

## **1. Astley e seu Anfiteatro**

O circo moderno formou-se no final do século XVIII, a partir da iniciativa do militar Philip Astley (1742-1814). Em 1768, ele inaugurou, em Londres, na Westminster Bridge Road, 687, Lambeth, a *Astley's Riding School*, destinada a repassar os ensinamentos que ele desenvolvera na Cavalaria Britânica. Fora da caserna, além dos exercícios militares, ele explorou a execução de proezas de um homem sobre o cavalo. De escola, a partir de 1770, o lugar transformou-se em casa de espetáculos. O anfiteatro, construído em madeira, foi destruído pelo fogo em vários momentos: 1794, 1803, 1830 e 1841. Finalmente, em 1863, o espaço foi demolido.<sup>3</sup>

O edifício cênico era composto de uma pista circular (picadeiro) e palco. Inicialmente, o lugar era bastante simples, mas, a cada reconstrução, recebia requintes de decoração e de equipamentos.<sup>4</sup>

---

1 Pesquisa realizada com apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

2 Professor do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo (SP); Pesquisador CNPq.

3 Eis alguns dados do teatro de Astley: London Stage Code – 0801; Diane Howard Code – 28; Nomes do Teatro: 1791-1794 - Royal Saloon; 1794-1795 - Royal Grove; 1795-1804 - Astley's Amphitheatre of Arts; 1804-1823 - Royal Amphitheatre; 1823-1825 - Davis' Royal; Amphitheatre; 1825-1842 - Royal Amphitheatre; 1842-1862 - Batty's Amphitheatre; 1862-1863 - Theatre Royal, Westminster; 1862-1863 - Theatre Royal, New Westminster; 1863-1867 - Astley's Theatre; 1867-1883 - Theatre Royal, Astley's; 1883-1893 - Sanger's Grand National Amphitheatre. Administradores: 1780-1814 - Phillip Astley; 1814-1817 - Astley the Younger; 1817-1823 – Davis; 1823-1842 - Andrew Ducrow; 1842-1862 – William Batty; 1863-1864 - Dion Boucicault; 1864-1873 - E.T. Smith; 1873- George Sanger. Capacidade do espaço: em 1862 – 3780; 1882 – 2407. Fonte: <http://www-unix.oit.umass.edu/~a0fs000/1800/0801.html>. Site do “Office of Information Technologies/University of Massachusetts Amherst.

4 Consultar [www.peopleplay.org.uk/guided\\_tours/circus\\_tour/the\\_first\\_circus/amphitheatre.php](http://www.peopleplay.org.uk/guided_tours/circus_tour/the_first_circus/amphitheatre.php).

Em 1826, o Anfiteatro encenou *Ricardo III*, de William Shakespeare, em palco e picadeiro.<sup>5</sup>

O espetáculo consolidado por Philip Astley era composto, inicialmente, de números eqüestres, na modalidade volteio.<sup>6</sup> Após 1789, especialmente na França, tal espetáculo recebeu adesão imediata da já consolidada classe burguesa. A arte eqüestre, até então, era exclusividade dos membros da corte, da aristocracia e das instâncias sociais ligadas aos quartéis. Ela era símbolo de supremacia. Portanto, sua inserção estava diretamente ligada aos segmentos que comandavam politicamente a França. Os demais setores sociais estavam privados do acesso aos espetáculos eqüestres.<sup>7</sup> Dessa forma, a consolidação de um espetáculo eqüestre, destinado ao público pagante - leia-se, à burguesia - corresponde a um anseio de acesso aos símbolos espetaculares da aristocracia dominante.

Logo em seguida, outras atrações foram incorporadas ao espetáculo, tais como os artistas saltimbancos que se apresentavam nas ruas de Londres e Paris. Eram acrobatas, malabaristas, pirofagistas, dançarinos de corda etc. Mas, o espetáculo ali apresentado não se restringiu à exibição de variedades. Esquetes, mimodramas e hipodramas, passaram a ser apresentados no Anfiteatro.

## 2. O Anfiteatro e a época

Paulatinamente, o espetáculo que demonstrava habilidades humanas sobre o cavalo ganhou adornos teatrais e, com isso, aderência de sentidos. Esses sentidos estiveram em perfeita harmonia com os desdobramentos da Revolução Francesa.

