



DOSSIÊ DO
CIRCO

• DE •

TRADIÇÃO

FAMILIAR

DO BRASIL



PROJETO CONTEMPLADO PELO PLANO NACIONAL DO PATRIMÔNIO
IMATERIAL (PNPI), NO ÂMBITO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS FEDERAIS DE
PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL BRASILEIRO.



FICHA TÉCNICA



Presidente da República
Luís Inácio Lula da Silva

Ministra Cultura
Margareth Menezes

Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e
Artístico Nacional
Leandro Grass

Diretores do Iphan
Adriana Bortoli
Andrey Rosenthal Schlee
Cejane Pacini Leal Muniz
Daniel Sombra
Deyvesson Gusmão

Diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial
Deyvesson Gusmão

Coordenação de Gestão Interna e de Processos
Diego Simas

Coordenadora-Geral de Identificação e Registro
Diana Dianovsky

Coordenadora Substituta de Registro e Revalidação
Sabrina C. Q. Silva

Chefe da Divisão de Revalidação
Rodrigo Ramassote

Coordenador de Identificação
Pedro Clerot

Coordenadora Substituta de Diversidade Linguística
Thaís Werneck

Coordenadora-Geral de Promoção e Sustentabilidade
Marina Lacerda

Coordenador de Apoio aos Bens Registrados
Aline Miranda

Coordenador de Monitoramento e Avaliação de
Salvaguarda de Bens Registrados
Luan Moura

Assessora Internacional do Patrimônio Imaterial
Natália Brayne

FICHA TÉCNICA DO DOSSIÊ

Textos

Consuelo Vallandro Barbo
Alice Viveiros de Castro

Fotografias

Alda Fátima de Souza
Cristina Villar de Souza
Diogo Maroja
Fernando Kluwe Dias
Luís Carlos Machado do Vale
Raimunda Nonata Silva
Sluchem Cherem
Sula Kyriacos Mavrudis

Revisão de texto

Consuelo Vallandro

Projeto Gráfico e Diagramação

Stuart Marcelo

**INSTRUÇÃO TÉCNICA DO PROCESSO DE REGISTRO DO CIRCO DE
TRADIÇÃO FAMILAR DO BRASIL COMO FORMA DE EXPRESSÃO**

Técnica responsável pela Pesquisa

Consuelo Vallandro Barbo

Produção geral

Naara Santos

Administradora do Projeto

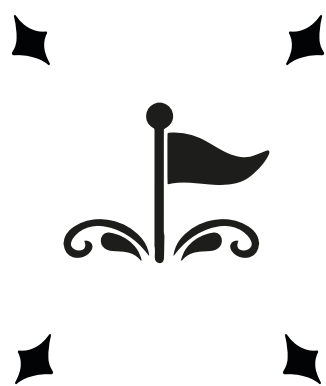
Camila Lopes

Equipe de Pesquisa

Akyla Alexandre Tavares Vicente Pessoa da Silva
Alda Fátima de Souza
Alice Viveiros de Castro
Arnóbio Ribeiro de Novaes
Débora Wobeto
Luís Carlos Machado do Vale
Marília Teodoro de Leles
Sluchem Cherem
Sula Kyriacos Mavrudis
Thayse Cancelli Christo de Souza

Proponente

Associação Respeita Januário



AGRADECIMENTOS

Chegou o momento de agradecer, publicamente, às instituições e pessoas que se dispuseram a colaborar de alguma maneira com esta pesquisa, abrindo as portas para nossa equipe de trabalho, recebendo-nos com alegria, um abraço, um sorriso; disponibilizando anotações, documentos, acervo fotográfico, mídias digitais; dispondo o seu precioso tempo para dar entrevistas, rememorar histórias, indicar lugares e pessoas que tiveram, ou ainda têm, histórias com os circos, uma manifestação cultural tão cara à vida de quem movimenta esta forma de expressão diversa, complexa, cheia de encanto e beleza.

Dedicamos este dossiê a todos vocês e muito especialmente à senhora Wanda Cabral Zanchettin e a todos os circenses que há mais de 30 anos iniciaram o processo deste registro do circo como patrimônio imaterial de nosso país. Muitos não estão fisicamente mais entre nós, mas seu legado atravessará todas as próximas gerações de circenses brasileiros.



SUMÁRIO



1. Apresentação / p.10

2. Panorama histórico do circo - autora convidada Alice Viveiros de Castro / p.14

3. Introdução / p.52

3.1 Relações econômicas e Institucionais no circo tradicional / p.56

3.2 Das relações entre os circenses e suas características / p.59

4. Metodologia da pesquisa / p.62

4.1 Das dificuldades encontradas para a execução conforme o planejado / p.65

5. O circo tradicional familiar e suas peculiaridades / p.68

5.1 Modalidades de atividades e atrações de circo no Brasil entre as famílias tradicionais / p.70

5.2 O Sangue de Serragem e o Circo do showbusiness / p.77

5.3 A divisão das famílias / p.80

6. Ocorrência do bem cultural – a cena e a migração / p.84

7. O tamanho do circo, a instalação e a rede dos circos / p.88

8. Contexto sociocultural do bem / p.92

9. Os ofícios exercidos dentro do circo itinerante - sobre as funções estruturais e administrativas / p.104

9.1 Funções administrativas e auxiliares / p.105

9.2 Os números circenses dentro do espetáculo tradicional de variedades / p.110

10. As estruturas físicas do circo / p.154

10.1 A Lona / p.155

10.2 Os veículos e máquinas / p.161

10.3 As moradias / p.163

11.A visibilidade midiática x a invisibilidade social do circo / [p.166](#)

12.Como se dá o processo de resistência do circo / [p.172](#)

13.As leis ou a ausência de leis (ou ainda a não aplicação das existentes) voltadas para o circo / [p.184](#)

14.Recomendações para o Plano de Salvaguarda do Circo / [p.188](#)

15.Referências bibliográficas / [p.198](#)



1.APRESENTAÇÃO





acervo Raduany Circus

As artes circenses fazem parte da história da humanidade e da construção de identidades. Desde as primeiras civilizações, existe entre os seres humanos um fascínio pela capacidade de alguns indivíduos de explorar seus atributos físicos de flexibilidade muscular, destreza, força, agilidade e equilíbrio, ou ainda atributos como a habilidade do ilusionismo, da comicidade ou da doma de animais selvagens e domésticos. Este perfil de atuação humana aparece em centenas de manifestações culturais diferentes pelo mundo, e historicamente ela foi se constituindo também como uma prática que, para além da manifestação artística, pôde dar o sustento a quem se especializou em alguma destas habilidades. Por esse motivo, há registros de artistas mambembes solitários e trupes que viajavam em carroças e atravessavam regiões e reinos diferentes para seguir se apresentando em feiras ou locais públicos com muita concentração de pessoas na Europa, na Ásia e no Oriente Médio que datam da Idade Antiga.

Esta foi a trajetória das artes circenses, que se confunde com a do teatro em muitas nações em formação na Europa Medieval até que surgiu na era moderna uma edificação com plateias elevadas em formato de arena cujo centro, delimitado diretamente sobre a pista de terra em formato de círculo a fim de ser o palco para as demonstrações e performances de destreza e habilidade de cavaleiros: para este formato de edifício foi retomado o nome “circus” da Era Romana. Com essa conjuntura, a estrutura permitia realizar as apresentações exclusivamente para o público pagante, e assim fez tanto sucesso com a burguesia na época que chegou a ser construída com requintes de casa de ópera. Astley, para manter o público e os lucros, decidiu renovar o seu show e passou a incorporar em suas apresentações alguns artistas saltimbancos que se apresentavam nas ruas e feiras de Londres: foi assim que acrobatas, malabaristas, contorcionistas, pirofagistas e bailarinos, bem como atores e atrizes com encenações grandiosas entraram para o picadeiro. Desta fusão inicial, ao longo do tempo, surgiu a ideia de retornar à vida mambembe,

através de companhias nas quais uma família nômade mantinha por longo tempo um mesmo espetáculo, levando-o a diversos locais com públicos diferentes, porém usando a nova tecnologia da construção circular fechada para a cobrança de ingressos.

Dentro deste contexto histórico, em nosso país, algumas manifestações das artes circenses também existiam como práticas rituais de alguns de nossos povos originários, mas o circo em sua formatação hoje conhecida chegou nos navios que traziam ao Brasil centenas de famílias imigrantes em busca de uma nova vida nos séculos XIX e XX. Entre esses tantos homens e mulheres sonhadores, alguns grupos de artistas mambembes que circulavam na Europa e no Oriente trouxeram junto com as malas sua arte, e seguiram de maneira nômade se espalhando pelo Brasil, país que hoje conta mais de 600 circos, mapeados de forma emergencial pela FUNARTE entre 2020 e 2021 durante a pandemia.

O pedido de candidatura inicial de registro do circo como patrimônio imaterial nacional foi protocolado junto ao Iphan-PR no dia 28 de setembro de 2005 por meio de um dossiê elaborado por iniciativa do Circo Zanchettini, do Paraná, liderado por sua matriarca, Wanda Cabral Zanchettin, que desde 1993 buscava a aprovação desta candidatura pelo Instituto. O texto original apontava para o fato irrefutável de que “não faltam demonstrações de que o Circo está enraizado no imaginário cultural e no coração do povo brasileiro”, e indicava o contrassenso à época, que infelizmente segue sendo uma realidade: o circo se faz muito presente no imaginário e na Cultura Nacional, tanto em um plano histórico como no momento presente, visto que existem circos atuando por todas as regiões do Brasil, porém este é muito pouco pesquisado e documentado, sendo assim condenado a um isolamento e em muitos casos ao preconceito em nível social por apresentar um modo de produção e estruturação que diverge do padrão principalmente por sua natureza decorrente do nomadismo, bem como da mescla singular entre a estrutura familiar e a empresarial, que se sobrepõem no modo de existência dos circenses.

Esta candidatura foi então aceita pelo IPHAN, porém na época foi apontada a necessidade de complementação da documentação do dossiê com uma pesquisa mais aprofundada a respeito do bem cultural e elaboração dos materiais de registro fotográfico e audiovisual, que são inerentes aos trâmites de candidatura do patrimônio. Em função disso, o processo permaneceu por anos estacionado até ser encaminhado pelo Instituto para o presidente da FUNARTE – Fundação Nacional das Artes – em 2020, Tamoio Athayde Marcondes, o qual, em sua carreira de procurador, tinha relacionamento prévio com a instituição e pôde assim despertar o interesse da parte da coordenação das Artes Cênicas e da coordenação de projetos da FUNARTE, a fim de angariar através da própria Fundação os subsídios para realizar a pesquisa necessária para que a candidatura prosseguisse seu caminho processual.

A ideia inicial era contratar uma entidade com reconhecido conhecimento na área do circo para realizar a pesquisa que geraria o dossiê final de candidatura, e a organização de referência então indicada foi o Centro de Memória do Circo, localizado em São Paulo. Por questões burocráticas e orçamentárias, a diretoria colegiada da FUNARTE não conseguiu chegar a um consenso sobre a contratação desta entidade, e então José Alex Botelho de Oliva Jr, Diretor de Projetos da Fundação, decidiu propor que se criasse um edital que desse conta de contratar 10 bolsistas de pesquisa pela própria FUNARTE, em princípio dois por cada região do país, a fim de iniciar o projeto para a escrita do dossiê de candidatura a patrimônio imaterial. O IPHAN foi chamado para contribuir com a proposta do edital e indicou para compor a parceria sua funcionária Marina Duque Coutinho, que recomendou a contratação de duas coordenações: uma pessoa especializada na área do circo e uma especialista na escrita de dossiês de candidatura, ao que foram chamadas respectivamente: Consuelo Vallandro Barbo, presidente da Associação de Circo do RS, que havia se inscrito no edital para ser pesquisadora, e Naara Santos, produtora do projeto do Inventário Nacional do Forró, entre outros bens culturais imateriais já registrados.

O presente texto tem como base o trabalho realizado por Consuelo Vallandro sobre a pesquisa dos dez pesquisadores selecionados em 2022 pelo Edital Bolsa FUNARTE de pesquisa para reconhecimento do circo como patrimônio cultural imaterial do Brasil sob a coordenação de Naara Santos, sendo eles: Cristina Villar de Souza e Fernando Kluwe Dias, da Região Sul; Sluchem Cherem e Sula Kyriacos Mavrudis, da região Sudeste; Raimunda Nonata Silva e Jean Ricardo Oliveira, da Região Norte; Alda Fátima de Souza, Luís Carlos Machado do Vale e Maria Rocha, da Região Nordeste; e Diogo Maroja da Região Centro-Oeste. Esta pesquisa à época também contou com a contribuição de um historiador contratado ao final do processo de escrita do dossiê, Williams Santana, que escreveu um texto introdutório contextualizando historicamente o circo no Brasil.

Diante da necessidade de complementação do dossiê e da composição de um acervo de fotografias e dos dois vídeos de candidatura, bem como da realização do Inventário Nacional de Referências Culturais, Naara e Consuelo organizam uma proposta de realização do Inventário através da proponente da Associação Respeita Januário, entidade responsável por muitas pesquisas de patrimônio imaterial brasileiro, para o edital do PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial em 2023. Por questões orçamentárias, o processo iniciou apenas no final do ano seguinte, tendo como principal objetivo entregar toda a pesquisa necessária para que finalmente o Circo de Tradição Familiar tenha sua candidatura analisada pelo IPHAN. A pesquisa contou com a colaboração de dez pesquisadores, entre articuladores, pesquisadores especialistas em circo e antropólogos, sendo nove deles dedicados às entrevistas do campo no país inteiro: Akyla Alexandre Tavares Vicente Pessoa da Silva, Alda Fátima de Souza e Luís Carlos Machado do Vale da região Nordeste; Arnóbio Ribeiro de Novaes, responsável pela região Norte; Marília Teodoro de Leles, pesquisadora da região Centro-Oeste; Sluchem Cherem e Sula Kyriacos Mavrudis, da região Sudeste; Débora Wobeto e Thayse Cancelli Christo de Souza, na região Sul. Por fim, para compor um capítulo dedicado à história do circo em nosso país, foi chamada Alice Viveiros de Castro, pesquisadora renomada no campo.

Por óbvio, esta forma enxuta e dinâmica de pesquisa de inventário trouxe em contraponto alguns percalços que não de ser considerados à guisa de se promover uma melhor compreensão deste dossiê, que foi tecido com poucas pessoas fazendo para dar conta em cerca de seis meses de circos espalhados por todo o território nacional sem um orçamento tão abastado, porém com muito amor e vontade de transmitir e mostrar ao público esta tradição milenar que se abraçou de maneira realmente espetacular. Evidentemente que cada circo é um e por isso com uma amostragem como a nossa talvez não iremos dar conta da grande variedade de características dos circos familiares brasileiros, mas por meio destas entrevistas realizadas com muita dedicação pelas cinco regiões do país, buscamos realizar o nosso malabarismo em dar conta do nosso bem cultural com o maior escopo possível. Foram mais de cem entrevistas realizadas, ouvindo agentes, detentores, responsáveis por organizações de articulação e defesa dos direitos dos circenses em todo o Brasil, os quais compõem o ecossistema que mantém as luzes da ribalta acesas até hoje em nossa terra, mesmo com todos os preconceitos e as dificuldades interpostas à sobrevivência desta cultura milenar nos dias de hoje.

O circo de tradição familiar merece este reconhecimento porque a cultura e a identidade de nosso país se forjaram também dentro do picadeiro. Temos certeza de que, a partir deste documento então apresentado ao Iphan, a candidatura será finalmente efetivada, para que por fim sejam garantidas medidas de salvaguarda para este bem tão precioso que corre o risco de minguar caso não haja um olhar atencioso das políticas públicas sobre os detentores desta tradição.



2.PANORAMA HISTÓRICO DO CIRCO E SUA BRASILIDADE

POR ALICE VIVEIROS DE CASTRO





CLICHE - WANDA CABRAL
ZANGUGTTIN
CIRCO IRMÃOS MARQUES - 1949

“Ser tradicional, para o circense, não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer Circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem sua manutenção.

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e transmitido, através de gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda a estrutura.”¹

O CIRCO COMO ARTE / O CIRCO COMO CASA DE ESPETÁCULOS

O Circo como Arte / O Circo como casa de espetáculos

O nome Circo tem duas acepções: a casa de espetáculo e a arte que lá se expressa. Essa diferenciação é fundamental para a compreensão da História do Circo.

As expressões artísticas circenses têm origens que se perdem nos tempos. Nossos antepassados aprenderam a sobreviver desenvolvendo habilidades acrobáticas. Seja pela sobrevivência do grupo na caça e na coleta, seja por brincadeira e puro prazer. Exibir nossa força, destreza, agilidade e flexibilidade é algo essencialmente humano.²



Foto 3: IMAGEM ACROBATA DO BOQUEIRÃO DA PEDRA FURADA, acervo wikipedia

Já o Circo como espaço de apresentação das expressões artísticas é o resultado de séculos de desenvolvimento de uma tecnologia própria, e da conquista de um maior respeito e interesse da sociedade como um todo pelas artes ditas populares. É importante olhar a história do circo através dos tempos tendo em conta os movimentos históricos e sociais como um todo. O crescimento das cidades, a organização e independência dos artesãos organizados em guildas e corporações criam uma classe, a burguesa, que pode se permitir desfrutar de divertimentos antes reservados apenas aos nobres. E, como veremos, abre caminho para o que hoje chamamos de classe média empreender em arte.

¹ Respeitável público...O Circo em Cena, Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu pág. 82 Fundação Nacional de Artes – FUNARTE 2009

² No Piauí, no Parque Nacional da Serra da Capivara, encontram-se centenas de figuras que representam cenas de acrobáticas que podem ser datadas em 27 mil anos. Castro, Alice - Acrobatas da Serra da Capivara – 27.000 anos de proezas e equilíbrios circenses, Ensaio Geral UFPA - 2013

Já o Circo como espaço de apresentação das expressões artísticas é o resultado de séculos de desenvolvimento de uma tecnologia própria, e da conquista de um maior respeito e interesse da sociedade como um todo pelas artes ditas populares. É importante olhar a história do circo através dos tempos tendo em conta os movimentos históricos e sociais como um todo. O crescimento das cidades, a organização e independência dos artesãos organizados em guildas e corporações criam uma classe, a burguesa, que pode se permitir desfrutar de divertimentos antes reservados apenas aos nobres. E, como veremos, abre caminho para o que hoje chamamos de classe média empreender em arte.

AS EXPRESSÕES CIRCENSES NA ANTIGUIDADE E O CIRCO ROMANO

Artistas sempre existiram. As primeiras práticas de domesticação do cavalo, por exemplo, animal cujo adestramento será de fundamental importância nos espetáculos da antiguidade clássica, assim como nos inícios do chamado circo moderno, se produziram há aproximadamente 10 mil anos nas estepes da Ásia central.

