelia do pensamento crítico da época que lamentava o gosto do público interessado pelos espalhafatos dos espetáculos de feira, que apenas falava aos sentidos e instintos inferiores.

Percebemos, a partir dos documentos que acessamos, que Benjamim de Oliveira foi um artista assaz relevante para sua época. Por consolidar uma tendência de circo-teatro, que ampliou a teatralidade circense, popularizou cenas e textos clássicos do universo teatral, caso de *Otelo*, de Shakespeare, por exemplo, e influenciou na própria formação dos artistas circenses, ampliando suas possibilidades de ação; por ter estimulado e defendido uma grande e vistosa – também bastante cara – produção do espetáculo, chegando ele mesmo a assumir os custos dos alugueis dos figurinos nas primeiras montagens, período em que Spinelli, ainda receoso, não investira na compra de um guarda-roupa; por ser um artista múltiplo (palhaço, ator, ginasta, acrobata, dramaturgo, diretor artístico, músico, cantor, etc.), dotado de grande senso de criatividade e originalidade, e motivado sempre a experimentações; por ser um animador e militante dos movimentos culturais da época, conseguindo – por seu carisma e prestígio – promover o diálogo entre artistas e entre artistas e a classe política – é sabido que Benjamim era admirado e tinha acesso a autoridades políticas como o Marechal Floriano Peixoto, Washington Luís e Hermes da Fonseca. Acreditamos, pois, que a aclamação como “Rei dos Palhaços do Brasil” advém das posturas e realizações de Benjamim de Oliveira acima elencadas.

A literatura especializada em torno de artistas e grupos artísticos negros no Brasil é ainda pequena. Por isso mesmo, somos impulsionados a continuar as pesquisas na área, certos de poder oferecer uma contribuição real à causa negra em meio às atrocidades perpetradas pela sociedade brasileira contra essa parcela da população, ao mesmo tempo em que tiramos o véu

que nos impede de ver a importância da presença negra nas artes brasileiras – em nosso caso especial, o teatro.

## REFERÊNCIAS

1. ARAUJO, Emanuel (org.). Textos de negros e sobre negros. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2011.
2. BACELAR, Jeferson Afonso. Resenha de "Corações de Chocolate. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)". In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 50, nº 1, p. 437 – 443, 2007.
3. CORSI, Margarida da Silveira. Cinema e literatura: aliados na construção da sétima arte nacional. Revista Eletrônica Polidisciplinar Vãos, v. 04, p. 03-20, 2012.
4. COSTA, Emília Viotti. A Abolição. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda. 1982.
5. GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. Estudos Sociológicos, São Paulo, v. XX, n.61, p. 147-162, 2001.
6. GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Acesso de negros às universidades públicas. Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas), São Paulo, n.118, p. 247-268, março/2003.
7. GUSMÃO, Clóvis de – “As grandes reportagens exclusivas – O rei dos palhaços”, in Jornal Literário Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1940.
8. HOFBAUER, Andreas. Ações afirmativas e o debate sobre racismo no Brasil. Lua Nova (Impresso) São Paulo, 2006. p. 9-56,
9. MATTOS, Hebe; RIOS, Ana Lugão. Memórias do Cativo: família, trabalho e cidadania na pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
10. MENDES, Miriam Garcia. O negro e o teatro brasileiro. São Paulo: Hucitec, 1993.
11. MOURA, Clóvis. 'História do negro brasileiro'. São Paulo: Ática, 1989.
12. REIMAO, Sandra Lúcia Amaral de Assis. Cinema brasileiro e adaptação de literatura ficcional de autores nacionais- algumas observações. Comunicação & Inovação, v. 6, p. 4-8, 2006.
13. Revista *A Noite Ilustrada*, Tragédia de Palhaço, Nº 469, de 28 de junho de 1938.
14. Revista da Semana. Reportagem: “E o palhaço, o que é?”. Rio de Janeiro, n. 41, 07.08.1944.
15. SARAIVA, José Flavio Sombra. África parceira do Brasil Atlântico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
16. SILVA, Daniel Marques da. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. In: Sala Preta. São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, USP. nº. 6, 2006. pp. 55-63.
17. SILVA, Ermínia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX (tese de doutorado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

18. SILVA, Ermínia. Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.
19. SOUSA JUNIOR, Walter de. As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade. Repertório Teatro & Dança, v. 13, p. 74-82, 2010.