Depois de 1789, especialmente com a Restauração, as investidas napoleônicas e a consolidação da imagem do Imperador induziram o espetáculo circense a tratar dos temas históricos. Cavalos, feras amestradas das mais diversas partes do mundo, números os mais variados, encenados com figurinos alusivos a lugares conhecidos (quase sempre, conquistados) eram material adequado e mais do que suficientes para a criação dos hipodramas históricos, espetáculos feéricos e

5 Consultar [www.peopleplay.org.uk/guided\\_tours/circus\\_tour/the\\_first\\_circus/amphitheatre.php](http://www.peopleplay.org.uk/guided_tours/circus_tour/the_first_circus/amphitheatre.php).

6 Astley teve antecessores. Em Viena, desde 1755, François Defraigne oferecia espetáculos de caça ao javali e ao cervo, combate de animais e exibição eqüestre, em pista circular, em um anfiteatro ao ar livre. O próprio Astley, antes de construir seu Anfiteatro em madeira, apresentava exercícios eqüestres ao ar-livre. (HOTIER, 1995, p. 52.)

7 “La faveur du public pour des exercices en *palc* est compréhensible. Il est privé du spectacle de cette haute école réservée à la cour. L’art eqüestre est une marque du pouvoir; le démystifier dans la rue ou dans les manèges publics répond à une demande. Les événements révolutionnaires ont raison des académies, des manèges et des carrousels. L’absence de bons cavaliers nuit aux armées de Napoléon. Après 1789, la bourgeoisie accède em masse à l’art equestre. C’est le moment de la naissance du cirque et de son succès immédiat. Son bâtiment appartient à la bourgeoisie qui apprécie em foule cet art nouveau. Les meilleures années du cirque coincident avec l’apothéose de la III<sup>e</sup> République des cirques stables à travers le pays. Même si lês propriétaires sont um entrepreneur ou um directeur de cirque, les bâtiments figuren l’accession de la bourgeoisie à une culture.” (DUPAVILLON, 2001, p. 20)

grandiosos que narravam as proezas do conquistador. O que estava em jogo era a consolidação de uma idéia de nação e de poder a expandir fronteiras, tanto físicas como as do imaginário. O circo e seu espetáculo, que em seus primórdios eram direcionados ao público burguês, foram ferramentas espetaculares de tamanha façanha. Para esse intento, os diretores de circo buscaram inspiração nas mais diversas fontes.

Ao lado dos intentos históricos e políticos, uma outra ordem de idéias ressalta dos espetáculos teatrais encenados nos circos, a partir do uso do cavalo como “ator principal”. Ele diz respeito ao propalado ideal romântico de afirmação do eu, em decisiva ruptura com a natureza e com a sociedade. A classe social que refez a história a partir de suas próprias forças, sem se ancorar nos desígnios divinos, defrontando-se com a Igreja, a aristocracia rural e a Monarquia, fundando o poder civil, encontrara no sujeito autoconsciente de seu destino (e igualmente conflituoso quanto ao sentimento e as barreiras para sua consolidação) a sua melhor expressão. No âmbito artístico, nada mais apropriado do que a constituição de um herói provido de coragem suficiente para ser o protagonista da história, defendendo o direito à liberdade e, ao mesmo tempo, denunciando as injustiças provocadas pela ordem social e moral, nas suas diversas esferas, inclusive na efetivação do amor.<sup>8</sup>

Os espetáculos circenses estiveram, no século XIX, sintonizados com as preocupações burguesas, tanto na história (com desdobramentos na política, na sociedade e na moral), como também na exposição de um sujeito em conflito com a natureza. Duas obras merecem registro: uma primeira, de matriz literária, com a criação do hipodrama *Mazeppa*, inspirado em poesia de Lord Byron; outra, de natureza histórica, a *Batalha do Alma*.<sup>9</sup>

### **3. *Batalha do Alma***

O espetáculo foi uma reconstituição da batalha ocorrida às margens do Rio Alma, na Ucrânia (a primeira da Guerra da Criméia), ocorrida em 20 de Setembro de 1854. Inglaterra, França e os Otomanos se aliaram e venceram os russos, impedindo-os da aproximação às águas calmas do Mediterrâneo. Com a vitória, os exércitos aliados cruzaram o rio e avançaram em territórios da