A doma e o adestramento de animais selvagens sempre foi algo fascinante, seja pelo risco, que é uma marca essencial do circo, seja pela graça ao ver grandes feras se comportando como humanos. No Egito, animais exóticos eram exibidos nos desfiles celebrando as conquistas de novos territórios ou demonstrando o poder do Faraó com os presentes recebidos de altos dignatários estrangeiros. Leões, leopardos, elefantes, macacos, pássaros, girafas e outros animais foram acomodados em jardins especiais numa primeira coleção de feras de que se tem notícia.

Nas pirâmides de Beni Hassan, no Egito, encontram-se pinturas de malabaristas, acrobatas, contorcionistas e outros números típicos de Circo. A sociedade os tratava como artistas – ou talvez sacerdotes participantes de algum ritual. Provavelmente nunca saberemos. Com certeza só podemos dizer que eram hábeis saltadores, flexíveis, fortes e dominavam o equilíbrio.



IMAGENS MALABARISTAS DE BENI HASAN - acervo wikipedia

A QUEDA DE ROMA E O CIRCO EM BIZÂNCIO

Roma foi perdendo o poder pouco a pouco e, como todos os impérios, caiu. Fosse pelas invasões dos povos germânicos, pelas dificuldades de administração de um território tão extenso, crises sociais e transformações culturais, o Império Romano do Ocidente acabou quando o último imperador Rômulo Augusto foi vencido pelo líder germânico Odoacro em 476 E.C.

Vale ressaltar que o Circo seguiu em Bizâncio por séculos sendo o mais importante evento público de entretenimento. O Hipódromo de Constantinopla, criado em 302, foi ampliado diversas vezes, chegando à capacidade de 100 mil espectadores. O Império do Oriente só foi extinto em 1453 com a tomada de Constantinopla pelo sultão Maomé II, dando início ao Império Otomano.

Na história do circo no Império Romano do Oriente, não podemos deixar de citar a célebre Imperatriz Teodora, esposa de Justiniano I. Teodora (500 – 548) teve sua infância marcada pelo circo, onde seu pai era domador de ursos e ela e sua irmã se apresentavam em diversos exercícios circenses.

A IDADE MÉDIA

A queda de Roma transformou a Europa. Os chamados bárbaros chegaram e tudo mudou. Sem escrita, sem organizações sociais sólidas, sem leis estruturalmente construídas, as tribos brigavam entre si, e a ocupação das terras era cada vez mais confusa.

Não sabemos nada sobre as atividades artísticas de godos, visigodos, hunos, suevos, francos etc, mas eram hábeis, fortes e bebiam em torno da fogueira, hábitos que proporcionam espaço para a comichade e a contação de histórias...

Pouco a pouco a cultura ocidental, que já era fruto da mescla da cultura grega com a romana, foi sendo absorvida, transformada e transformando costumes e organizações sociais dos invasores. A religião cristã foi um dos instrumentos mais importantes nessa aproximação.

Onde estavam os artistas e artesãos no meio desse mundo de cabeça para baixo? Onde sempre estiveram, na estrada. Todo artista é um itinerante por natureza. Assim como os mascates, feirantes, e tantas outras profissões, os artistas estavam sempre viajando. Se apresentavam onde podiam, às vezes num castelo, outras na rua. Podiam se apresentar nas estalagens, nas portas das igrejas ou na própria carroça em que viajavam.

Desde as primeiras referências aos artistas populares itinerantes é possível ver a longa trajetória percorrida. Os mimos gregos, artistas que representavam cenas curtas com poucas palavras ou quase nenhuma, os mimos romanos e essas tradições de tipos de personagens, a música e a linguagem gestual pactuada com o público é também a base da Commedia dell'Arte, que cresceu na Idade Média. A cultura popular tem essa lindeza de se transformar ao longo do tempo sem nunca perder sua bases da tradição.

Atos de proeza, força, magia, cômicos, dramáticos e inimagináveis sempre chamam a atenção onde quer que se apresentem.

Podemos então dizer que os artistas itinerantes, gente que ganhava a vida com os milenares saberes das artes populares, nunca saíram completamente de cena. Apresentavam-se nos castelos, nas festas e nas feiras de comércio, já que mesmo nas guerras as pessoas comem, como dizia Brecht³. E podemos acrescentar sem medo: se divertem!

SALTIMBANCOS E AS FEIRAS EUROPEIAS

O comércio move a sociedade humana desde que o mundo é mundo. Na medida em que a instabilidade do fim do Império foi se acalmando a troca de mercadorias foi se organizando por todo o continente através da implementação das feiras.

A transição da Baixa Idade Média para o período Moderno marca o fortalecimento das cidades, a organização dos artesãos com suas Guildas e Confrarias e o surgimento deste tipo de feira – espaço de troca de mercadorias que aparece timidamente por volta dos anos 1100. A primeira referência em Paris é da Feira de Saint Lazare, que funcionava a cada ano por 1 dia. Logo a periodicidade foi aumentando diante do incremento das trocas comerciais internas e externas.

A farta e detalhada documentação sobre as Feiras de Paris, as mais renomadas entre todas, nos permite compreender a dimensão e a diversidade das mercadorias e dos entretenimentos que elas proporcionavam.

As feiras de Saint-Laurent e de Saint-Germain já no século XVII atraíam um grande público. A primeira acontecia no verão e a segunda no inverno. Desde sempre saltimbancos se apresentavam por lá. Primeiro num pequeno palanque, depois em espaços determinados pelos responsáveis e pouco a pouco vão se instalando espaços permanentes, verdadeiras casas de espetáculos onde se exibem, funâmbulos (dançarinos nas cordas e de grandes alturas), malabaristas, saltadores, adestradores de animais e outras tantas habilidades. Nas feiras é que foi se formando o que depois seriam os espetáculos de circo. Trupes organizadas realizavam apresentações de trechos de comédias dos italianos⁴ - eram artistas diferenciados, capazes de cantar, bailar, saltar, dançar na corda, domar animais etc.

O sucesso desses espetáculos começou a incomodar os empresários de Teatro, que viam suas casas cada vez mais vazias. Não apenas o populacho frequentava os espetáculos de feiras, os quais também faziam as delícias dos comerciantes, funcionários e até da nobreza. Essa competição entre as artes consideradas nobres e as chamadas populares, essa noção de que o Teatro 'é uma escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor do zelo e da fidelidade aos soberanos'⁵ fazia dos espetáculos de feira algo menor, não arte, mero entretenimento... Para proteger a nobre arte do Teatro e garantir os direitos dos artistas da verdadeira Arte, foi promulgada uma nova lei de licenciamento para o funcionamento dos teatros. Os privilégios desses poucos teatros licenciados (no início eram apenas 2) lhes garantiam a exclusividade do uso do texto, da palavra.

³ Brecht, Bertold – poema Para as futuras gerações

⁴ Assim eram chamadas as trupes da Commedia dell' Arte.

⁵ Texto do Alvará expedido por el Rey D. José I de Portugal aconselhando a construção de teatros públicos nas colônias, 1771.

O que fizeram os artistas de feira? Investiram na mímica, nas canções e na genial ideia de colocar do lado de fora de suas barracas uma explicação escrita sobre a peça e os exercícios de proeza que seriam realizados lá dentro.

Essa questão persegue os circenses até hoje. Políticas públicas para a Cultura apenas recentemente começaram a ser implantadas pelas diferentes instâncias no Brasil. As autoridades acham importante ter teatros públicos, espaços equipados com luz, água, banheiros, funcionários enfim, casas de espetáculos que cobram 10% da bilheteria de obras de teatro adulto, ou para a infância e juventude, dança, ópera, ou seja, todas as ditas ‘nobres artes’. É papel do Estado garantir a todos o direito à cultura. Mas é o circo que tem que solicitar a permissão de entrar nas cidades, o que muitas vezes lhe é negado. É o circo que tem que pagar pelas licenças burocráticas e pagar taxas para ter água e luz, além de pagar, muitas vezes, pelo terreno particular.

O CIRCO MODERNO

O circo como o conhecemos hoje, com a plateia em torno de um picadeiro, surgiu em meados do século XVIII. Já existiam tanto em Londres como em Paris espaços de aulas de equitação que incluíam demonstrações de destrezas variadas. Mas em 1768 Philip Astley (1742-1814) construiu um anfiteatro a céu aberto em que pela manhã dava aulas e à tarde realizava um pequeno espetáculo com a apresentação de números especiais.

Com sua esposa, Martha Mary Polly (1741-1803), conhecida como Patty Astley, em pouco tempo começa a colocar nos espetáculos alguns artistas saltimbancos para diversificar as apresentações. Patty⁶ era uma exímia cavaleira e realizava números insólitos, como o das abelhas: em pé sobre o cavalo, dava voltas no picadeiro com um enxame de abelha nos braços! Philip, por sua vez, teria sido o criador do número cômico em que um alfaiate precisa montar num cavalo e enfrenta inúmeras dificuldades, o qual até hoje é conhecido.

Com o sucesso de sua empreitada e a percepção da necessidade de apresentar sempre novos números, os Astleys começaram a trabalhar com artistas de feira, e pouco a pouco o espetáculo se transformou no que o Circo dos últimos 300 anos é!

Astley pode ter sido considerado o “pai do circo moderno”, mas foi seu rival, o Sr. Charles Dibdin (1745-1814), compositor, músico, dramaturgo, romancista e ator britânico, quem primeiro cunhou a palavra “circo”. Dibdin copiou a fórmula de Astley com o entretenimento equestre dramático ao inaugurar o legendário Royal Circus.

Em 1774, Dibdin constrói um Circo em Paris, também um Amphitheatre, e pouco depois se associa a Antonio Franconi, patriarca de uma das primeiras famílias circenses na França.

O novo tipo de espetáculo fez estrondoso sucesso, e em pouco tempo já havia se espalhado por toda a Europa, EUA e até no Japão. Tudo começou com um terreno vazio e arquibancadas para o público, mas pouco a pouco o espaço foi se tornando uma casa de espetáculos luxuosa, equipada para atender qualquer tipo de número. Ainda, depois de um incêndio em 1803, o Astley’s New Amphitheatre of Arts foi reinaugurado com mais luxo e comodidades. No início do século XIX, já existiam suntuosas casas de espetáculo aparelhadas para a exibição de diferentes números.

⁶ My wife to conclude performs the rest’ – Patty Astley, the first lady of circus – Vanessa Toulmin, publicado na internet 01 março 2019.

O CIRCO NO BRASIL

Com Pedro Álvares Cabral, chegou o primeiro palhaço europeu em nossa terra⁷ – Diogo Dias! Pero Vaz de Caminha assim descreve sua participação no encontro com os indígenas:

“E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso⁸ e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam, riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que eles se espantavam e riam muito.”

Difícil precisar a chegada dos primeiros saltimbancos no Brasil. Sabemos que as apresentações artísticas na colônia eram poucas. A diversão só estava presente nas festas, ligada a datas religiosas e às comemorações especiais. Eram festas religiosas, procissões e cantos homenageando dias santificados, datas comemorativas da família real que podiam durar dias. Festejavam-se também os batizados, casamentos e até mesmo os funerais. Algumas parcas referências nos permitem dizer que a circulação de grupos de cômicos amadores acontecia com certa frequência.

“enquanto pelas ruas da cidade em lúgubre passeata eram em uma caravana conduzidos para a Casa do Trem os restos do martyr (Tiradentes), um bando de histriões anunciava para essa mesma noite um espetáculo na praça pública.....Compunha-se o tal bando de 3 figuras principais de entremez, o gracioso e dous barbas...”⁹

Em outro texto, Vieira Fazenda complementa a informação com “... esse divertimento deveria realizar-se junto às grades da Lapa dos Mercadores, exibindo-se a cômica Passarola.”¹⁰

Sabemos que Joaquim Duarte, na Argentina em 1776, apresentava-se com seu conjunto circense e que Joaquim Oláez desde 1791 realizava por lá seus espetáculos de artes circenses. Ambos cruzaram o Rio Grande e foram para o Rio de Janeiro.¹¹

As primeiras companhias circenses de que temos informação atuando no Brasil são a Cia. Inglesa de Volantins de John Jackson, que em 1818 apresentava-se diante do registro de estrangeiros e a da família Southby, que chega ao Rio de Janeiro em novembro do mesmo ano.

“Na temporada de 1818 a trupe de William Southby e Maria Southby, sua esposa, executou apresentações semelhantes às da Europa compostas de dança, música, pirotecnia e exercícios equestres em uma grande arena que havia sido construída no campo de Santana (atual Praça da República) para a celebração da aclamação de dom João VI e do casamento de Dom Pedro I... A trupe de artistas era integrada por acrobatas e funâmbulos acudindo a população a rir estrepitosamente com os trejeitos dos palhaços e aplaudir os maravilhosos exercício equestres de mister Sway e extasiar-se diante da Corda Bamba e dos equilíbrios de Madame Souza”¹²

⁷ Os estudos sobre palhaços dos povos originários ainda são poucos. O portal que se abriu com os Hotxuás da etnia Krahô estabelece uma interessantíssima área de investigação, mas, até onde se sabe, não há relação entre os povos originários e o circo brasileiro.

⁸ O termo gracioso era utilizado nessa época para designar atores cômicos...os dicionários mais antigos indicam histrião e bobo como sinônimo de gracioso. No Tesouro da Língua Portuguesa (1871), de Frei Domingos Vieira, encontramos a explicação: “o gracioso diverte excitando o riso por meio de ações ou ditos jocosos”.

⁹ Vieira Fazenda, IHBB, vol. 147, tomo 93/923

¹⁰ Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro, vol. 1, pág. 374

¹¹ Circo-Teatro, Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil, pág. 70

¹² Um Brasil de Circos, Daniel Lopes e Erminia Silva, pág. 38



imagem de pintura de Franz Josef Fröhbeck. Ao fundo vê-se o “curro” do circo de Southby. Acervo wikipedia

A itinerância da Cia Southby é um bom exemplo da capacidade dos circenses de viajarem por todo canto, inventando rotas e adaptando-se às características de cada localidade. Apresentaram-se em Buenos Aires em 1819, em 1821 estiveram em Sabará e em 1822 em São Luiz no Maranhão. Em pouco tempo, companhias que vinham diretamente da Europa ou da Argentina chegavam ao Rio de Janeiro. A relação e as informações que temos sobre a presença de circos e de artistas circenses no país ainda é muito limitada. Temos mais informações vindas do Rio de Janeiro, que, por ser a capital do Império, tinha uma grande produção de material impresso.

Do final da década de 1980 para cá, o interesse pelo assunto Circo cresceu de forma exponencial. Hoje temos mais livros de memórias, depoimentos em vídeo e uma turma imensa de pesquisadores na Academia escrevendo teses e artigos que abrem caminho para novos olhares para a arte e a vida dos circenses. Uma explicação para esse interesse passa pela criação de Escolas de Circo como a Piolin (1978-83) e a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (1982), que abriram caminho para as diversas escolas que temos hoje. Outro dado importante é que um número significativo de circenses tradicionais ou descendentes deles foram buscar nas universidades a chancela do valor de sua ancestralidade.¹³

Vale ressaltar que, a partir desse movimento, foi possível a criação do Centro de Memória do Circo. Instituição criada e dirigida por muitos anos por Verônica Tamaoki¹⁴ e atualmente está sob coordenação de Walter de Souza Junior. O Centro abriga, entre outras maravilhas, todo o acervo do Circo Nerino e do Circo Garcia!

¹³ Esse é o caso de Erminia Silva, da família Wassilnovich (depois Silva) e Riego (de sua avó paterna).

¹⁴ Verônica Tamaoki escreveu com Roger Avanzi o fantástico livro *O Circo Nerino*. Entre tantas boas estrepolias, criou junto com Anselmo Serrat a Escola Picolino em Salvador. É uma acrobata mental de raiz.

FAMÍLIA E TRADIÇÃO

A família é a segurança dos que vivem a vida de viajante, dos que estão de certo modo vivendo um outro mundo. Sua identidade está no nome que carregam, no sangue que carregam. A nobre gente de circo tem suas dinastias, orgulho de seus antepassados e compromisso com a permanência de suas tradições.

Mas gente de viagem sempre encontra no caminho outras gentes e outras famílias também. A história daqueles que fugiram – e seguem fugindo – com o circo é verdadeira. Seja por uma epifania vivida com o espetáculo e suas maravilhas, por amor e paixão, por espírito de aventura, seja para fugir e sobreviver. Esses são acolhidos sempre. Ficam os que se integram às tradições, se empenham para contribuir com o coletivo, não têm medo de aprender e respeitam a herança familiar. Muitos nunca mais vão embora e passam a fazer parte da família.

Com todo esse longo histórico, fica difícil saber a árvore genealógica dos circenses que passaram por aqui e dos que aqui nasceram.

Um exemplo interessante é o da família Chiarini – a dinastia Chiarini,¹⁵ que se apresentou no Brasil por inúmeras vezes. A primeira referência que se tem de uma trupe Chiarini – dançarinos na corda e marionetistas, é de 1580, na Feira de Saint Laurent em Paris. Encontramos artistas com o mesmo sobrenome em toda a Europa. Um braço da família funda uma escola de mímica para filhos de artistas itinerantes em Viena, mas muitos deixam as acrobacias para se dedicar à dança e são encontrados nas grandes Óperas de Milão e Turim. A acrobacia e a itinerância, porém, seguem no sangue. Em 1832 a família Chiarini se apresenta no Rio de Janeiro com números de corda de alta dificuldade para a época e com efeitos de fogos de artifício. Retornam ao Rio em 1835 e colocam a cidade no roteiro, pois voltam anualmente até 1840.

Quando retornam de suas andanças, em 1837, apresentam-se em Niterói, cidade a que sempre voltam e constroem um “teatrinho na cidade” para suas exposições equestres e “danças de corda, arame, equilíbrios, dobres, saltos, pantomimas e etc”. Em dezembro do mesmo ano, associam-se com o artista e empresário Mead¹⁶ e juntos edificam o Circo Olímpico no Largo da Ajuda, no centro do Rio, o mesmo local onde mais tarde Bartholomeu Corrêa da Silva montaria seu Circo, também “olímpico”.

O circo caiu no gosto do povo, de todo mundo: dos caixeiros aos estudantes, das senhoras e das mocinhas – e até a nobreza ia ao circo! Não era preciso ser culto, saber ler para aproveitar o espetáculo. Além disso, numa peça de teatro, sempre foi possível vaiar ou aplaudir, e nesses idos tempos caixeiros e estudantes criavam torcidas para as grandes cantoras e atrizes que nos visitavam. Mas no Circo era muito diferente! Os aplausos aconteciam a cada grande proeza, não era preciso esperar terminar nada. Ria-se muito também. Tinha música! Havia canto e dança, e as pantomimas de Grande Espetáculo – um roteiro teatral realizado muitas vezes com mais de 100 artistas e figurantes, onde a história era contada por meio de cenas de guerra, fugas espetaculares, usando-se toda a riqueza acrobática no enredo.

¹⁵ “Par son ancienneté, par ses mariages dans l’aristocratie internationale foraine ainsi que dans l’aristocratie elle-même ... la dynastie des Chiarini a certainement droit à ses lettres de noblesse” Por sua antiguidade, por seus casamentos dentro da aristocracia internacional dos saltimbancos e também na aristocracia mesmo ... a dinastia Chiarini certamente tem direito a essas cartas de nobreza.

Les Spectacles Forain, Marian Hannah Winter, Histoire des Spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, 1965

¹⁶ Eduardo Mead foi responsável pela apresentação do primeiro elefante no Brasil, que ficou em exposição no Circo Olímpico da Guarda Velha, Rio de Janeiro.



acervo família Zanchettini (drive)

As pantomimas podiam ser simples: velhos números com Arlequins e outros personagens da Commedia dell'Arte, adaptadas aos talentos e habilidades da companhia, renovadas ao sabor das novidades e da cultura local. Podiam, no entanto, ter mais de 100 artistas, cavalos, figurinos e cenário e até uma piscina gigante. O público adorava as pantomimas aquáticas. Falaremos mais adiante de pantomimas, farsas e dramas.

O Circo, essa forma “nova” de espetáculo, que junta destreza, beleza, risco e espanto, chega ao Brasil vindo do estrangeiro. Desde a década de 1830, o Brasil começava a fazer parte da rota das turnês da Europa e da América. As trupes chegavam através de Buenos Aires com destino ao Rio de Janeiro por sua importância, no século XIX, tanto econômica quanto cultural. Não vieram sozinhas ou com poucos parceiros. Chegaram na grande maioria com a família e com ela já tinham seu elenco para começar a se apresentar. Tinham em comum sua origem circense, mas essas famílias migravam dos mais diferentes lugares: aqui misturavam-se os de dialeto cigano, franceses, ingleses, italianos, espanhóis, romenos e a eles se juntaram os que vieram dos Balcãs. Assim os idiomas se mesclaram e criaram palavras e termos técnicos que até hoje fazem com que uma conversa entre circenses não possa ser compreendida pelas pessoas que não são “da lona”. Muitos chegavam e se apresentavam nas praças e nas festas, ao mesmo tempo que companhias inteiras construía suas casas de espetáculo.

Júlio Amaral de Oliveira¹⁷, o pai de todas e todos os que amam a história do circo no Brasil, explica em uma entrevista como os que se apresentavam nas praças passando o chapéu começaram a fazer a primeira cerca.

¹⁷ Júlio Amaral de Oliveira, o Julinho, de boas maneiras, apaixonado por circo, juntou fotos, jornais e muita conversa. Não escreveu o grande livro com que sonhara, mas suas entrevistas e uma série sobre famílias circenses publicadas no Última Hora Revista em 1964 são a base de todos os estudos sobre o circo. Sua coleção de fotografias é primorosa.

...” No interior um dia alguém resolveu, em vez da exibição na praça ou na liberdade dos descampados, armar o espetáculo em recinto protegido. E construiu um cercado de toras, cobrando a entrada à porta. Estava assegurada a parte mais importante (para o artista): a contribuição compulsória. Já que não dependeria ele do impulso de generosidades do espectador: quem quisesse ver, pagaria antes.”

Os estrangeiros chegaram primeiro, deixaram todos com a boca aberta de espanto e admiração. Em pouco tempo o pessoal da terra foi se chegando e fazendo parte do espetáculo. Não sabemos quais foram os primeiros artistas brasileiros no picadeiro, mas temos algumas referências:

1842 - Circo Olímpico de Alexandre Luand – 1842 em São João Del Rey.

“foi registrada na cidade, pela primeira vez, a presença de um circo, denominado Circo Equestre, armado na rua da Misericórdia, com um festival realizado no dia 29 de outubro, em benefício do ator Alexandre Luand, em pomposo espetáculo, cujo programa foi anunciado por cartazes. ... o beneficiado para satisfazer ao peditório de algumas pessoas desta cidade, executará uma Alemandra em 2 cavallos com sua esposa Guilhermina Barbosa. Esta jovem brasileira é a primeira de sua nação que se dá ao perigoso exercício desta arte. É natural de Goyaz, conta com apenas 17 anos incompletos.”

O mesmo Alexandre Luand está no Rio de Janeiro em 1856:

“Quanto ao elenco do circo de Luande, este era evidentemente composto por vários artistas brasileiros, entre eles, João de Deus, ginasta e deslocador, e o equestre Carlos Fluminense”²⁰

Ainda no mesmo ano, no Rio de Janeiro, o Circo Olímpico de Alexandre G. Mead anuncia a presença “do artista brasileiro Luiz Antônio Pinheiro da França” em números ginásticos e equestres²¹, e “José Lino Alves, palhaço” da companhia americana.

O número de circos que se apresentaram no Brasil nos séculos XIX e XX é imenso. Dimensionar a presença do circo em todo o país por tanto tempo é praticamente impossível. Calcula-se que hoje existem por volta de 600 a 700 circos em atividade. Entre grandes e pequenos, vamos encontrar uma imensa maioria de famílias tradicionais, aquelas que mantêm sua história há gerações. São famílias não necessariamente formadas por laços de sangue, mas sim pelo conhecimento dos saberes do circo. Ser de circo significa ter capacidade de compreender todo o processo da vida no circo.

Manter a estrutura de um circo em funcionamento não é para amadores. A arquitetura do circo envolve o espaço onde se realizam os espetáculos, luz, som, cadeiras e arquibancadas, a aparelhagem usada em cada número, aparelhos de segurança e apoio, e tudo mais que fica da cerca para dentro²². As barracas, os trailers, ônibus, caminhões, local das refeições, banheiros – tudo isso exige conhecimento para funcionar devidamente.

18 Um exemplo típico das dificuldades que padecem os pesquisadores. As grafias dos nomes são as mais diferentes. Luande, Luand, Luauand são as escritas encontradas para o empresário e artista Lowande. Escolhemos a forma mais comum – Luande.

19 Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rey – de 1717 a 1967 – Guerra, Antônio, s/ed. 1968.

20 Um Brasil de Circos – Erminia Silva e Daniel Lopes p.90

21 . Diário do Rio de Janeiro, 19/07/1842, p. 3

22 Da cerca para dentro e da cerca para fora é o termo usado como demarcação das fronteiras do circo com a cidade que o cerca.



dia da mudança. acervo Wanda Zanchettin

A CASA DE ESPETÁCULOS – O CIRCO – A LONA – A CARPA – A TENDA

Artistas circenses carregam a casa, a família e o trabalho nas costas, seja numa carroça, carro de boi ou a pé; de navio ou canoa; em trens que cortam o país; em carretas e trailers.

O local de trabalho é o espaço onde se monta a lona. Ao longo dos quase 200 anos de circo no Brasil os circos se apresentaram em diferentes arquiteturas, a maioria móvel, mas alguns construíram estruturas edificadas, fixas.

Vale a pena citar, ainda que rapidamente, a imagem da pintura de Franz Josef Fröhbeck, em que se pode ver ao fundo um círculo de madeira onde se realiza um espetáculo: pode nos dar uma ideia de como eram os circos. Contudo, assim como hoje, circos eram montados de diferentes maneiras, dependendo do local e dos recursos financeiros naquele determinado momento.

A simplicidade do circo dos Southby pode dar a entender que todos os circos que se apresentavam na época seguiam o mesmo modelo, mas não é verdade. Muitas companhias construíam um circo de madeira, alguns de três andares com plateia, camarotes e a torrinha.²³

Já em 1837 Chiarini constrói um “teatrinho na cidade” de Niterói e em 1839, na mesma cidade edificaram um teatro e curro no Largo de São João, “com uma varanda para as senhoras, com acentos numerados e uma plateia vastíssima, que conterà, ao menos, 3000 pessoas”. Alexandre Luande quando retorna ao Rio em 1856, montou seu circo na rua da Guarda Velha, na mesma localidade onde o artista e empresário Bartholomeu Corrêa da Silva²⁴ edificaria seu circo estável de alvenaria.

“Ali vê-se um camarim decentemente preparado para o nosso Augusto Monarca, quarenta e dois camarotes limpamente acabados e, talvez, acomodações para mil pessoas, sendo metade delas melhor aquinhoadas do que a outra, por isso que também custar-lhe-á mais. O circo é iluminado a gás por tal forma que se conhecem distintamente todas as pessoas e notasse o mais pequeno de seus enfeites, qualquer que seja a distância.” (Correio Mercantil, 15/05/1856, p. 2)

Chamou muita atenção por onde passou O Grande Circo Oceano, de Spalding e Rogers, que nos visitou no Rio de Janeiro em 1862-63. Tratava-se de um circo, uma casa de espetáculos dentro de um barco a vapor! Projeto ousado e inédito criado por esses empresários inovadores. Com capacidade para 3400 lugares nos dois decks da embarcação e ricamente adornado com espelhos, veludos e madeira esculpida, o circo possuía 200 canhões de luz movidos a gás e era puxado por um rebocador a vapor. Toda a estrutura flutuante empregava mais de cem pessoas. No Rio, por problemas ligados à guerra de secessão, a companhia chegou num barco próprio, mas não puderam trazer a casa de espetáculos. De qualquer forma, trouxeram muita novidade. Pela primeira vez recebíamos no Brasil um anfiteatro portátil, assim descrito nas propagandas:

²³ Também chamada de poleiro, onde estudantes e os moços do comércio, os caixeirinhos se aglomeravam pagando ingressos bem mais baratos.

²⁴ Bartholomeu Corrêa da Silva (1828-1917) é um empresário atípico. Constrói seu Circo Olímpico num local privilegiado, tem sua própria companhia que lá se apresenta e viaja pelos bairros da cidade. Aluga sua propriedade para outras companhias e é dono de uma pequena fábrica de cerveja no terreno ao lado. Seu circo vai sendo aprimorado e reconstruído muitas vezes até que se transforme no Teatro-Circo, mais tarde chamado Teatro Lírico, a melhor acústica do Rio de Janeiro. Seu empreendimento vai de 1857 a 1933.

“Inventado e construído para os Srs Spalding e Rogers, expressamente para esta digressão, com QUARENTA CAMAROTES, contendo cada um seis magníficas cadeiras de assento de palhinha; UMA EXTENSA PLATEIA SUPERIOR, com elegantes assentos de palhinha; UMA GRANDE PLATEIA GERAL, com assentos cômodos e portáteis, combinando o todo em gosto, conforto como em qualquer teatro permanente, e ainda que muito espaçoso, é com facilidade armado e desmanchado com um pequeno espaço de tempo. (Correio Mercantil, 20/06/1862, p.4).

Ousados empresários, Spalding e Rogers foram os responsáveis pela invenção do mastaréu²⁵: mastros colocados obliquamente que ajudam a aliviar a pressão da lona e que foram os responsáveis por viabilizar os circos com 2 ou mais mastros.

Outra façanha empresarial de grande porte foi a de Albano Pereira em Porto Alegre, no sul do país. Empresário de vasta experiência na Europa, estreou no Brasil com o Circo Olímpico Irmãos Pereira. Mais tarde criou o Circo Universal e seguiu viagem, ao que parece, pela rota sul. Em Porto Alegre, diante do grande sucesso de bilheteria, resolveu criar uma estrutura permanente capaz de atender mais de mil pessoas. Contava o Circo com 3 ordens de cadeiras, uma de camarotes com 32 divisões e 7 ordens de arquibancadas. O Circo Universal da rua do Conde d’Eu foi inaugurado em 13 de agosto de 1875 e esteve em atividade até 1878, quando o espaço foi transformado numa praça pública.



circo estável de Albano Pereira em Porto Alegre, séc XIX. Acervo: Arquivo Histórico de Porto Alegre

²⁵ Mastaréu é um termo náutico cuja utilização reforça a relação entre marinheiros e circenses. Muitas técnicas de montagem e amarração teriam origem náutica.

Albano resolveu então apostar na construção de “uma espécie de Politeama, destinado a Companhias Líricas, Companhias Dramáticas, Companhias de Cavalinhos e, na falta dessas, até pistas de patinação e salas de baile.”²⁶ O Theatro de Variedades foi inaugurado em dezembro de 1879 e foi administrado por Albano até 1890. Paralelamente o empresário também construiu o Anfiteatro Albano Pereira na província de Rio Grande, ao sul do rio Grande do Sul, um espaço com capacidade para 4.000 espectadores.

Um dos maiores empresários de espetáculos da história das Artes no Brasil, Albano dirigia e empresariava o seu Circo, o Universal, e assim construiu e administrou ao menos duas casas de espetáculos com capacidade para apresentar de óperas a circo de cavalinhos, além de receber bailes, festas e outras atividades das diversões. Ainda, a história de Albano não pode ser contada sem falar de sua esposa, Joanita Pereira²⁷: artista aclamada na Europa, onde recebeu excelentes críticas e prêmios reconhecendo sua expertise como trapezista, em especial seu equilíbrio de nuca no trapézio e o salto em 3 trapézios. Recusou contratos milionários para estabelecer a companhia da família²⁸ no Brasil. Por muitos anos foi a principal figura do elenco do Circo Universal.

No século XIX, como agora, tínhamos grandes circos e pequeninos cirquinhos. A qualidade do espetáculo não depende do tamanho, mas melhora muito se houver apoio das autoridades competentes...

ARQUITETURA CIRCENSE

Os circos de hoje são majoritariamente no modelo americano, mas existem outras formas de arquitetura circense:

Tapa-beco - Num terreno vazio ladeado por 2 casas colocava-se na frente e no fundo uma cobertura²⁹ de tecido de algodão, como uma cortina. No meio do terreno, um círculo feito com uma corda presa por pedaços de madeira demarcava o picadeiro.

Pau a Pique – conhecida como tomara-que-não-chova. Como o nome já diz, não há cobertura, o circo era cercado por um pano de roda ou lona e o espetáculo acontecia de dia.

Circo de Pau Fincado – toras de madeira, muitas vezes cortadas de árvores da região pelos próprios circenses, eram colocadas num buraco fundo, com a terra bem socada. Essa era a estrutura básica do circo, nelas eram apoiadas as arquibancadas e as estruturas para a cobertura do pano, ainda em uso mas sendo rapidamente substituído pelo modelo “americano”.

Gilmar Rocha³⁰ em Memórias de uma arquitetura em movimento apresenta este quadro explicando as diferenças entre esses 2 tipos de circo:

26 Palcos, Salões e Picadeiros na Porto Alegre do sec. XIX – Athos Damasceno

27 Ver: <https://memoriadocirco.org.br/pessoa-familia-ou-organizacao/joanita-pereira-1849-1892/>

28 A família Pereira continuou no Circo com as novas gerações. Alcibiades, um dos seis filhos do casal, acrobata e palhaço, fez dupla com Piolin e deu continuidade ao circo da família. Foi pai de Albano Pereira Neto, o Fuzarca da dupla com Torresmo, personagem de Brasil José Carlos Queirolo.

29 O pano de roda, que depois será a lona.

30 Gilmar Rocha – O Circo: Memória de uma Arquitetura em Movimento São Paulo, Unesp, v. 14, n. 2, p. 503-532, julho-dezembro, 2018 ISSN – 1808-1967

Quadro sinóptico Arquitetura	Pau fincado	Estilo americano
Estrutura/Espetáculo		
Tenda	presa por argolão	cúpula independente
Material	madeira e pano	ferro e lona
Mastros	enterrado	fixado na superfície do chão
Estrutura da borda ou pau de roda	Enterrado maior que altura da tenda conexão pau de roda/grade/ripa horizontal feita com parafuso	não enterrado altura da tenda pau de roda/ retinida (cabo ou tira) /estaca são engatados
Fechamento lateral	pano, madeira, zinco, alumínio empanadas amarradas com arame	pano de roda preso c/ganchos pano ou lona anti-inflamável bambolina cobre a junção da lona c/pano de roda

	não fecha toda altura da lateral da tenda (ventilação)	
Arquibancada	acompanha a estrutura da borda estrutura fixa	cavaletes de madeira ou ferro estrutura independente
Palco/picadeiro	chão e/ou suspense o palco encompassa o picadeiro	chão e/ou suspense o picadeiro encompassa o palco
Montagem/ Desmontagem	de fora pra dentro de baixo pra cima	de dentro pra fora de cima pra baixo

A Cobertura

O pano³¹ que cobre o circo por muito tempo era costurado e impermeabilizado pelos próprios circenses. Tratava-se de um tecido de algodão encerado com parafina, cortado em gomos que eram amarrados com cordas empatadas, formando a cobertura e os panos de roda – como são chamadas as paredes do circo.

As transformações tecnológicas não chegavam a todos ao mesmo tempo, seja por falta de informação e/ou por questões financeiras. Assim, a cobertura de algodão continuava sendo utilizada quando surgem as lonas, como as usadas nas barracas do exército. Lonas enceradas substituem as antigas, garantindo maior proteção nas chuvas e ventos até que a lona de PVC se torne a mais usada e conhecida.

Os custos

Um grande circo precisa ter um material mais resistente, com gramatura mais alta e metragem capaz de abrigar um público de ao menos 1.500 pessoas, e é mais caro ainda. Mas o custo das lonas é sempre pesado. Para um circo pequeno, pode ser devastador perdê-la numa tempestade

As diferenças financeiras entre um circo pequeno e as de um circo grande mantêm a proporção na receita e nos custos. A grande diferença é que os últimos vão comer o almoço de amanhã com a bilheteria do espetáculo desta noite...

O Transporte

A logística do transporte do equipamento circo é complicada. Todo o material é desmontado e preparado para ser colocado nos caminhões e carretas. É preciso arrumar tudo de forma a ocupar o menor espaço possível para diminuir as idas e vindas. Ter cuidado com os figurinos, cortinas e aparelhos menores e, antes de sair, deixar o terreno no melhor estado possível para não criar problemas com a prefeitura para os próximos circos.

Rodar estradas por esse Brasil ainda hoje não é fácil. São acidentes que param tudo, diesel caro, pedágios altíssimos, e muitas vezes o “cavalo” (caminhão) da carreta precisa fazer várias viagens e pagar mais de uma vez os pedágios a cada volta. E mesmo com tudo isso, é possível dizer que melhorou muito... no século XIX muitas vezes era preciso ir no lombo de burro, talvez no carro de boi, ou até mesmo a pé de um povoado para o outro.

*“Era carro de boi. Mas é gozado aquilo, a gente perde a paciência por causa daquele chiado que faz o carro. Quantas vezes a gente saía a pé na frente, andando para não escutar. ... carro de boi só parava para o boi comer, beber água. Meu princípio foi esse. Foi duro, foi muito mesmo.” Frank Azevedo (1919-1994), depoimento a Ermínia Silva em 1994.*³²

³¹ Diz-se lona, carpa ou tenda.