---

8 Evidentemente, estamos resumindo ao extremo temas polêmicos. No entanto, dado o escopo desta comunicação, não há como fugir da essencialidade. Para um estudo mais contundente e aprofundado sobre as implicações sociais, psicológicas, históricas e políticas do Romantismo, consultar ROMANO (1997), particularmente a Introdução (p. 11-23) e Romantismo e história (p. 129-150), e GUINSBURG (1978), em especial os capítulos 3, A visão romântica, de Benedito Nunes, o 4, Filosofia do Romantismo, de Gerd Bornheim, o 8, O Teatro Romântico: A Explosão de 1830, de Décio de Almeida Prado, e o 13, Um Encerramento, de Anatol Rosenfeld/J. Guinsburg.

9 Além dessas, outras encenações merecem ser citadas, pois o próprio título já aponta para suas ligações com o momento histórico, tais como *A tomada da Bastilha* e *A batalha de Waterloo*. SAXON (1968) dedicou-se à história do hipodrama.

Rússia.

Mal terminara, a batalha serviu de inspiração ao drama eqüestre *A Batalha do Alma*, apresentado no outono do mesmo ano (1854). Foi originalmente produzido por William Cooke, em seu circo/hipódromo. Os Cooke dedicavam-se às artes circenses. Thomas Cooke formou o primeiro circo da família. Thomas Taplin Cooke, seu filho, seguiu os passos do pai e formou um circo próprio, chegando a constituir uma grande companhia, composta primordialmente por familiares. William, segundo filho de Thomas Taplin, continuou com as atividades circenses, desta feita seguindo as trilhas da tradição eqüestre de Astley. Seus espetáculos apresentavam cenas de caçadas, animais exóticos, clowns etc.<sup>10</sup>

A montagem de William Cooke também foi apresentada no Anfiteatro de Astley, ocupando palco e picadeiro.<sup>11</sup>

Na época, meados do século XIX, representações dramáticas de guerras e batalhas eram freqüentemente encenadas. O próprio Anfiteatro de Astley<sup>12</sup> apresentara, em 1852, *Amakosa!*, e, um ano depois, *A Batalha de Waterloo*.

Essas encenações grandiosas faziam uso de todos os recursos disponíveis, tendo o cavalo como centro da cena. O cavalo, na época, era símbolo máximo de poder. Sua inclusão no espetáculo, na condição de ator, conferia ao hipodrama atualidade e suntuosidade. Com isso, a soberania da história, levada adiante pelas forças armadas, estava presente no teatro, conferindo-lhe, igualmente, poder e modernidade. A intenção era conferir ao espetáculo uma ilusão espetacular e realista. As Forças Armadas eram o orgulho da Inglaterra e, para os adeptos do nacionalismo, nada mais apropriado do que trazê-las para o interior da cena, da forma a mais verossímil.

Mas, o palco e sua arquitetura, destinados à interpretação de atores, serviria para a representação com cavalos em movimento, em ação de guerra, em plena força física? A disposição circular do picadeiro facilita a realização de corridas e cenas agitadas. Mas, como resolver o mesmo problema para o palco? Para tanto, maquinarias foram desenvolvidas, de base mecânica, com vistas a aprimorar os efeitos cênicos. A inclusão do cavalo nos espetáculos, na condição de ator, impulsionou as pesquisas de engenharia de palco e seus efeitos.<sup>13</sup>

O conhecimento tecnológico foi colocado a serviço da cena. A título de exemplo, eis o desenho do mecanismo que possibilita a ilusão cênica de cavalos em plena corrida, sobre um palco,

<sup>10</sup> Ver Hipódromo de William Cooke em [www.peopleplayuk.org.uk](http://www.peopleplayuk.org.uk) .

<sup>11</sup> Consultar [www.peopleplayuk.org.uk/collections/object.php?object\\_id=500](http://www.peopleplayuk.org.uk/collections/object.php?object_id=500).

<sup>12</sup> Na época, chamado Batty's Amphitheatre (1842-1862).