³² Ermínia Silva. Respeitável Público – o circo em cena pg.125

“... fazíamos viagens por Minas, naquele sertão de Minas Gerais, nós fazíamos viagens de carros de bois de uma cidade para outra, que não tinha estrada de ferro, então a gente punha o circo nos carros de boi, e tocava de uma cidade para outra, ia passando, nas estradas, lugar de beira de rio a gente pou-sava. Aí a gente achava gostoso demais... beira de rio, ia pescar, ia tomar banho, ia nadar, ficava por ali, e os carros parados, aí de manhã cedo atrelava todos aqueles bois e ia embora”. Antenor Alves Ferreira (1915-2004), depoimento a Erminia Silva em 1986.³³

As companhias maiores e mais importantes vindas da Europa, EUA ou da própria América La-tina de navio aportavam em Recife, Salvador, Rio de Janeiro ou em Buenos Aires. Com a implementação do sistema ferroviário, ficou muito mais fácil chegar a cidades menores, cidades do interior profundo do Brasil. Mas essas mudanças não chegavam a todo lugar, e quando não tinha trem o jeito era o carro de boi, o burro ou ir a pé.

[...] O transporte dos circos, nesta época, era feito de trem e a companhia chegava a fretar uma composição inteira, com vagões de carga e de passageiro, numa época em que o serviço ferroviário era superior ao rodoviário em qualidade, rapidez e abrangência de território. Como a “...necessidade de transporte é frequente, os circos da época não tinham a autonomia de uma frota própria e tornaram-se um bom negócio para as empresas ferroviárias, que ofereciam preços especiais para os circenses, clientes fiéis, com descontos que chegavam a 70% sobre o valor normal.”³⁴

Não só no interior da Bahia, mas em todo o território nacional, a linha férrea vem contribuir com a diminuição das distâncias e, por conseguinte, possibilitar o contato do interior do país com a teatralidade circense. A busca pela identificação de companhias de circo-teatro que viajaram pelos tri-lhos da Estrada de Ferro São Francisco, suas trajetórias no interior baiano, seus elencos, repertórios e características estéticas poderão ser resultados desta pesquisa e contribuirão com a memória do circo no Brasil, além de apontar caminhos para que novos olhares sejam lançados acerca da história do circo-te-atro no estado da Bahia, especialmente.³⁵

Neste depoimento, Edlamar Zanchettini fala sobre as agruras envolvendo o transporte passadas por sua mãe, Wanda Zanchettini e seu pai, Primo Júlio Zanchettini durante a Segunda Guerra Mun-dial:

“A mãe tem uma história fantástica! Imagine no tempo da Segunda Guerra Mundial, o circo não parou. Os caminhões a gasogênio dos circos foram convocados pelo governo. O circo contratava carroças para o material, os artistas e técnicos iam de a pé. Para atravessar rios, faziam, com seus próprios materiais a jangada para atravessar e do outro lado, outras carroças para continuar a mudança”³⁶

³³ Erminia Silva. Respeitável Público – o circo em cena pg.125

³⁴ PIMENTA, Daniele. Antenor Pimenta, circo e poesia: a vida do autor de “... E o céu uniu dois corações”. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005

³⁵ Reginaldo Carvalho: O Circo-Teatro no semiárido baiano 1911-1942

³⁶ Edlamar Cabral Zanchettini em depoimento por telefone

EQUIPAMENTOS – LUZ E SOM

Na primeira metade do século XIX, a iluminação era feita com querosene e mais tarde com luz a gás. Quem não tinha iluminação só fazia espetáculos diurnos. A iluminação foi acompanhando os avanços tecnológicos, e as novidades serviam também para atrair mais público.

Assim a Gazeta de Notícias de 30/09/1879 referia-se à inovação da Cia Luso-Brasileira de Manoel Pery:

.... a nova iluminação a gás globo foi uma ideia excelente que o Sr. Pery pôs em prática, com que muito aproveitará, não só na limpeza e na brilhante claridade como pela grande economia que faz de despesas e trabalho.

Com o uso corrente da eletricidade, foi possível planejar uma iluminação que valorizava o espetáculo, permitindo iluminar toda ou apenas uma área do picadeiro, fundo, frente e piscar cores. A ribalta, linha de iluminação embutida na parte baixa do picadeiro, é uma imagem marcante do circo. Hoje pode abrigar moderníssimos refletores que focam de baixo para cima. No entanto, nas cidades em que não havia eletricidade....:

“nas cidades de Goiás, Mato Grosso, Norte e Nordeste não tinha iluminação. Então nós trabalhávamos com lampião de gás carbureto, mas também trabalhamos muito tempo, em alguns lugares, com querosene. Era interessante aquilo, porque soltava uma fumaça preta e, quando terminava o espetáculo, nós e o público estávamos com o nariz e as roupas tudo preto. Barry Charles Silva (1931-) depoimento a Erminia Silva

Hoje o mais moderno são as mesas de luz digitais que permitem a programação de inúmeros efeitos. Dependendo do tamanho do circo e dos recursos financeiros, é possível produzir um show de luzes. Cada circo trabalha com o que pode. Existem espetáculos maravilhosos iluminados com equipamentos simples e pode acontecer de espetáculos com muitos recursos usados aleatoriamente se tornarem confusos e cansativos. Uma boa iluminação exige conhecimento técnico e criatividade.



O som no circo foi durante muitos anos feito pela banda, a bandinha do circo. O circo geralmente tinha seu próprio maestro e contratava os músicos em cada cidade ou uma banda ou orquestra inteira nas cidades maiores. Muitos circos chegaram a ter sua própria banda, afinal, artistas de circo tinham na sua formação aprender a tocar algum instrumento. Nem sempre davam para a coisa, mas a maioria era capaz de entrar no picadeiro e se virar. Números cômicos até hoje usam o recurso da banda estapafúrdia, ou o excêntrico musical, tocando algo estranho com um arranjo engraçado ou instrumentos insólitos.

Atualmente equipamentos de som tocam a trilha de cada número, bem como as faixas de apresentação, ligação e encerramento do espetáculo. Circenses estão sempre ligados nas tendências, e as músicas de circo acompanham os grandes sucessos populares.

O PESADELO CIRCENSE – A TEMPESTADE

“Apesar de o circo ter muitos pontos vulneráveis, nenhum perigo será tão temido pelos circenses quanto um temporal.”, sentencia Alberto Orfei (1996, p. 121).

Dificuldades com a burocracia, má vontade de prefeitos, percalços para ligar luz e água, tudo isso é difícil e injusto, mas o maior pesadelo de quem vive debaixo da lona é a tempestade.

Por melhor que seja o equipamento, nada pode garantir os estragos causados por uma tempestade. Todo ano, diversos circos perdem tudo. A lona rasgada, os mastros tortos, as cadeiras quebradas... triste situação ter que viver isso e pior: não saber quando será possível ter uma próxima lona. Dirce “Tangará” Militello³⁸, lembra:

Eu sei quantos eu passei no circo, quantas... às vezes, à noite, o vento chegando, a gente se levantava para ferrar o pano. Se diz ferrar o pano quando se tenta resguardá-lo dos temporais...

Quando começava a ventar, pelo cheiro já se sabia se era forte o vento e depois com um pedaço de papel lançado ao vento, sabia-se de que lado ele vinha. É costume primitivo, mas a gente do circo nunca se preocupou em saber de outra maneira. (MILITELLO, 1978). Memórias de Vic Militello

Um grande temporal. Durou coisa de um minuto, mas o céu ficou escuro como a noite em plena matinê. Eu estava vestida de chapeuzinho vermelho quando as folhas de zinco começaram a entortar, ameaçadoras.

A luz apagou e os relâmpagos clareavam silhuetas das pessoas desesperadas para sair. Gritos e trovões disputavam meus ouvidos. Me enfiei embaixo [sic] do palco. Lá já estava minha irmã, outras crianças e alguns artistas. Pela abertura na frente eu podia ver meu pai entre as pessoas gritando com a força de um peito preparado para três mil pessoas sem microfone. Sua voz ecoava mais forte que tudo pedindo calma ordenando que deitassem no chão, que o ouvissem, e ia colocando cadeiras em cima delas de modo a não serem atingidas pelas folhas de zinco. Chegou a parar uma no ar, cortando profun-

³⁸ Dirce e Vic, mãe e filha, são importantes figuras não apenas como artistas, mas também por suas incansáveis lutas pelo respeito ao Circo.

damente a palma da mão.

Parecia que eu estava assistindo a um filme de navio pirata em noites de temporal. A cada intervalo do vento ele corria com uma criança no colo e mandava umas tantas outras correndo para o bar da frente. Voltava para pegar mais. Fez isso umas vinte vezes ou mais. Salvou todo mundo. Ninguém saiu ferido. Quando voltou e se certificou, olhou para cima e viu que não tinha uma folha sequer no lugar. Gritou:

- Deus! Deus! – caiu de joelhos, não sei se agradecia ou pedia ajuda (1997, p. 88).



cadeiras quebradas e ferragem retorcida após tempestade. Acervo: Akyla Tavares

CIRCO-TEATRO - COISA NOSSA

No final do século XIX, o Circo brasileiro deu início a um processo que, embora existente em outros países, por aqui tomou proporções inimagináveis. Se as pantomimas e cenas com personagens e canções já aconteciam desde sempre nos chamados circos modernos, no Brasil o circo começou a montar peças de teatro. De fato, textos que eram levados a teatros desde muito tempo, começaram a ser apresentados nos circos por artistas circenses. E artistas circenses escreviam textos novos, apropriavam-se de histórias de filmes, da vida dos santos, etc, criando uma linguagem teatral própria e diferente.

Erminia Silva³⁹ em *Circo-Teatro – Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*⁴⁰ debruça-se sobre a questão do conceito de teatralidade, em especial a dos espetáculos circenses. Demonstra claramente o quanto a arte circense é teatral por si só e o quanto a estrutura mesma da construção dos números é teatral. Nossa historiadora e acrobata mental vai seguindo as informações das propagandas nos jornais, críticas, depoimentos e lembranças, acompanhando a maneira como as canções, bailados, personagens, cenas clássicas e a palavra vão se impondo e ganhando espaço nos picadeiros brasileiros.



³⁹ Erminia Silva é citada inúmeras vezes nesse texto e não é à toa. Sua trajetória de 4a geração de família circense no Brasil e como intelectual e ativista é ímpar. Sua visão sobre a contemporaneidade histórica do circo, sobre tradição e inovação criaram um marco divisório na compreensão da história e da importância do circo brasileiro.

⁴⁰ Organização do Itáu Cultural, São Paulo, editora Martins Fontes, 2022

As pantomimas eram parte importante dos espetáculos circenses, constituindo geralmente o grand finale com a participação de toda a companhia, animais incluídos. Era uma história fantasiosa, com enredos muitas vezes estapafúrdios, inspirada em contos populares com fadas, demônios, mocinhas sofredoras, pais impiedosos, sustos, risos e pancadaria... e música. Óperas e operetas, burletas, farsas, arlequinadas com toda a perícia circense em forma de saltos, cabriolas, equilíbrios e o domínio dos cavalos e dos ares, tudo junto e misturado.

O Circo Inglês, em 1877, quando em Pindamonhangaba, apresentou a pantomima Cendrillon ou Cinderela. Um cronista de um jornal local fez uma descrição da montagem. Nela, os quadros e os papéis não obedeciam a nenhuma periodização histórica, misturando épocas e personagens, “colocando lado a lado o imperador do Brasil, John Bull da Inglaterra, D. Luís, rei de Portugal, Napoleão I, Garibaldi, Cavou, Vitor Emanuel, rei da Itália, Guilherme da Prússia e por último...nada menos que o maestro Carlos Gomes...o entusiasmo às vezes não dava lugar a certos reparos, e a plateia batia palmas estrepitosas ao entrar em cena aquele D. Pedro II aos últimos sons da Marselhesa, não havendo por parte do público nenhuma reação contra aquele hino revolucionário tocado perante reis e Imperadores crianças”^{41 42}

Por mais absurdo que pareça, essa miscelânea histórica não era um privilégio brasileiro. Tradicionalmente as pantomimas eram o que se chama ainda hoje de dumb-show, ou seja, algo como comédia-estúpida ou maluca ou idiota ou boba, ou seja, sem nenhum compromisso com a verossimilhança. Embora em tempos passados fosse um teatro de gestos, uma mímica, a música foi incorporada, e as palavras também chegaram.

É difícil imaginar o que foi a montagem de A Flauta Mágica ou Um julgamento no Tribunal da Inquisição na releitura circense com a participação de Benjamim de Oliveira e Polydoro, dois palhaços de muito sucesso, no Pavilhão Sampaio em 1896. Não podemos saber como era a pantomima, mas o anúncio dizia que teria a participação de toda a companhia, numa mistura da música original com os requebros dos palhaços, que também dançavam e tocavam o lundu, com um final da peça assim descrito: “Tudo dança!!! Confusão completa!!!”

A passagem da pantomima para o teatro foi um processo um tanto confuso. O espetáculo ia se transformando, cada vez mais cantado e com falas, mas os programas chamavam de pantomima. Entre 1902 e 1905, o gênero ficou cada vez mais assumidamente teatral. Marcar um nome e uma data é algo sem sentido. Muitos são os que participam desse movimento. O que podemos dizer sem dúvida é que Benjamim de Oliveira, com o espetáculo O Diabo e o Chico, texto e música de sua autoria, marca uma mudança na forma como os próprios circenses viam o fazer circo. Estava sacramentado o espetáculo de circo-teatro ou circo de primeira e segunda partes⁴³, como até hoje dizem os circenses.

Benjamim, o palhaço negro, marcou seu nome na história justamente. Ator, palhaço, escritor, diretor, músico e cantor, entra para a história do circo brasileiro sem a necessidade de levar o título de primeiro palhaço negro⁴⁴ ou inventor do circo-teatro. Não foi uma coisa nem outra, mas foi aquele que, pela competência e talento, conseguiu vencer os preconceitos de seu tempo, abrindo caminho para tantos outros artistas depois dele.

41 Diário do Norte, Pindamonhangaba SP, 26 de agosto de 1877, in C.E. Marcondes de Moura – Notas para a história das artes dos espetáculos na província de São Paulo (SP) A temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879

42 Era comum na montagem dessa pantomima a participação de crianças da cidade – o número podia variar entre 20 e 100. Era uma ótima propaganda para o Circo!

43 Circo-Teatro Erminia Silva 2022

44 Benjamim não foi o primeiro. Difícil determinar um primeiro historicamente. Palhaços pintavam a cara, e o preconceito era pior do que ainda é hoje. Ainda, artistas negros famosos foram por muito tempo chamados de brancos, vide o caso de Machado de Assis... Benjamim foi o primeiro a ser reconhecido e aclamado como palhaço negro.



Benjamim de Oliveira acervo de domínio público

No Circo Spinelli, Benjamim ousou montar espetáculos com grandes cenários e figurinos. Se dedicou à direção, coisa que na época não se usava nos teatros. Nesse tempo existia a figura do ensaiador, alguém que distribuía os atores na cena, explicava o enredo e selecionava os atores. Benjamim, o autor, escrevia suas peças, mas também adaptava textos de outros autores para o picadeiro. Realizar um espetáculo, uma peça no círculo exigia outra postura dos atores, que inevitavelmente ficavam de costas para uma parte da plateia. O público tinha uma visão mais aberta, mais ampla do que no teatro de caixa – o palco italiano – e saber transformar o que seria um problema numa grande vantagem foi uma das qualidades da linguagem do circo-teatro.

A maior ousadia dos empresários Spinelli e Benjamim foi a montagem da opereta *A Viúva Alegre* de Franz Lehár no picadeiro do Circo Spinelli. A opereta que estreou em dezembro de 1905 em Viena virou febre internacional: sucesso retumbante em Paris, Londres, Nova Iorque e notícia em todo o mundo. O Brasil recebeu algumas montagens da opereta vindas do exterior. Em 1909, no Brasil, três Viúvas Alegres se apresentavam ao mesmo tempo no Rio de Janeiro: uma companhia italiana, outra espanhola e uma estadunidense. Em julho do mesmo ano, chegou ao Brasil a Companhia Galhardo de ópera cômica de Lisboa – pela primeira vez em português, tradução de Arthur Azevedo.

No dia 18 de março de 1910 estreia no Spinelli, em São Cristóvão, *A Viúva Alegre*. Espetáculo em duas partes: a primeira com exercícios de acrobacia, ginástica, contorcionismo etc. e na segunda a opereta. Circo lotado, críticos reticentes, público ansioso e aplausos intermináveis.

“depois de perambular por todos os teatros da cidade, Anna de Glavary, a boêmia e simpática Viúva Alegre, aboletou-se no circo Spinelli, em São Cristóvão, de onde não sairá tão cedo. E a linda (inelegível), possuidora de tão sedutores milhões, tem razão para assim proceder. Henrique de Carvalho (o tradutor) e Benjamim de Oliveira souberam tão bem acomodá-la ao picadeiro, que ela, por certo, se dará ali perfeitamente bem. A empresa Spinelli montou a Viúva Alegre luxuosamente. Todos os vestuários são novos e os cenários de Lazary⁴⁵ dispensam comentários.”⁴⁶

De forma bem-humorada, o cronista segue a linha de todos os jornais da capital: elogios e um tanto de surpresa. O elenco era formado pelos artistas da companhia. Lili Cardona, trapezista e aramista, no papel da Viúva Anna de Glavary, representava, dançava e cantava. Benjamim fazia Niegus, assistente do galã, o príncipe Danilo, interpretado pelo palhaço-cantor Bahiano, artista negro que se pintava de branco.

Quando Bahiano deixa o espetáculo, é substituído por Benjamim no papel do príncipe Danilo. O galã que no final casa-se com a Viúva foi interpretado por três negros pintados de branco. Bahiano, Benjamim e Eduardo das Neves, palhaços cantores pretos, elegantes e populares. A verdade é que os três eram geniais, mas certamente, entre as milhares de montagens da opereta, nenhum príncipe alemão foi interpretado por pretos. O racismo à brasileira é surreal. A temporada foi longa, e a peça entrou em cartaz dezenas de vezes até, pelo menos, 1920.

⁴⁵ Angelo Lazary já era um cenógrafo reconhecido à época.

⁴⁶ Um Brasil de Circos, Erminia Silva e Daniel Lopes pág. 328

Por algum tempo, ao que parece, as montagens de teatro no circo ficaram restritas ao Spinelli e a Benjamim⁴⁷. Foram muitas: depois da Viúva, o Circo Spinelli não parou mais de apresentar espetáculos “teatrais”. Interessante ressaltar que as peças ficam em cartaz muitas vezes por meses e que, diferente dos teatros da época, eram realizadas sem uso do ponto.⁴⁸

A próxima referência de circo-teatro é Angu de cachorro – comédia montada no Circo Pavilhão Sete de Setembro, na Empresa de Pedro Gonçalves, que estreou em 4 de setembro de 1918 e não ficou muito tempo em cartaz. Em 15 do mesmo mês de setembro ancorou no Rio de Janeiro a embarcação Demerara, que deixou 267 passageiros contaminados com a gripe espanhola⁴⁹, a epidemia que abalou o mundo. Por quatro meses, o Rio viveu o terror, foram no mínimo 12.700 mortes. Nas ruas vazias, faltavam médicos, enfermeiras, caixões e coveiros.

Essa doença terrível causou uma crise econômica que atingiu de forma cruel as produções artísticas. O circo já se encontrava em dificuldades financeiras. O custo de vida subia nas grandes cidades, e uma das maiores atrações, os animais exóticos, comprados no exterior, em sua maioria, eram caros e exigiam manutenção especializada e custosa.

Circenses são pragmáticos por natureza. Convivem desde sempre com dificuldades de serem itinerantes. Não ter endereço fixo significa um não pertencimento, um estar ali, mas não ser dali. Não são de lugar nenhum. O preconceito e a fascinação os seguem, e isso não é fácil. No espetáculo, recebem aplausos e o carinho do público. No dia seguinte, podem ser tratados com desconfiança. Parecem muito ricos: a lona, as luzes, os figurinos tudo isso que é a imagem do circo, precisa ter alguma aparência de luxo. A beleza dos acessórios realça a qualidade dos espetáculos. Um circense sabe que está sendo julgado o tempo todo e, por isso mesmo, capricha na aparência pessoal e na qualidade dos equipamentos. Um circense que se preza morre de vergonha quando tem que pedir ajuda, quando é obrigado a assumir sua necessidade, suas dificuldades. Depois de uma chuva que destrói tudo o melhor é juntar o que sobrou e ir para outra cidade para começar de novo. A semelhança com os ciganos não é à toa⁵⁰. Itinerantes se parecem.

Ao que tudo indica, esses fatores foram o incentivo que faltava para que a maioria dos circos abraçassem o circo-teatro, viajando por todo o país com um espetáculo diferente em cada praça, muitas vezes em cada dia. Na primeira, parte exercícios equestres e ginásticos, e na segunda uma peça. Podia ser drama, melodrama, peças sacras, históricas ou comédia. Cada cidade, cada data pedia um tipo de espetáculo. Dia da padroeira, fundação da cidade, independência do Brasil, nenhum evento acontecia sem que o circo tomasse parte.

47 Afirmação que precisa ser cotejada com a temporada em São Paulo, Minas e Rio Grande do Sul, pelo menos. Os dados sobre o circo são poucos, há muita pesquisa a fazer!

48 Os espetáculos teatrais da época valiam-se de uma figura que passava o espetáculo no palco com a cabeça dentro de uma caixa de costas para o público e o resto do corpo num alçapão, o que o deixava fora das vistas da plateia. Com o texto na mão, ia dando as falas para os atores que decoravam apenas as suas falas e as deixas. Mas tarde esse recurso voltará aos circos-teatro.

49 A influenza espanhola não era da Espanha. Surgiu nos EUA seis meses antes e de lá se espalhou pelo mundo. A Espanha foi o primeiro país a não censurar informações sobre a doença e sua gravidade, levou a fama...

50 Por volta da década de 1880, um navio chegou trazendo diversas famílias circenses – todos, muito provavelmente, ciganos ou de origem cigana. Por muitos anos, a pragmaticidade dos que já sofrem preconceitos por serem de circo fez com que essa origem fosse negada. Sobre ciganos e circenses, ver LOPES, Daniel de Carvalho; GUIMARAIS TOYANSK, Marcos; SILVA, Erminia. Circenses e Ciganos: caminhos que se cruzam. Rev. Bras. Estud. Presença, v. 15, n.2, 2025.

O público tinha teatro perto de casa e dentro de um circo ou pavilhão onde ele se sentia em casa! Pequenas cidades, distritos ou bairros recebiam a programação completa. Numa época sem rádio, cinema ou televisão, ir ao circo era a melhor diversão. O repertório era variado e cada circo escolhia as histórias que melhor se adequassem ao seu estilo, capacidade e elenco. No início, as peças teatrais portuguesas foram as preferidas. Pouco a pouco, surgiram as adaptações de histórias de romances e contos folclóricos, e por fim histórias escritas por artistas da própria companhia.

Entre as centenas de peças levadas à cena no picadeiro e no palco, algumas se tornaram icônicas. Honrarás Tua Mãe, A Louca do Jardim, O Ébrio, A Canção de Bernadete, Ferro em Brasa, Coração Materno... peças que foram montadas por praticamente todos os circos. Provavelmente O Céu Uniu dois Corações⁵¹ foi o maior sucesso de todos. Escrita por Antenor Pimenta, essa história de amor impossível deixava a plateia aos prantos e era tiro certo, não falhava nunca, sucesso e casa cheia.

Com muitos textos no repertório e as cenas feitas no palco, o ponto voltou. Muito embora muitos circenses saibam ainda hoje suas falas de cor, não se podia correr o risco de alguém errar e atrapalhar o espetáculo. Como acontece no teatro, o circo-teatro tem um grande anedotário. Cenas que tinham que ser improvisadas, imprevistos que mudavam tudo e erros, é claro. E no improviso, lindas cenas se criavam na frente do público.

“um dos dramas de guerra que montamos foi Os Sycarios de Hitler, uma versão adaptada para a II Guerra Mundial da peça francesa O Sanguinário de Lorena. Nós fizemos fardamento igualzinho ao dos militares americanos, franceses e alemães, igualzinho. E como tínhamos muita amizade com os militares de Fortaleza, eles nos emprestavam metralhadoras, baionetas e fuzis. Os soldados mesmo é que traziam as armas para o circo. No final da peça, entravam as bandeiras dos países aliados e minha mãe cantava a Marselhesa. Mas no dia 8 de maio de 1945, nós estávamos apresentando outro drama, Sílvio, o Cigano, quando um repórter entrou no circo e, gritando, atravessou o picadeiro, pegou o microfone e anunciou a rendição da Alemanha. A guerra tinha acabado. Aí corremos para a coxia, pegamos as bandeiras e, vestidos de ciganos mesmo, saímos do circo para a Praça do Ferreira, comemorando o fim da guerra. O povo gritava: Viva os aliados! Viva o Brasil! Viva o Circo Nerino!”⁵²

Roger Avanzi, o palhaço Picolino II

⁵¹ Pimenta, Daniele – Antenor Pimenta: Circo e Poesia: a vida do autor de: E o céu uniu dois corações. São Paulo: IMESP – IMPRENSA OFICIAL, 2005

⁵² Circo Nerino, um dos mais importantes circos brasileiros, tem sua história contada no livro de Roger Avanzi e Verônica Tamaoki – O Circo Nerino – SP ed. Codex 2004. Livro fundamental para entender o que é o Circo brasileiro.



Foto: cigano - acervo Alda de Souza

As peças sacras sempre funcionavam muito bem. De todas, a mais importante era O Martyr do Calvário, de Eduardo Garrido. De nacionalidade portuguesa, mas brasileiro de coração, Eduardo escreveu em versos, o Mysterio em 5 atos e 6 quadros, que, por muitos anos, entrava em cartaz durante a Semana Santa em circos e teatros de todo o Brasil. A religiosidade dos brasileiros não admitia nenhum tipo de divertimento nos 3 dias da paixão, quinta, sexta e sábado. A forma de contornar esses dias proibidos foi transformar o espetáculo em uma representação sacra. Assim resolvia-se a questão da bilheteria e ficava tudo bem com a Igreja.

Os artistas representavam todos os anos os mesmos papéis, sabiam de cor. Quando alguém era contratado por um circo, dizia logo: “faço Caifás”, ou “sou Pilatos”. A peça exigia muita comparsaria, figurantes chamados às pressas que só queriam ganhar um dinheirinho e se divertir. Parte do delicioso anedotário do Martyr tem a ver com os comparsas. Na cena da Santa Ceia, apenas os apóstolos principais eram feitos por artistas, os que não tinham falas eram todos figurantes. Contam-se de inúmeras vezes em que o pão que seria consagrado, ao passar de mão em mão, ia diminuindo...se Jesus não ficasse atento, não sobrava nada, e haja improviso.

Esse circo-teatro é genuinamente brasileiro. Mesmo que em outros países circos apresentassem espetáculos teatrais, com fala e enredo, em nenhum lugar aconteceu esse fenômeno. O teatro dentro do circo, feito por circenses, adorado pelo público por mais de 50 anos. Hoje é muito difícil encontrar circos-teatro. As famílias ainda guardam seus textos, e os mais velhos sabem de cor as cenas principais. Mas o rádio chegou, depois o cinema e a televisão tomaram o lugar do teatro como a grande diversão. E o circo voltou a ter só a primeira parte, a dos números artísticos, e se reinventou, mas sempre tendo por base a tradição. Equipamentos novos, efeitos especiais, segurança reforçada, mas continua sendo o espetáculo mais popular do país.

O circo é parte essencial do imaginário brasileiro, da cultura de nosso país, sendo mencionado presente em inúmeras outras manifestações culturais: pintores, poetas, romancistas, escultores – de Portinari a D. Zefa.

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XI até meados do XX.

(SILVA, 2007, p. 20)



acervo família Gomes-Temperani

ANO	CIRCOS
1818	Companhia Inglesa de Cavalinhos de Guilherme Southby
1827	Sr. e Sra. Rhigas no Teatro São Pedro de Alcântara
1832	Artistas da Família Chiarini
1835	Artistas da Família Chiarini
1836	Artistas da Família Chiarini
1837	Artistas da Família Chiarini Companhia Equestre de Eduardo G. Mead
1838	Artistas da Família Chiarini Companhia Equestre de Eduardo G. Mead
1839	Artistas da Família Chiarini Companhia Ginástica e Equestre de Bernabó
1840	Artistas da Família Chiarini Companhia Equestre de Eduardo G. Mead Companhia Ginástica e Equestre de Bernabó
1841	Companhia Ginástica e Equestre de Bernabó
1842	Companhia Equestre de Eduardo G. Mead Companhia Ginástica e Equestre de Bernabó Companhia Equestre de Daniel Allom

1847	Circo Olímpico de Alexandre Luande
1848	Circo Olímpico de Alexandre Luande Circo Americano
1849	Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume
1850	Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume
1851	Companhia Ginástica de Berthaux e Maurin
1852	Companhia Ginástica de Berthaux e Maurin Circo Olímpico Francês de Fouraux e Comp.
1856	Circo Olímpico de Alexandre Luande Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Ginástica Dramática e Bonecos de Pedro Francisco de Assis
1857	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Italiana Equestre, Ginástica e Mímica de Angelo Onofre
1858	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Italiana Equestre, Ginástica e Mímica de Angelo Onofre Torneio Romano
1859	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Italiana Equestre, Ginástica e Mímica de Angelo Onofre
1860	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1861	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1862	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo New-York dirigido por Thomaz Lenton Circo Grande Oceano de Spalding e Rogers Circo Aerostático de M. Elias Bernardi Companhia Francesa dos irmãos Buislay

1863	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Grande Oceano de Spalding e Rogers Companhia Francesa dos irmãos Buislay Grande Circo Americano - Nacional de James Pedro Adams
1864	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1865	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1866	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1867	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1868	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1869	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini
1870	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini
1871	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini Circo Norte Americano de Walter B. Aymar
1872	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Norte Americano de Walter B. Aymar -Circo Casali Circo Lusitano de Penna e Bastos Grande Circo Americano de Walter Waterman Circo Olímpico - companhia de Augusto Rodrigues Duarte Circo Olímpico Irmãos Pereira
1873	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini Circo Lusitano de Penna e Bastos Circo Olímpico Irmãos Pereira Circo Olímpico de Elias de Castro
1874	Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume Circo Lusitano de Penna e Bastos
1875	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini Circo Casali Circo Lusitano de Penna e Bastos
1876	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini Circo Casali Companhia de Bastos Companhia de Fenômenos do Sr. Schumann Companhia Equestre Inglesa de Hadwin e Williams
1877	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini Circo Casali Companhia Equestre Inglesa de Hadwin e Williams Real Companhia Italiana dos irmãos Amato e Seyssel Funambula Maria Spelterini
1878	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Inglesa de Hadwin e Williams Loyal's Combination Troupe
1879	Great Brazilian Circus de Martinho Luande
1880	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Casali Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery

1880	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Casali Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery</p>
1881	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery</p>
1882	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery Hip - Curriculum - Companhia Equestre Europeia de Paulo Serino Circo Sul Americano de Máximo Rodrigues</p>
1883	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Hip - Curriculum - Companhia Equestre Europeia de Paulo Serino Circo Universal - Companhia Equestre Francesa de Borel e Seyssel Circo Sul Americano de Máximo Rodrigues</p>
1884	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Casali Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Pavilhão Cosmopolita de Henrique Bozan Circo Universal - Companhia Equestre Francesa de Borel e Seyssel Circo Pavilhão Cosmopolita de Henrique Bozan Grande Circo Excelsior Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo Circo Uruguaio Companhia União Cosmopolita - Combinação do Circo Uruguaio com o Circo Pavilhão Cosmopolita Circo Pavilhão Cosmopolita</p>
1885	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Casali Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo Circo Anglo Brasileiro de João Gomes Ribeiro</p>
1886	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo Circo União dirigido por João Miguel de Faria</p>
1887	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Pavilhão Cosmopolita Circo Anglo Brasileiro de João Gomes Ribeiro Circo União dirigido por João Miguel de Faria</p>
1888	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Universal de Albano Pereira Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo Companhia Dockrill Circo Ítalo Egipciano de Ferdinando e Rodolpho Amato</p>
1889	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre, Acrobática e Ginástica de Frank Brown</p>
1890	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery Companhia Silbon Real Companhia Equestre Italiana de F. Cantoni Circo Norte Americano de Stickney e Donovan Companhia Equestre de Luiz Ducci</p>
1891	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Zoológico Europeu de Fructuoso Pereira Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery Companhia Equestre de G. Pierantoni</p>
1892	<p>Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery Companhia Equestre de G. Pierantoni</p>

1893	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1894	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre de Albano Pereira Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1895	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1896	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1997	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Universal de Totta, Oliveira e Barcelino Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1898	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1899	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1900	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Holmer Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1901	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre de Albano Pereira Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Holmer
1902	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1903	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1904	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre Luso - Brasileira de Manuel Pery
1905	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Equestre de Mr. Loyal Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Spinelli
1906	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Spinelli
1907	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Spinelli
1908	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Spinelli
1909	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1910	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1911	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1912	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva
1913	Circo Olímpico da Guarda Velha - Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva Circo Shipp e Feltus Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha
1914	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Spinelli Circo Benjamim e Olimecha

1916	Circo Pierre Circo Floriano
1917	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Pierre Circo Floriano
1918	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Pavilhão Sete de Setembro de Oliveira e C. e dirigida por Pedro Gonçalves Circo de Variedades Circo Pierre
1919	Grande Circo Norte Americano de Anthony Lowande Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Grande Circo Norte Americano de Anthony Lowande
1920	Grande Circo Norte Americano de Anthony Lowande
1923	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha
1928	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha Circo Hagenbeck
1929	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha
1930	Companhia Japonesa da Família Olimecha - Circo Olimecha





3. INTRODUÇÃO

*O circo é mais do que um espetáculo — é um modo de viver,
uma forma de resistência cultural e uma herança que carrego
com orgulho. (Renata Lima, RehappY Circus)*





Família Marinho, foto: acervo da família

As artes circenses têm por característica mais marcante a mistura de artes e fazeres, de culturas diferentes, bem como a adaptação e o mimetismo por onde estes grupos nômades circulam. Assim, observamos que nos circos uma parte destas práticas se mantém a mesma por centenas de anos, enquanto outra parte se adapta conforme o próprio perfil da sociedade que os acolhe, até mesmo por uma necessidade de sobrevivência perene que leva o circense a sempre buscar trazer algo que atraia a atenção do público que o sustenta. Por isso, ao mesmo tempo em que segue sempre se renovando, o artista de circo também mantém um pé firme nas suas raízes e leva adiante os conhecimentos que recebeu dentro de seu núcleo familiar, em um aprendizado que se constrói basicamente na base da convivência diária e na transmissão oral de pais para filhos ou daqueles que detêm os conhecimentos para aprendizes do circo.



Crianças do Circo Akiles recebendo treinamento. Acervo: Cristina Villar

Dentro deste contexto, o Circo Tradicional Familiar brasileiro, no recorte de amostragem das entrevistas realizadas durante esta pesquisa, mostra-se caracterizado pela composição de pequenos grupos em extensa maioria nômades, podendo ter de cerca de 5 até 40 integrantes, mas em geral com uma média de 10 a 15 pessoas, as quais podem chegar a contar até oito gerações da mesma família mantendo-se com este modo de vida, organizadas em um ou mais núcleos familiares estruturados em torno de um produto cultural artístico, o espetáculo circense, o qual é responsável direta ou indiretamente pelo sustento de todos os membros dessa pequena comunidade itinerante.



Filhos da família Torricelli em cena. Foto: Cristina Villar



Foto: Acervo Família Raiol, do Amazon Circus

3.1 RELAÇÕES ECONÔMICAS E INSTITUCIONAIS NO CIRCO TRADICIONAL

Cabe ressaltar que o caráter econômico, ao longo dos últimos anos especificamente no Brasil gerou uma tensão estrutural e institucional dos circos de tradição familiar. Estes grupos, que se caracterizam pelo nomadismo e pelas relações informais de trabalho (muito também em função de estarem ligados por laços familiares), até meados dos anos 1950 e 60 em sua grande maioria circulavam em nosso país sem preocupar-se com muitas questões burocráticas. Na prática, a grande maioria dos circos parava pelas cidades apenas solicitando autorização “de boca” para o prefeito e para o dono do terreno onde ficava, isso quando não se estabelecia em comunidades que tinham um terreno abandonado ou um campo de futebol que era oferecido aos circenses para se instalarem. Nesse momento, eles muitas vezes “puxavam” a água de algum morador e faziam até “gatos” para ligação de luz. Acontece que, com o forte processo de urbanização ocorrido em nosso país, dois fenômenos começaram se apresentar diante do modo de funcionamento destas famílias circenses: a necessidade de passar pelos trâmites burocráticos da solicitação de Alvará de Funcionamento para as gestões municipais, o que aumentou os custos os forçou a formalizarem-se ao menos como pequenos empresários e a realizar as solicitações de instalação de água e luz aos serviços de fornecimento locais; e a diminuição significativa e crescente no número de terrenos disponíveis em regiões mais centrais das cidades e a impossibilidade de ocupar terrenos sem uma autorização do dono ou responsável, o que os levou a ter de encarar condições cada vez mais difíceis para poderem se instalar e trabalhar.

No entanto, esse processo de transformação destes grupos em empresas se mostra parcial, tendo em vista que ainda há no Brasil circos que não possuem um CNPJ, além do fato de a grande maioria dos entrevistados, quando afirmou ter, tratava-se de uma MEI, ou seja, uma microempresa individual, instituição de pessoa jurídica criada pelo governo federal para formalizar trabalhadores individuais que não possuem empregados, o que não é na prática o caso de um circo. A escolha massiva pela MEI se deu pela facilidade e desburocratização deste perfil, que é bem mais acessível de se manter em termos de custos mensais e dispensa a obrigatoriedade de se pagar um contador para a prestação de contas anual, a qual é bastante simplificada e não prevê o recolhimento de impostos a cada nota fiscal emitida.