<sup>13</sup> “The presence of the equine actor influenced the development of scenic design and stage machinery by providing the opportunity for both great spectacle and also the lifelike presentation of numerous illusions onstage. The most significant of these illusions was that of forward motion over distance, which came to be effectively, realistically, and quite regularly presented on the theatrical stage.” (POPPITI, 2005)

a partir de recursos como esteiras, correia de transmissão, eixos etc.:<sup>14</sup>

#### 4. *Mazeppa*

Lord Byron (George Gordon Byron, 1788-1824), terminou de escrever *Mazeppa*, em junho de 1819. Ele se inspirou em fatos reais, a partir de *A História de Charles XII, Rei da Suécia*, escrita em 1731, por Voltaire.

Ivan Mazeppa era polonês e pajem do Rei John Casimir. Em sua juventude, apaixonou-se por uma jovem, esposa de um velho e reconhecido conde polonês. O marido traído condenou Mazeppa a ser amarrado, de costas, sobre o dorso de um cavalo selvagem, que foi solto, sem rumo. O animal, que viera da Ucrânia, retornou à sua origem, carregando Mazeppa. Agonizando, quase morto pela fadiga, pela fome e sede, semiconsciente, ele foi encontrado por camponeses. Viveu entre eles e participou de diversas expedições militares contra os Tártaros, destacando-se nos combates. Com isso, alcançou prestígio entre os Cossacos. A afeição e consideração fizeram com que o Czar o nomeasse Príncipe da Ucrânia.

Byron confere a Mazeppa uma cumplicidade ímpar com seu cavalo: cuida do animal, como a um ser amado. A ligação permeada de volúpia, resultado da condenação do adultério, termina sendo uma espécie de purgação das suas paixões. Concomitantemente, o cavalo reflete o arrebatamento das forças juvenis.

O poema de Byron carrega consigo as marcas do espírito romântico e inspirou vários artistas. Victor Hugo compôs um poema, com o mesmo título; o pintor Théodore Guéricault transpôs para a tela a história de Mazeppa; Tchaikóvski criou uma ópera; Mazeppa é um dos doze *Estudos Transcendentais* de Franz Liszt; além de outras criações, de outros artistas.

O poema de Byron impulsionou H. M. Milner, em 1831, a escrever *Mazeppa, um drama romântico em três atos: dramatização do poema de Lord Byron*. No mesmo ano, Andrew Ducrow, adaptou a obra para ser encenada no circo, dando-lhe o título *Mazeppa e o Cavalo Selvagem*.<sup>15</sup> A partir de então, várias montagens e adaptações ocuparam a arena de Astley.

O cartaz abaixo, anuncia o espetáculo de 5 de agosto de 1833. Além do drama eqüestre *Mazeppa*, diversas atrações compõem o espetáculo de Ducrow: cenas com cavalos (volteio e *Henrique VIII*) pantomimas, arlequinadas, atrações circenses e coreografias.

<sup>14</sup> Fonte: Poppiti, 2005. Dupavillon também registra tais mecanismos. (2001, p. 20)

<sup>15</sup>Cartaz de 1833, referindo-se à adaptação de Ducrow, pode ser consultado em [www.peopleplayuk.org.uk/collections](http://www.peopleplayuk.org.uk/collections).

Mas, o grande sucesso da obra só ocorreria em 1864, com o título *Mazeppa, ou O cavalo selvagem do Tártaro*, quando o papel principal foi interpretado pela atriz americana Adah Isaacs Menken (1835-1868), que aparecia “nua”, presa pelas costas ao dorso de um cavalo.<sup>16</sup>

### 5. Astley romântico: entre guerras e nacionalismos

A presença de Philip Astley se faz notar nas duas capitais as mais importantes da época: Londres e Paris. Em Paris, juntamente com Antonio Franconi (1737?-1836), a herança dos palcos dos bulevares se acentuaram, possibilitando a criação de espetáculos circenses-teatrais, a partir de duas formas preferenciais de cenas: a pantomima e o melodrama, ambos presentes no hipodrama.