Além disso, percebe-se que, em termos trabalhistas, a grande maioria dos circos ainda segue mantendo a informalidade em suas relações, que se baseiam fundamentalmente nos acordos verbais e nas relações familiares. Pouquíssimos artistas circenses itinerantes possuem carteira assinada ou mesmo contratos. O sistema de pagamento costuma ser semanal e varia um pouco de acordo com a estrutura relacional do grupo: em geral, se são apenas familiares, existe um acordo tácito de que quando “a praça é ruim” e o circo arrecada pouco em bilheteria, ninguém recebe nada, pois o dinheiro deve ser juntado para custear a mudança do circo para o próximo lugar. Houve depoimentos colocando que alguns inclusive fazem uma “vaquinha” interna ou vendem objetos pessoais para dar conta destes custos, que, entre taxas, combustível e custos operacionais, soma entre três e vinte mil Reais, dependendo do tamanho do circo e de sua frota. Este depoimento do circo Acioly diz tudo: “O senhor não sabe o que é o sofrimento de um circo pequeno. Não tem como sustentar tudo. A gente anda com os carros atrasados, a polícia querendo prender os veículos... A gente correndo pelo mato, entrando por terreno de vizinho, tentando escapar, entendeu?”

Por outro lado, existem os artistas ou famílias contratados, que costumam acertar um pacote envolvendo um valor fixo semanal e a possibilidade de realizar a venda de um produto durante os espetáculos do circo. Esta atividade, embora pareça secundária, muitas vezes é complementação polpuda e chega em alguns momentos a superar o valor do cachê recebido pelo artista, como abordaremos adiante. Apesar de informal, esta relação de contratação dos agregados conta com algumas regras éticas de rela-

ção entre patrão e empregado, como, por exemplo, a utilização de um “aviso prévio” em caso de dispensa ou saída voluntária de um contratado.

Quando muito, alguns poucos artistas possuem suas próprias MEIs, e fora deste último caso, raríssimos têm algum tipo de contribuição para a previdência, o que incorre em uma impossibilidade de receberem aposentadoria mesmo quando em idade avançada. A realidade afirmada por todos os entrevistados é a de que não existe aposentadoria para quem é de circo tradicional, exceto o BPC LOAS, o Benefício de Prestação Continuada de um salário mínimo que é concedido a pessoas com mais de 65 anos de idade pelo INSS a pessoas de baixa renda. Além desta possibilidade de auxílio que envolve os idosos, existem muitos circenses jovens que, por encontrarem-se nestas condições de precariedade financeira dentro de um núcleo familiar com crianças, acabam recebendo o auxílio hoje chamado de “Bolsa Família” do governo federal. Cabe aqui um trecho do depoimento de um dos nossos entrevistados a este respeito:

“Como eu lhe disse, quem é de circo não se aposenta. Vai ter que trabalhar até morrer, entendeu? A pessoa tem que continuar. Se disser que não pode mais trabalhar, vai fazer o quê? Vai ficar ali, debaixo da marquise, vendendo pipoca. Tá velho já? Pois então vai pra bilheteria, vender ingresso.”

Em termos econômicos, cabe a observação de que nem sempre a venda de ingressos dos espetáculos realizados é a principal fonte de renda dos circos, dado que existe em alguns casos um lucro maior no comércio de itens oferecidos ao público antes, durante e após os espetáculos. Eles abrangem itens de alimentação, como os tradicionais algodão doce, pipoca e maçã do amor, ou ainda a batata frita, o churros, o cachorro quente, além de balas e doces e das bebidas não alcóolicas como água e refrigerantes; e vão muito além destes itens em outros casos, podendo abranger itens voltados em grande parte ao público infantil, tais como brinquedos de toda sorte, balões, lembrancinhas e bonecos dos personagens do espetáculo apresentado.

A rotina de apresentações varia um pouco de circo para circo, existindo aqueles que se apresentam de terça a domingo e aqueles que só realizam seus espetáculos em finais de semana. Em geral, de terça a sexta-feira, os espetáculos são apenas noturnos – normalmente às 20h, enquanto que no sábado e no domingo os circos chegam a colocar três sessões por dia distribuídos entre os turnos da tarde e da noite.

É interessante ressaltar que na região sudeste inclusive já existem circos que não cobram o valor de ingresso ou fazem promoções com valores muito acessíveis porque contam exclusivamente com a venda destes itens ao público para tirar o seu sustento, e apostam nas promoções de ingressos para atrair um maior número de público possível. Um circense também confessou uma “técnica” utilizada para impulsionar as vendas de bebidas: salgar a mais a pipoca. Também cabe destacar que a venda de souvenirs remonta pelo menos ao século XIX, dado que existem registros de fotos muito antigas dos integrantes de grandes circos que eram vendidas para o público como lembrança do espetáculo.



Praça de alimentação do circo Itália Robattini, fonte: Sluchem Cherem

A informalidade nas relações nas últimas décadas tem gerado problemas jurídicos relacionados principalmente aos “agregados”, os artistas contratados que, ao saírem de forma litigiosa de algum circo, decidem entrar com uma ação trabalhista, o que, por sua vez, tem levado cada vez mais os circos a buscarem assessorias jurídicas para se organizarem em relação a isso. A solução mais utilizada no momento é a contratação destes como serviços terceirizados através das MEIs, bem como a negociação formalizada dos cachês e das eventuais participações em vendas.

Evidentemente cabe ressaltar que neste universo do circo brasileiro há também, ainda que em minoria, os circos mais estruturados – geralmente de maior porte – que são mais organizados juridicamente. Muitos destes têm apenas um núcleo familiar central que se estrutura formalmente como uma empresa e contratam muitos regionalmente outros artistas para comporem seus shows por onde passam.

Nesse contexto, fica evidente que existe uma complexidade muito grande de relações no circo tradicional, as quais ainda se mesclam e se confundem, muitas vezes transbordando fronteiras entre eixos profissionais, trabalhistas, familiares e afetivos. O circense tradicional não apenas trabalha no circo, mas habita e constrói sua identidade e seus laços familiares nele, o que lhe dá uma peculiaridade única diante de outros fazeres humanos. Ele é ao mesmo tempo filho, neto, primo, sobrinho ou pai, vizinho e funcionário responsável por uma série de atividades fundamentais para que a sua pequena comunidade se mantenha, assim como ele também depende da colaboração de outros integrantes para poder trabalhar.



Praça de alimentação do circo Robatiny, fonte: Sula Mavrudis

3.2 DAS RELAÇÕES ENTRE OS CIRCENSES E DE SUAS CARACTERÍSTICAS

Eu não nasci no circo; o circo nasceu em mim. (Marlene Querubim)

A maioria dos circenses tradicionais nasceu já inserido na vida mambembe e pertence a famílias em que, há algumas gerações, todos ou quase todos se dedicam ao mesmo fazer, variando apenas seus papéis dentro do funcionamento do circo. Junto a essas famílias, podem existir agregados, ou seja, membros de outras famílias tradicionais que se separaram de seu núcleo original, bem como pessoas “da praça”, que se envolveram amorosamente com um integrante ou simplesmente decidiram seguir com o circo quando este passou pela sua cidade, ou ainda indivíduos contratados para exercer algum número artístico ou outros ofícios necessários à realização dos espetáculos circenses. A relação de permanência destes agregados contratados junto ao núcleo familiar do circo pode ser temporária (geralmente por temporada em uma região) ou ter natureza mais permanente, dependendo dos laços estabelecidos.

Assim como os membros da família que é proprietária do circo, os agregados podem exercer inúmeras funções e números dentro do grupo ao longo do tempo conforme a necessidade. Existem também casos de grupos familiares pequenos que são contratados coletivamente para trabalhar em um circo de maior porte.

As características marcantes deste bem cultural se encontram na itinerância, na estruturação familiar, que geralmente desenvolve sua identidade em torno do sobrenome da família tradicional de circo, e no caráter adaptativo das atividades circenses de tradição para melhor agradar ao público, sendo o conhecimento dos saberes e fazeres transmitido na oralidade e na convivência dentro do próprio grupo. Contudo, é importante pontuar que historicamente no Brasil e no mundo, as atividades circenses aconteciam em espaços públicos muito anteriormente à organização do circo como “espaço nômade”. Em nosso país, desde a primeira metade do século XVIII existe no Brasil registro de espetáculos de natureza circense, com palhaços, equilibristas, malabaristas, adestradores de animais, sendo que a maior quantidade de famílias circenses provenientes da Europa foi registrada pela imigração brasileira durante o século XIX e início dos anos 1900. Aqui cabe ressaltar que existem, entre os próprios entrevistados para a composição deste dossiê, membros de famílias que já se encontram em 2023 na oitava geração circense, como é o caso dos Robattini.



Akiles Circus em montagem, fonte: Cristina Villar

Cabe aqui ressaltar que, em âmbito social, há uma série de intersecções relacionais bastante peculiares ao circo tradicional: as famílias circenses extrapolam o fazer artístico, (in)corporando e (com) partilhando modos de estar/ser no mundo, numa dinâmica bastante particular. O caráter itinerante e comercial que garante o sustento principal destes grupos sociais através de uma prática artística transmitida por via oral borra as fronteiras mais comuns entre a vida familiar íntima e o cotidiano de trabalho, já que os circenses tradicionais vivem em função de seu circo 24 horas por dia, pois nele trabalham, nele habitam e nele constroem seus laços familiares e identitários mais fortes, os quais por consequência são centralizados no próprio grupo. Por um lado, com os agregados, o crescimento e a união de famílias

diferentes, os circos acabam naturalmente se multiplicando: surgem novos núcleos familiares que em algum momento se tornam independentes e adquirem uma lona para abrir um circo próprio. Por outro, o nomadismo gera consigo um certo isolamento social do circense, que não costuma desenvolver relações mais aprofundadas com a comunidade dos territórios por onde passa, dada sua estadia efêmera. Isso influencia principalmente a noção de pertencimento das crianças, que trocam de escola praticamente a cada mudança de praça de seu circo, promovendo de certa forma um alijamento social dos circenses tradicionais em relação ao “povo da cidade”, como muitos costumam chamar, mesmo que estes artistas mambembes circulem e também habitem as cidades, as quais oferecem público em maior volume para os espetáculos.



Mudança do Circo Mágico Show. Acervo: Sula Mavrudis

Na sequência dos capítulos, será feito um retrato destes grupos tradicionais de circo a partir das entrevistas coletadas para esta pesquisa.



4.METODOLOGIA



Para explicitar a metodologia de realização da pesquisa inicial, é importante ressaltar que o início da pesquisa foi proposta por meio de um edital da Fundação Nacional das Artes – a FUNARTE, órgão pertencente ao atual Ministério da Cultura que tem por objetivo promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. A segunda etapa, já vinculada ao programa do IPHAN, foi planejada para ter um período de coleta de dados durante uma janela de um ano, período que se demonstrou exíguo para uma tarefa hercúlea, e teve a contratação de profissionais para a realização das entrevistas, bem como dos registros fotográficos e videográficos. Estas equipes se estruturaram conforme as regiões geográficas em que se encontram dentro do país. A partir delas foi realizada a coleta de informações para a montagem do dossiê de candidatura final é o INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais, o qual apresenta uma configuração muito ampla de perguntas a serem realizadas junto aos detentores do bem a ser pesquisado.

Diante da realidade orçamentária desta pesquisa, foram contratados apenas 10 pesquisadores, sendo 3 para a região Nordeste, 1 para a Região Norte, 2 para a Região Sudeste, 2 para a Região Sul e 1 para a Região Centro-oeste, bem como uma pessoa especialista em história do circo. O primeiro passo do processo foi coordenado pelo IPHAN, e consistiu em promover uma reunião geral entre os pesquisadores de diversos projetos aprovados no edital do PNPI, onde foi realizado o treinamento para a utilização do Tainacan, nova ferramenta de organização dos dados dos inventários de referências culturais. Posteriormente houve reuniões internas entre a equipe do projeto para que se estabelecesse um escopo geográfico de atuação. A proposta inicial era de que cada pesquisador visitasse ao menos 10 circos diferentes, entrevistando preferencialmente mais de uma pessoa por circo. Diante do universo do mapeamento feito durante a pandemia pela FUNARTE, existem cerca de 600 a 700 circos transitando no Brasil (apesar de haver dados que precisam ser verificados), e, numa projeção, chegamos a cerca de 100 circos diferentes retratados, o que constitui uma amostragem interessante deste grupo social, considerando-se a total impossibilidade de alcançar a integralidade destes grupos com a base de dados, o valor e o pessoal disponíveis no projeto.

Foram dadas as instruções de como melhor aplicar o questionário do PNPI que seria preenchido no Tainacan mais tarde e quais os tipos de registros em foto e vídeo dos circos que seriam bem-vindos, mesmo que feitos em telefone. Por conta da necessidade de se realizar um deslocamento grande para se chegar a alguns circos, exigindo passagem aérea, mais ao final da pesquisa foi aberta a possibilidade de serem realizadas reuniões online, as quais foram bastante utilizadas em outras pesquisas durante a pandemia recentemente. Também foi indicada a necessidade de se haver uma abordagem que deixasse os entrevistados à vontade, e a necessidade de por vezes explicar a pergunta com outras palavras quando não houvesse o entendimento imediato por parte do entrevistado, a fim de provocar um aprofundamento das respostas a serem coletadas.

Por conta disso, foram realizadas reuniões em que a coordenadora Consuelo Vallandro, especialista no segmento circo, adaptou com base no modelo do IPHAN 4 formulários de pesquisa a serem usados nas entrevistas pelos pesquisadores bolsistas selecionados no edital: agente, organização, detentor e grupo. As perguntas foram organizadas de maneira bastante simples e direta a dados sensíveis e úteis à pesquisa final, e abordaram dados gerais sobre o circo do entrevistado e sua estrutura, além de buscar levantar questões bastante pertinentes ao universo do circense tradicional brasileiro, tais como:

A) Nome, tempo de existência e história da família do circo do entrevistado e nomes que o circo já teve anteriormente (considerando que muitos circos, em geral os pequenos, trocam de nome após alguns anos de circulação, com o objetivo de circularem nas mesmas localidades e atraírem um mesmo público);

- B) Descrição das estruturas atuais do circo e dos circenses e necessidades do circo e das funções exercidas pelo entrevistado no circo e as suas fontes de renda;
- C) Perfil de socioeconômico do público, valor do ingresso e região atendida pelo circo do entrevistado, bem como período de tempo que costuma permanecer em cada local;
- D) Perguntas sobre as dificuldades de vida do circense decorrentes da ausência de um comprovante de residência, como o problema da formação escolar e da obtenção de atendimento médico e vacinações junto ao SUS – sistema único de saúde, inclusive durante a pandemia, ou de vagas na escola;
- E) As necessidades financeiras e dificuldades institucionais do circo para funcionar em questão e suas fontes de renda, bem como suas melhorias necessárias na opinião do entrevistado;
- F) A visão do entrevistado a respeito das diferenças entre os circos familiares e aqueles de caráter estritamente empresarial;
- G) A percepção do entrevistado sobre a relativamente recente proibição do uso de animais para apresentações no circo;
- H) A natureza dos números apresentados durante os espetáculos e a frequência dos ensaios;
- I) A descrição da metodologia de ensino e transmissão dos saberes aos circenses mais jovens;
- J) Os impactos da pandemia sobre o circo e a vida do entrevistado e as impressões dos entrevistados a respeito da importância de se ter o circo como patrimônio imaterial;
- K) O acesso dos circenses a políticas de fomento à cultura e a políticas assistenciais como fonte de renda.

Uma vez formulado o questionário, a proposta inicial seriam 6 meses de prazo para a entrega final com a inserção das respostas no Tainacan, sendo que os bolsistas deveriam entregar das entrevistas realizadas a transcrição na íntegra de em um documento compilado. Foi ressaltada a importância do envio das imagens coletadas dos circos entrevistados para a constituição de uma rede social que serviria como forma de divulgação da pesquisa para que os circenses e pessoas interessadas soubessem que estava ocorrendo e como forma de constituir um registro do processo, com trechos de algumas entrevistas sendo postados. O perfil no Instagram, intitulado @circopatrimoniobrasileiro, foi aberto no dia 1º de abril de 2025 e no momento do fechamento deste texto, 1º de novembro, já somava mais de 100 mil visualizações, contando com 68 postagens, entre as quais algumas sozinhas contam com mais de 16 mil visualizações.

Por fim, foram realizadas algumas reuniões segmentadas por regiões do Brasil para que a coordenadora e a produtora Naara Santos pudessem esclarecer dúvidas dos bolsistas a respeito deste planejamento inicial. Assim, os pesquisadores tiveram tarefas diferentes a serem realizadas e entregues: a compilação das respostas e imagens coletadas, mais a aplicação e entrega das respostas do questionário para o Tainacan, etapa que no momento desta escrita ainda encontra-se em andamento.



Entrevista do circo Joia Rara, fonte: Luís Carlos do Vale

Para dar conta disso, a coordenadora assumiu o papel de orientadora para os pesquisadores tirarem suas dúvidas a respeito especificamente das entrevistas a serem realizadas ao longo do processo. Foram criados grupos de Whatsapp para cada região do Brasil com a presença da coordenadora e da produtora, além de haver um atendimento do IPHAN por meio de fórum interno do Tainacan para os pesquisadores. Dentro do planejamento inicial do projeto, que contava com uma possibilidade de prorrogação, a coordenadora Consuelo Vallandro ficaria com mais dois meses após terminada a fase das entrevistas e de preenchimento para a elaboração e entrega do documento final em formato de dossiê acadêmico. No entanto, em função de uma manutenção de prazos de entrega estabelecida pelo IPHAN, a tarefa da elaboração deste documento ficou a cargo da coordenadora antes do término do preenchimento do Tainacan. Para este texto, portanto, ela se utilizou apenas das transcrições enviadas pelos pesquisadores.

4.1 DAS DIFICULDADES ENCONTRADAS PARA A EXECUÇÃO CONFORME O PLANEJADO

O primeiro problema a se apresentar foi a dificuldade de encontrar pesquisadores com conhecimento de campo para a região centro-oeste, o que prejudicou o retrato desta região. A pesquisadora inicialmente selecionada por questões de exigências mínimas de perfil para a pesquisa nesta região é proveniente do Estado de Goiás, o qual geograficamente dialoga em termos identitários mais com as regiões sudeste e nordeste do país do que propriamente com seus vizinhos de região, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Além disso, não houve abertura dos circenses da região para receber a pesquisadora e rea-

lizar a entrevista. Foram inúmeras tentativas de contato sem sucesso. Esta primeira pesquisadora acabou realizando duas entrevistas apenas e, por motivo de agenda pessoal, desistiu da função. Foi contratada uma segunda pesquisadora, também de Goiás, que encontrou a mesma dificuldade, e acabou abrindo mão da pesquisa também.

Nesse contexto, é importante ressaltar que, segundo o próprio mapeamento realizado pela FUNARTE que ancorou nossa pesquisa, a região com o menor número de circos no Brasil é justamente a Centro-Oeste, e a região da fronteira oeste na zona Norte do país. Esta realidade também se concretizou em nossos dados. Tivemos poucos circos que atuam nestas regiões entrevistados. Por fim, consideramos o material que obtivemos durante este período todo é bastante rico e importante em termos de amostra, apesar de talvez ainda distante de dar conta de toda a diversidade que o circo apresenta em nosso país, tanto em um panorama histórico-temporal como em um âmbito regional.

O que ficará registrado neste texto é fruto das entrevistas realizadas e entregues nestas duas etapas, e serão apontadas as lacunas que ainda necessitam ser preenchidas nas pesquisas vindouras, etapa que consideramos fundamental para balizar um futuro plano de salvaguarda.





5.O CIRCO TRADICIONAL FAMILIAR E SUAS PECULIARIDADES

*O circo é uma doença incurável
(depoimento Palhaço Pinduca - Circo Transglobo)*



A natureza do circo tradicional familiar no Brasil, assim como ocorre no mundo todo, é resultado de uma tensão entre a tradição de um núcleo circense e a adaptação às condições regionais e históricas do local onde o circo se instala e do panorama social que ele encontra naquele determinado momento histórico. Como explicitado anteriormente, na maior parte das vezes as famílias circenses utilizam os conhecimentos técnicos transmitido de maneira oral de geração em geração e trazidos de seus países de origem quando seus antepassados migraram ao Brasil, mas a necessidade de sempre cativar o público para que frequente o circo faz com que procurem adaptá-los às condições que encontram com a circulação de seu grupo circense. Tais aspectos proporcionaram uma conformação específica dos saberes circenses tradicionais no território brasileiro, que sempre foi marcada pelas formas criativas de adaptação às mais diversas situações que encontrou. Tanto antiga quanto rica, essa trajetória demonstra que a tradição certamente contribuiu para explicar uma vida tão longa, mas não está atrelada à estagnação e à cristalização de um modelo.

Hoje as famílias de circenses estão espalhadas por todo o nosso país, mas vale ressaltar que nem todo circo no Brasil é de família tradicional, e cabe a esta pesquisa estabelecer diante desse recorte possíveis marcadores distintivos do circo tradicional diante das características compartilhadas com as demais companhias de circo existentes hodiernamente. Inicialmente iremos abordar os circos chamados “de lona” por terem como referência este espaço para realização dos seus espetáculos, característica que já os difere das trupes que trabalham com apresentações de circo em eventos ou teatros, ou ainda em espaços públicos, como praças ou sinaleiras.

Já foi mencionado anteriormente, mas vale lembrar, que há os circos de formatação essencialmente empresarial, os quais seguem o modelo importado e icônico do Cirque de Soleil. Nestes casos, as práticas da itinerância e muitas das modalidades artísticas circenses apresentadas nos espetáculos coincidem, porém a estruturação e organização interna destes circos parte de uma empresa de entretenimento que visa exclusivamente ao lucro e para este fim realiza a contratação de artistas por temporada – sejam eles organizados em famílias ou não – e montam espetáculos que itineram durante este período apenas em regiões de grande circulação de habitantes.

Uma das diferenças mais relevantes deste tipo de circo se vê no investimento bastante alto em infraestrutura, no tamanho e qualidade das lonas e capacidade de público, aluguel de terrenos em espaços centralizados para atender um público de alta renda, como estacionamento de shoppings em regiões de classe média alta e no nível massivo de investimento em publicidade por meio de propaganda massiva que pode se dar em redes de rádio, TV, outdoors, busdoor etc.

Como foi colocado em depoimento, no circo familiar, todos cuidam de todos, enquanto que no outro, cada um cuida de si. Em alguns casos, inclusive, os artistas sequer vivem no circo, ficando hospedados em hotéis nas cidades onde acontece a temporada. Todo esse aparato, bastante comum ao mercado do show business, faz com que este tipo de circo possa permanecer muito mais tempo nas cidades por onde passa e/ou possa cobrar um valor de ingresso equivalente a até mil Reais dependendo dos pacotes oferecidos ao comprador – retrato de uma realidade bastante distante da grande maioria dos circos familiares tradicionais brasileiros. Cabe a ressalva de que existem alguns poucos núcleos familiares tradicionais que nas últimas décadas adotaram este modelo de formatação empresarial, como é o caso do famoso Mirage – conhecido como “Circo do Marcos Frota”, mas seus circos são uma exceção diante da realidade da grande maioria.

Em uma futura pesquisa, é importante trazer também à tona a discussão sobre as novas famílias circenses itinerantes, ou seja, aquelas famílias recentes, de primeira e segunda geração, que em geral retomam outras formas de estruturar suas apresentações mambembes, sem necessariamente toda a estrutura da lona, mas mantêm o caráter do núcleo familiar como eixo organizador da sua trupe.

5.1 MODALIDADES DE ATIVIDADES E ATRAÇÕES DE CIRCO NO BRASIL ENTRE AS FAMÍLIAS TRADICIONAIS

Moro numa cidade chamada Brasil e no condomínio chamado Circo (depoimento Circo América)

Entre os circos itinerantes tradicionais brasileiros, dentro desta pesquisa identificamos três eixos tipológicos de espetáculos existentes em nosso país: o mais comum é o modelo de circo com as manifestações artísticas estereotipicamente associadas ao fazer circense, tais como os aparelhos aéreos: trapézio, corda indiana, força capilar, tecido e lira, o malabarismo, o ilusionismo, o equilíbrio e a palhaçaria, entre outros que abordaremos mais tarde. No entanto, é importante ressaltar a presença em menor número de outras duas vertentes tipológicas, as quais descreveremos a seguir:

5.1.1 O CIRCO-TEATRO



Trupe do Circo Teatro Biriba, fonte: acervo da família

O circo-teatro funciona com uma trupe itinerante de atores e atrizes que realizam apresentações teatrais sob uma lona, montada para servir como um teatro. Encenam de maneira livre e improvisada textos dramáticos de autores consagrados da literatura universal como Shakespeare, mas também possuem obras autorais e adaptações de livros, filmes, folhetins, casos verídicos, lendas e crenças populares, romances de folhetim, abrangendo da comédia ao drama, e utilizando também a palhaçaria. Estas trupes familiares de teatro mambembe no Brasil adaptaram a tradição oriunda da Europa de uma das raízes do teatro ocidental: a Commedia Dell'Arte. A encenação teatral também está na base do circo moderno, como ocorria no início do circo itinerante na Europa do século XVIII, por meio dos chamados dramas equestres, produções teatrais gigantescas que usavam cavalos nas suas encenações de peças clássicas e lendas épicas do repertório europeu por meio do picadeiro de Phillip Astley, considerado por muitos pai do circo moderno.

Em nosso país, este perfil de circos que trabalhavam principalmente com a pantomima proliferaram-se no século XVIII e XIX. Aqui foram batizados de “circos de cavaleiros” porque inicialmente reproduziam este modelo construído em torno de uma apresentação equestre, que também mais tarde veio a ser chamado de circo de pavilhão. Estes tiveram seu apogeu nos anos 1920 a 1970, quando levavam as artes cênicas para os mais longínquos e isolados cantos de nosso Brasil, com apresentações que, além das peças teatrais adaptadas ao perfil do público local e dos números tradicionais de variedades, incluíam novidades como a luta livre, shows musicais apresentados por ídolos do rádio e da TV e até as projeções de filmes em cidades que nunca tiveram um cinema – aqui cabe ainda a observação de que até hoje existem exemplares raros de cinema itinerante sob lonas circulando no nordeste do país.

Esta modalidade de circo, por conta da sua ampla variedade de atrações, servia de casa de espetáculos ambulante – e costumava ser mais acessível em termos de valores de ingresso que os tradicionais teatros das cidades à época. Assim, em um período anterior à popularização do acesso à TV, o circo foi responsável pelo lançamento de grandes nomes da música nacional, como é o caso de estrelas do porte de Emilinha Borba, Augusto Calheiros, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira e Luiz Gonzaga, bem como mais recentemente das duplas sertanejas como Tonico e Tinoco e Chitãozinho e Xororó, além do apresentador e comunicador Silvio Santos, que no circo em que trabalhava como locutor ganhou o apelido de “Peru que fala”. É fundamental ainda lembrar historicamente da figura icônica de Benjamim de Oliveira, palhaço negro precursor que popularizou e levou o circo brasileiro a outro patamar no ramo de entretenimento, criando uma escola a partir de sua formação de espetáculo no início do século XX.

Dentro do circo-teatro, cabe ressaltar a impressionante especialidade da trupe familiar de encenar uma ampla variedade de textos, os quais permanecem em repertório e vão sendo adaptados conforme a necessidade e o público do local onde o circo se instala, o que pode incluir adaptações desde a trama a ser contada até o vocabulário utilizado. Este gênero de teatro possui um escopo que circula entre o melodrama e a base de comédia e estética muito ligada à linguagem da palhaçaria circense, mas indo além das reprises e entradas cômicas, com uma abordagem própria e mais fluída em relação a improvisações e adaptações, o que dá a cada circo-teatro uma característica de seu fazer teatral que o diferencia dos demais. Também se destaca a capacidade de reaproveitamento dos mesmos figurinos, cenários e elementos cênicos para diversas peças teatrais diferentes, justamente pela condição itinerante da trupe.



Acervo de textos dramáticos do circo teatro Biriba, fonte: Cristina Villar

Entre as características desta tipologia teatral, entram a preferência por gestos exagerados e situações exploradas ao extremo seja em seu apelo dramático como em sua comicidade e satirização de costumes. A capacidade do ator é bastante explorada com a utilização de personagens mais esboçados, e a temática ampla aborda questões que poderiam gerar ou não um efeito moralizante, fazendo o público por vezes chorar e rir durante uma mesma apresentação.

No mundo circense, as crianças dos núcleos familiares tradicionais atuam desde bebês nas peças teatrais apresentadas, e ao longo da infância recebem o treinamento de seus pais para performarem muitos papéis diferentes, em gêneros diversos, desenvolvendo uma capacidade de improviso e adaptação teatrais bastante peculiar deste perfil de atores. Vale ainda ressaltar que essa possibilidade de encenar uma peça diferente a cada dia permite que os circos-teatro permaneçam por muito mais tempo – chegando a ficar três meses – em uma única praça, dado que um mesmo público apreciador daquela trupe costuma retornar para ver as demais peças colocadas em cartaz naquela temporada.



*Fotografias do circo teatro Biriba, na época que funcionava como circo de barracão nos anos 1970.
Acervo particular da família.*

Esta modalidade de circo foi muito comum em nosso país, e diversas famílias circenses no século XX chegaram a dividir o seu espetáculo em duas partes, sendo a primeira com números de variedades e a segunda parte a apresentação teatral, que costumava ser comédia, mas por vezes era um drama. Infelizmente o circo-teatro entrou em declínio antes mesmo da entrada dos anos 1990, após ocorrer um processo de décadas de superpopularização da TV, das telenovelas, e a consequente migração da grande maioria dos artistas do circo e do rádio para esta nova mídia. Os poucos grupos de circo-teatro familiares que restam em nosso país mantêm a tradição de ter um grupo de atores muito polivalentes, com uma tamanha diversidade em seu repertório de peças teatrais que é digna de nota: a trupe do Circo-Teatro Biriba, por exemplo, tendo 80 obras diferentes em repertório, costuma encenar 50 peças distintas sob sua lona em uma mesma temporada.

Essa capacidade lhes permite uma possibilidade ímpar de cativar o mesmo público com diferentes apresentações e permanecer com o circo em uma cidade por mais tempo que as trupes itinerantes de espetáculos de variedades. Infelizmente esta modalidade de circo, apesar de ter uma demanda de custo menor em termos de infraestrutura que os números circenses, está entrando em extinção pela própria queda da popularidade do teatro e, portanto, da possibilidade de sobrevivência destas trupes. Os poucos entrevistados de circo-teatro nesta pesquisa relataram que o público hoje não gosta mais de dramas, e mesmo as comédias não fazem tanto sucesso como já fizeram por meio de um dos nossos mais célebres palhaços – o também ator, cantor e compositor Benjamim de Oliveira, e da famosa dupla Tonico e Tino-co, os quais se tornaram inclusive dramaturgos de grande referência para as trupes de circo-teatro e para obras radiofônicas de sua época.

Aqui cabe a referência à fala tocante do mestre Teófanês Silveira, o Biribinha, aqui resumida: “eu sou semianalfabeto, não tive oportunidade de gastar as minhas calças nos bancos das universidades, não tive. Eu era louco para me formar, mas aí o que foi que aconteceu? O circo me formou, assim como formou os meus irmãos: fazendo teatro, fazendo Shakespeare nos palcos de circos (...) lá eu aprendi a conhecer todas as regras da dramaturgia teatral (...) e entender na leitura dramatúrgica de um texto (...) feita para conhecer o valor da palavra. (...) Nela cada artista tinha consciência dos seus personagens, as inflexões, os tons que precisava através de cada linha de interpretação.”

5.1.2 O CIRCO DE TOUROS E OS ANIMAIS NO CIRCO

O circo de touros é uma adaptação do seu ancestral, o circo de cavaleiros, pois seu eixo de construção gira em torno de um espetáculo o qual, de certa forma, manteve uma tradição que foi encerrada para a grande maioria dos circos tradicionais por uma questão legal, que foi a proibição do uso de animais no picadeiro. Vale lembrar que o cavalo, até meados do século XX, era um dos grandes protagonistas dos circos no Brasil. Esse gênero de circo se estrutura em torno de um picadeiro circular feito diretamente numa pista de terra, com uma arquibancada ascendente em volta estruturada em torno da grade que separa e protege o público dos animais que fazem parte dos números circenses.



Foto: Ronei. Acervo Circo dos Irmãos Barros

Esse perfil de trupe circense costuma apresentar os tradicionais números de diversidades com o acréscimo de números de acrobacia e palhaçaria realizados com os touros, animais que em geral não pertencem ao circo, mas são cedidos temporariamente. A trupe costuma passar pelas cidades solicitando que os touros sejam “emprestados” para que os artistas possam demonstrar suas habilidades durante o espetáculo, que traz uma mescla de elementos acrobáticos com técnicas das tradicionais touradas espanholas. Alguns grupos mais ousados chegam a colocar no seu picadeiro em formato de arena os animais “mais ferozes” conhecidos na região, desafiando-se e aumentando o grau de risco de suas apresentações, estratégia que evidentemente desperta muita atenção do público local.

Do circo de touros também nasceu uma atividade que hoje é extremamente popular: o rodeio. Por ter esse perfil, os circos de touros são mais comuns nas regiões rurais e de tradição pecuária do país onde a legislação permite esse tipo de apresentação com animais, tais como o interior de Minas Gerais. Em muitos casos, devido à perseguição quando é mencionada a palavra “circo”, os artistas tradicionais

hoje atuam diretamente nos rodeios. Essa situação demonstra o tamanho do preconceito sofrido pelos circenses no Brasil, dado que exatamente a mesma atividade pode ser apreciada e até ovacionada se realizada em um rodeio, enquanto que será perseguida e proibida se ocorrer sob o nome de circo.

Aqui cabe ressaltar que a presença de animais no circo, uma tradição que veio da Europa e existia no cerne do surgimento do chamado circo moderno no século XVIII através do ex-oficial da cavalaria inglês Philip Astley, passou a ser mais debatida legalmente no Brasil ao final do século passado, quando começaram a surgir inúmeros movimentos em prol dos direitos dos animais. Em âmbito mundial, é possível perceber uma transformação política com o fenômeno POP do surgimento de companhias como o Cirque de Soleil e o Circo Imperial da China, os quais não têm animais em seus espetáculos e fazem desta escolha uma bandeira.



Foto: Ronei. Acervo Circo dos Irmãos Barros

O estopim deste mesmo movimento no Brasil veio após um acidente fatal ocorrido com um menino de seis anos que foi morto por leões durante o intervalo da apresentação do Circo Vostok nas redondezas de Recife no ano 2000. O jovem foi ferido na frente de uma plateia em desespero e não resistiu. Após este episódio, a proibição acabou reverberando em outros 11 Estados: Alagoas, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo baniram o uso de animais nas apresentações circenses.

Em geral, conforme será aprofundado posteriormente, neste período estas mudanças legais ocorreram de forma brusca e indiscriminada e baniram a presença de quaisquer animais em cena: mesmo os domésticos como cães, gatos e, bodes e pombos foram vetados, e a própria sociedade começou a cobrar muito os circos em relação aos animais. No entanto, como em muitas destas legislações estaduais a proibição não abrange o uso de touros em outros eventos para entretenimento, uma prática que também é presente nas vaquejadas e rodeios, o circo de touros consegue manter sua tradição de apresentar estes números que misturam a técnica da tourada e da acrobacia.

5.1.3 O ESPETÁCULO DE VARIEDADES TRADICIONAL

No contexto de hoje, é relevante apontar que, reconhecidas estas variantes anteriormente citadas, a forma mais tradicional de composição de espetáculo circense é demarcada por uma sequência de números artísticos que envolvem habilidades motoras, físicas ou de atuação cênica, em geral organizados em uma ordem que atende necessidades técnicas de alguns números (montagem de aparelhos que demandam tempo e ocupam visualmente o picadeiro, por exemplo, são realizadas durante o intervalo ou enquanto o palhaço se apresenta e desvia o foco da plateia). Os números são geralmente narrados por um apresentador ou locutor chamado mestre de cerimônias que vai anunciando cada nova apresentação e por vezes cria tensão para os números mais difíceis. Dessa maneira, tudo é delineado de modo a promover a alternância de modalidades, deixando os momentos mais impressionantes para culminar no final do número e, no macrocosmo, no fim do espetáculo.

Seguindo este modelo de estruturação atual, também denominado pela palavra francesa *variété*, a apresentação do circo tradicional atualmente é composta sem uma dramaturgia muito desenvolvida que estruture uma narrativa, ou seja, sem uma história a ser contada, à exceção, por óbvio, dos espetáculos do circo-teatro. Esta é uma característica que tem sido modificada mais recentemente pelas companhias de circo não tradicionais, no molde do chamado Novo Circo, que busca, entre outras inovações estéticas, em seus espetáculos entrelaçar os números circenses com uma trama dramática em torno de alguns personagens que acompanham todas as apresentações dos números circenses.



Circo Astro, fonte: Nonata Silva

Em termos de modalidades, entre os números mais tradicionais apresentados nos espetáculos circense familiares, estão apresentações que incluem artes como a acrobacia, a palhaçaria, o malabarismo e outras formas de manipulação de objetos, o equilibrismo, o contorcionismo, o ilusionismo (mais conhecido como magia), a dança, as apresentações musicais e teatrais, entre outras demonstrações de habilidades físicas e artísticas, as quais receberão uma descrição mais detalhada em um capítulo dedicado exclusivamente a este ponto.