Astley sempre esteve ligado às lides militares. Ele lutara na Guerra dos Sete Anos (1756-1763), pelas forças britânicas, que, ao lado da Prússia e de Hannover, combateram a França, a Áustria e seus aliados. Em 1793, ele se alistou como voluntário nas forças inglesas, comandadas pelo Duque de York (na época, Frederico de Hannover), no cerco e tomada dos Valencianos. Ou seja, Astley se envolvera em conflitos armados contra a França. O Duque de York foi o comandante-em-chefe do exército inglês de 1789 a 1809 e não obteve sucesso na luta contra a França revolucionária, nem mesmo contra Napoleão. Nos momentos de conflito entre os dois países, ele era proibido de entrar em território francês. Mas isso não impediu a absorção das tendências dos espetáculos do bulevar, que, seguindo o rumo dominante entre as demais artes, deixavam de lado temas bíblicos, ou da mitologia greco-romana, para se voltarem ao heroísmo secular instaurado pelo vigor revolucionário (e, porque não dizer, até certo ponto, romântico). Assim, enredos históricos se associaram ao recém-nascido espetáculo circense, utilizando o ator principal da matriz circense, o cavalo. (TAYLOR, 2000, p. 29)<sup>17</sup>

No contexto dos conflitos entre Inglaterra e França, o Anfiteatro de Astley apresentava as derrotas francesas, a exemplo da já citada *Batalha de Waterloo*, e o Circo Olímpico, de Antonio Franconi, as vitórias da França revolucionária. Mas, quando o conflito se dissipava e ambas as nações se uniam em incursões militares contra outros inimigos, Astley se voltava à exposição cênica e espetacular desses fatos históricos, a exemplo da *Batalha do Alma*. Em ambas as atitudes prevaleciam a exaltação das proezas militares, em um formato cênico que previa o treinamento dos cavalos para mostrar sua emoção e seu caráter.

*Mazeppa*, apesar de se referir a fatos históricos, aponta para o alargamento das adoções ideológicas do hipodrama, ao tratar especificamente dos sacrifícios impostos ao indivíduo. Neste

<sup>16</sup> Consultar imagem em [http://truewestmagazine.com/Issue-Extras/russian\\_cossacks.htm](http://truewestmagazine.com/Issue-Extras/russian_cossacks.htm).

<sup>17</sup> Nesse contexto, a pantomima eqüestre *Rognolet et PasseCarreau* pode ser considerada a pioneira.

caso, nota-se uma sintonia com o ideário romântico. O conde polonês, à revelia das leis civis, determina a punição e o destino de Mazeppa. A ação aristocrática, própria da velha ordem, sacrifica a sensibilidade e o sentimento humanos; o amor sucumbe às exigências sociais e morais; a sociedade reprime o sujeito. A sensibilidade romântica se vê ressaltada no hipodrama inspirado em Byron. Apesar das imposições sociais e morais, e por força exclusiva da ação do herói, Mazeppa triunfa em um novo lugar, em uma nova ordem.

## BIBLIOGRAFIA

BROWN, F. *Theater and revolution. The culture of the french stage*. New York: Vintage Books, 1989.

DUPAVILLON, C. *Architectures du cirque des origins à nous jours*. Paris: Moniteur, 2001.

FILON, A. *The english stage. Being an account of the victorian drama*. London; Dood, Mead & Company, 1897.

GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

POPPITI, K. Galloping Horses: Treadmills and Other Theatre Appliances in Hippodramas. *Theatre Design & Technology*, vl. 41, nº 4, 2005. Disponível em: [www.usitt.org/tdt.index](http://www.usitt.org/tdt.index).

ROMANO, R. *Conservadorismo romântico. Origem do totalitarismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, 2ª edição.

SAXON, A. H. *Enter foot and horse: a history of hippodrama in England and France*. New Haven: Yale University Press, 1968.

TAYLOR, G. *The french revolution and the London stage 1789-1805*. Cambridge UK: Cambridge University Press, 2000.

## Páginas da Internet:

<http://www.peopleplayuk.org.uk>. Theatre Museum/National Museum of Performing Arts. London. Acesso: 18 de março de 2007.

[http://truewestmagazine.com/Issue-Extras/russian\\_cossacks.htm](http://truewestmagazine.com/Issue-Extras/russian_cossacks.htm). *True West* magazine. Cave Creek, Arizona. Acesso: 21 de março de 2007.

<http://www-unix.oit.umass.edu/~a0fs000/1800/0801.html>. Site do “Office of Information Technologies/University of Massachusetts Amherst. Acesso: 18 de março de 2007.