É importante inicialmente destacar que o maior ícone do imaginário popular sobre o circo hoje – a lona –, a estrutura física onde ocorrem as apresentações, nem sempre existiu. Historicamente o artista circense começou se apresentando em praças públicas, em locais de trânsito, aglomerações e em feiras ou eventos populares, e muitos seguem até hoje esta prática como manifestação de arte de rua. Falaremos mais sobre ela no capítulo 9.

5.2 O SANGUE DE SERRAGEM E O CIRCO DO SHOWBUSINESS

Aqui vale ressaltar que os autointitulados “sangue de serragem” são circenses que nascem no circo e, como é comum nesta cultura, costumam trabalhar no picadeiro desde três ou quatro anos de idade. Ao contrário dos artistas contratados e agregados, eles cresceram no circo, trabalham no circo, moram no circo e têm no circo seu único modo de ser e existir, bem como de construir e entender o seu próprio mundo. Suas relações dentro do circo se dão em outra ordem que não abrange apenas laços de trabalho, de convivência social ou de consanguinidade, pois são fruto da intersecção imbricada destes três veios, que se tornam indissociáveis. Ser circense tradicional é ter um modo de vida distinto, desenhado por uma série de peculiaridades sobre as quais nos debruçaremos aqui.

Atualmente, além dos circos tradicionais familiares, existem os circos montados por empresas de entretenimento, como é o caso do modelo internacionalmente utilizado pelo Cirque de Soleil, original do Canadá, o qual empresaria artistas oriundos de diversos lugares especialmente contratados para montarem um espetáculo específico com números artísticos. Neste contexto, uma das características mais marcantes em termos organizacionais que diferencia os circos itinerantes tradicionais dos de cunho estritamente empresarial é o fato de que, apesar de trabalharem e viverem de sua arte, os primeiros não constituem entre si necessariamente um empreendimento voltado apenas para o sucesso de mercado no sentido empresarial. Antes pelo contrário: muitos circenses tradicionais são atravessados por valores identitários de grupo e de família e primam pela manutenção de modelos que aprenderam com seus pais, os quais por sua vez aprenderam com seus avôs, e assim por diante. Muitas famílias de circo tradicionais inclusive sofreram bastante com uma “pejotização compulsória” dos circos e a burocratização dos sistemas de habilitação municipais para a liberação de alvarás de funcionamento e com as normativas estaduais feitas pelo corpo de bombeiros e entidades responsáveis pelo fornecimento de luz e água, assim como com a proibição dos animais. A grande maioria destas trupes, inclusive, não possuía um CNPJ até o início dos anos 2000, fato que é relatado como grande barreira enfrentada no dossiê de 2005.



Circo Mirage, fonte: Fernando Dias

Ademais, a solução institucional encontrada por estes grupos segue sendo improvisada: a maioria dos donos de circo abriu, pela facilidade e menor custo desta escolha, uma MEI – Microempresa Individual – para representar todo o circo, sendo que as relações internas de trabalho dentro do circo seguem na informalidade, pois ao MEI é legalmente vetada a contratação de mais do que dois funcionários; ademais, ainda são muito raros os circos familiares em que existem relações profissionais com contratação regida pela CLT. Em verdade, hoje o contexto mais comum a estes circos é marcado pela precariedade da estrutura material, que se perpetua com os recursos mínimos arrecadados com as apresentações, os quais servem apenas para a sobrevivência dos integrantes e para a próxima mudança. Esta conjuntura só se sustenta pelo trabalho em modo cooperativo e solidário entre os membros da companhia, que se fortalece justamente por conta dos laços familiares, e alguma vezes pelas relações que estas famílias, ao andarem principalmente em zonas rurais ou de periferia, estabelecem por meio de amizades e compadrios para a cedência de terrenos, água ou luz, o que colabora para se criarem alguns vínculos identitários regionais com as comunidades, que por sua vez, apoiam os circos.

Em seu modo de ser, tendo ou não formalização como CNPJ, os circos tradicionais sempre funcionaram como pequenas empresas familiares que mantém, geralmente de maneira informal, a maioria dos seus trabalhadores, os quais são membros do núcleo da família circense, compartilhando os lucros e eventuais prejuízos de seu negócio. Além disso, considerando sua estrutura comercial e empresarial, os circos familiares podem ter maior ou menor lucro, e esse fator geralmente irá refletir no tamanho da sua estrutura e na qualidade das instalações e da condição da sua lona, bem como no perfil de público atendido, valor de ingresso e consequentemente no tamanho do núcleo nômade, pois, quanto maior o circo, mais pessoal precisa ser envolvido para montagem e para execução de todos os ofícios inerentes à montagem, manutenção da estrutura e realização do espetáculo, o que por sua vez implica geralmente em um maior número de contratados especializados para exercer determinadas funções.

Por outro lado, quanto menor o circo, mais funções para além da demonstração das habilidades artísticas o membro da família deve aprender a exercer, no escopo das quais se abrangem desde carreteiro, cozinheiro, figurinista, eletricista, soldador, hidráulico, mecânico, serralheiro, brigadista, técnico de som e luz, relações públicas etc. Por todas estas demandas estruturais e de organização, o chamado “boré” – aquele que não aprende nenhum número artístico, sempre vai ter seu lugar e encontrar sua utilidade. É comum perceber nos espetáculos dos circos familiares que o mesmo indivíduo que vende os ingressos na bilheteria depois corre para o picadeiro para se apresentar e no intervalo está na praça de alimentação vendendo pipoca. E muitas vezes é ele mesmo que fabrica mastros, cortinas, figurinos, barracas, letreiros, gambiarras, etc. Como afirma Renata Lima, dona do circo Rehappy: “Quem vem de uma família tradicional de circo aprende desde cedo a fazer de tudo: se falta um porteiro, estou lá; se falta mão de obra para desmontar o circo, também estou; se falta alguém para entrar em cena, visto o figurino e entro.” Entre os depoimentos, houve até um relato engraçado: um dos artistas já fez até o papel de mulher, colocando collant e peruca para substituir uma patinadora.

Essa estrutura de trabalho muito assoberbada cria em alguns casos um ciclo vicioso: por conta da falta de tempo, muitos membros de circos pequenos não conseguem dedicar-se aos estudos e ao aprimoramento de seu circo enquanto produto comercial, o que os impede de ter ganhos mais altos e “expandir seu negócio” para obter mais renda. Muitos circenses trabalham incessantemente em modo de subsistência contínua, obtendo por seu trabalho valores baixos que apenas pagam sua alimentação diária e os custos para “fazer uma nova praça” e se mudar. No entanto, cabe frisar que há casos em que conseguem empreender e “expandir o seu negócio”, podendo prosperar e comprar lonas maiores, bem como contratar mais artistas e funcionários locais para atuarem numa temporada.

A faixa de valor do ingresso de um circo familiar pequeno segundo os entrevistados em geral fica em torno de R\$ 10,00 a 20,00 a inteira, chegando a um mínimo de 2,50 e a um máximo de 30,00. Os circos médios alcançaram o valor de 60,00 em alguns casos relatados. Ainda, valores menores podem ser ofertados dias úteis, quando costumam receber menos público ou para promoções de venda como a de “dois ingressos pelo valor de um” ou ainda para receber escolas. Como uma saída para obter rendimentos maiores, alguns circos de maior porte buscam setorizar suas plateias, criando zonas com ingresso mais caro por serem próximas ao picadeiro, com assentos mais confortáveis e visão mais central – o por vezes chamado “espaço VIP”, “Tapete Vermelho”, ou camarote, pelo qual podem cobrar um valor muito maior que o dos ingressos “populares”. Nos últimos dias antes da saída do circo daquela praça, também é corriqueira a prática de fazer promoções e oferecer gratuidades a um determinado perfil de público a fim de angariar o valor para “pagar a mudança”.



Circo Montovani, foto: Sluchem Cherem

No entanto, percebemos mais um círculo vicioso nesta situação: os preços variam diretamente de acordo com o local escolhido e poder aquisitivo do público da região – quanto menor e mais pobre a comunidade atendida, menor o valor cobrado por pessoa. Os circos de natureza essencialmente empresarial, por exemplo, por circularem por cidades grandes em regiões centrais e bem localizadas como estacionamento de shoppings, encontram uma fatia de mercado que possibilita cobrar um ingresso de valor muito mais alto, chegam a montantes como R\$ 780,00, cobrado em 2023 pelo Circo Mirage em Porto Alegre. Evidentemente, vale ressaltar que os custos de instalação do circo neste perfil de local é altíssimo, e a exigência deste público em relação à qualidade das instalações é muito maior, o que gera um abismo no diferencial em relação aos circos menores e sem tantos recursos. Assim, diante da realidade de itens muito custosos de uma infraestrutura nova – uma simples lona média nacional atualmente gira em torno de 400 a 500 mil Reais – dificilmente os circos pequenos conseguem ter oportunidades de cobrar um ingresso mais alto para assim obter condições financeiras de investirem em equipamentos e terrenos mais bem localizados, e por isso seguem se apresentando nas comunidades mais pobres, onde angariam uma verba bem menor, que lhes cobre em geral apenas os custos básicos de sobrevivência.

Aqui cabe ressaltar que não existe nem mesmo uma linha de crédito voltada para este perfil de empreendedor se estruturar e poder investir no próprio negócio, ou seja: o circense tradicional dono de circo se viu obrigado legalmente a formalizar-se enquanto empresa, porém não recebeu nenhum subsídio para promover esta transformação, e acabou tendo seu trabalho mais precarizado em função dos custos que as novas burocracias lhe impõem, infringindo-lhe muitas vezes uma condição difícil de mudar. Evidentemente que há exceções e casos bem-sucedidos de circos que conseguiram se estruturar e se mantêm muito promissora enquanto negócios, mas esta não é a realidade da grande maioria dos respondentes à nossa pesquisa, e certamente não é a realidade de tantos circos no Brasil se considerarmos o universo mapeado durante a pandemia pela FUNARTE em parceria com entidades e grupos regionais de mais de 600 circos itinerantes em circulação em nosso país.

5.3 A DIVISÃO DAS FAMÍLIAS

Outra diferença importante entre os circenses independentes é que eles têm o circo como profissão e não como modo de vida, que é como a família tradicional de circo se entende no mundo, onde ela costuma ser identificada, normalmente, pelo seu vínculo familiar: o sobrenome (mesmo que por vezes ela esteja subdividida em vários circos que não o terão em seu nome comercial). Em geral cada núcleo familiar constitui um grupo, uma trupe, que pode trabalhar em seus próprios circos ou ser contratada por outros. Existem também as famílias que trabalham nos bastidores, apenas na parte administrativa ou gerencial, tecendo e vendendo lonas e equipamentos ou até fazendo carretos para os espetáculos dos colegas ou parentes de circo.

O mais interessante é o caráter agregador da família circense, que permite que alguém de fora do grupo possa adquirir o status de integrante. Um morador ou moradora de uma cidade visitada pelo circo – alguém “da praça”, por exemplo, pode “beber a água da lona”: ele ou ela podem ir embora – ou “fugir” – junto com o circo, criar vínculos de trabalho, de amizade ou mesmo matrimoniais com algum membro da família e, por meio da aprendizagem e da transmissão de saberes inerentes àquele grupo, tornar-se um artista ou exercer um cargo administrativo ou função remunerada dentro do circo e, com o tempo, ser considerado parte da família. De fato, os itinerantes viviam, e ainda vivem, unidos por seus saberes-fazer de caráter próprio e identitário, os quais são compartilhados por meio do convívio e da transmissão oral de conhecimentos, que se dá neste dia a dia de trabalho coletivo para a sobrevivência do circo e de seus membros.



Família circense na década de 1970. Acervo Diogo Maroja.

Cabe ressaltar também que historicamente, quando não havia uma legislação tão rígida em relação às adoções, era muito comum as famílias de circo adotarem crianças por onde passavam, seja porque eram extremamente pobres e eram entregues pelos pais – como é o caso de Índia Morena, grande ícone do circo brasileiro, declarada patrimônio vivo de Pernambuco; seja porque fugiam com o circo; seja porque eram enjeitadas por terem alguma deficiência. Entre os entrevistados mais velhos, é comum ouvir a expressão “(meu pai ou minha mãe) pegou pra criar” a respeito de suas famílias, que tiveram por vezes mais de dez filhos adotivos – os irmãos “de consideração”.

Como geralmente ocorre em tradições familiares, as novas gerações são sempre responsáveis pela perpetuação dos saberes e das práticas das quais são depositárias. Por outro lado, existe uma dinâmica constante de transformação, dado o processo de junção de diferentes grupos através de relacionamentos afetivos, mas também de trabalho, o que pode em médio ou longo prazo gerar uma segmentação de um núcleo familiar original e o surgimento de uma nova família, seja pela junção de duas ou mais famílias diferentes, seja pela incorporação de um ou mais indivíduos à família original. A passagem de artistas individuais de circo em circo também é uma constante, trabalhando por temporada.

Um fenômeno bastante comum presente nas entrevistas é o desejo de alguns jovens de realizar o equivalente ao ato de “sair da casa dos pais”, e de fato assim muitos o fazem: no circo da família ou como contratados de outros circos, estes trabalham e economizam até se organizarem financeiramente para poderem adquirir a própria lona, e assim abrir um novo circo. Em outros casos, é aproveitada a ocasião de uma compra de equipamento novo para esta mudança: em muitos relatos, no momento em que o dono do circo onde a pessoa trabalhava trocou a lona por uma nova, a antiga foi adquirida ou mesmo dada ao depoente, que com ela pode abrir o próprio circo e deixar de trabalhar como contratado. Assim, existem muitas árvores genealógicas familiares que se cruzam entre circos, assim como linhagens familiares tradicionais que se subdividiram e hoje possuem vários circos espalhados pelo país.

Nesse contexto, fundamentada na forma social e coletiva de aprendizado, reiterada pela memória compartilhada, a transmissão do saber-fazer no e do circo é dada pela oralidade, pela corporalidade das habilidades a serem apresentadas ao público, e pela distribuição interna de múltiplas tarefas e responsabilidades cujos fazeres demarcam a identidade circense, cujo caráter artístico é constantemente atualizado pela comunidade diante das demandas do mundo externo – dado que é do público externo que os circenses tiram a fonte do seu sustento para viver, mesmo que também nele se origine o preconceito que muitas vezes taxa a arte circense como uma arte menor, ou até como uma rele manifestação frugal de entretenimento associada ao “populacho”.



Família do Circo Torricelli, foto: Cristina Villar





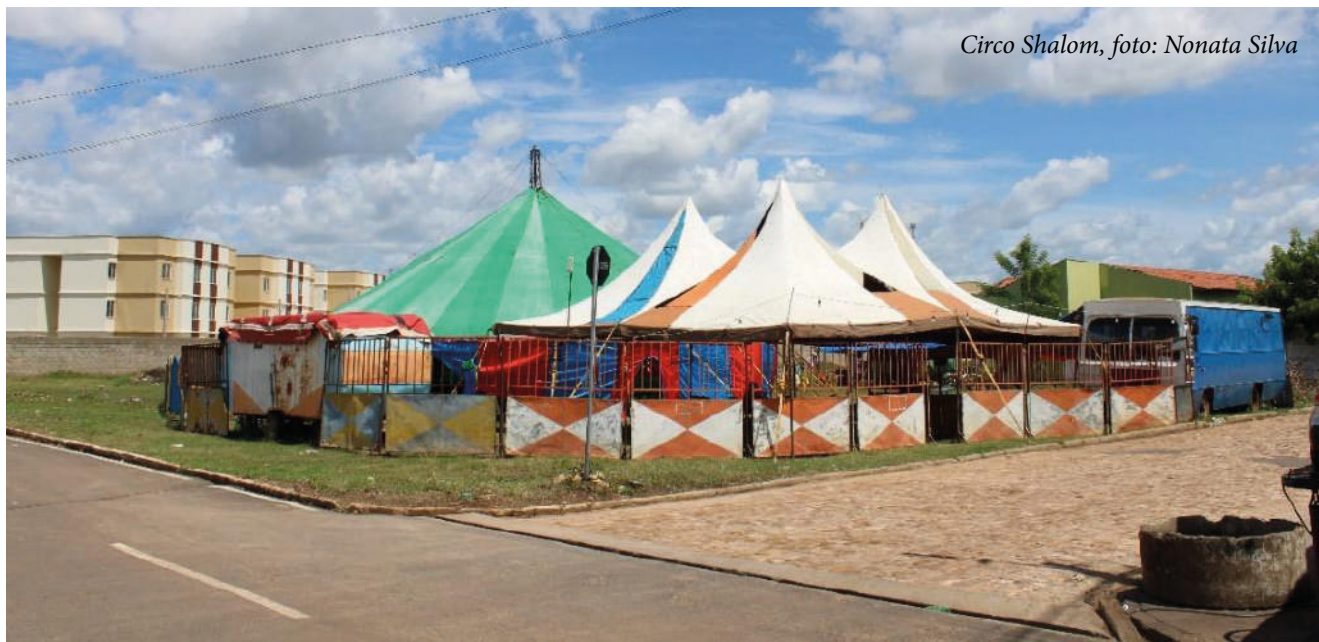
6. OCORRÊNCIA DO BEM CULTURAL – A CENA E A MIGRAÇÃO



Por ser integrante do conjunto das artes chamadas cênicas, o circo precisa da “cena”, ou seja, da materialidade de um espaço onde o artista performa e de um público que assista e aprecie sua arte executada ao vivo. Como mencionado anteriormente, o circo tradicional em geral faz uso das icônicas lonas, as quais permitem às trupes montarem, em cada lugar que visitam, uma infraestrutura semelhante à de um anfiteatro, com iluminação cênica, sistema de sonorização, plateia e estruturas metálicas onde podem suspender seus equipamentos, aparelhos aéreos e a própria lona para cobertura do circo. Nessa conjuntura, o picadeiro pode ou não ter ainda um palco mais elevado, muitas vezes feito sobre a base do próprio caminhão prancha utilizado para transporte da estrutura da lona. Essa estrutura é fundamental porque dá a capacidade de mobilidade às trupes circenses, que se veriam bastante limitadas caso dependessem da existência de um teatro na cidade onde querem se apresentar, por exemplo. Além disso, o aluguel de salas teatrais e de equipamentos de som e luz costuma ser muito caro, fora o fato de que a grande maioria dos teatros não tem condições para suspender os aparelhos aéreos de circo, seja por falta de altura, de espaço ou de estrutura segura com capacidade de sustentação dos equipamentos que o circense utiliza.

Em decorrência de sua estrutura, existe uma necessidade inerente ao circo itinerante: a “praça”, ou seja, um terreno em condições de recebê-la, que abrangem uma fonte de fornecimento de água, uma possibilidade de ligação de luz e um espaço físico relativamente plano e nivelado que comporte não apenas a lona armada, mas os carros, trailers, caminhões e demais equipamentos da trupe que são dispostos ao redor. Além disso, este local deve ser acessível ao público, localizado próximos aos grandes centros comerciais e bairros residenciais das cidades, ou perto de vilarejos rurais, para que possa garantir uma boa bilheteria. Logicamente, quanto maior o fluxo de pessoas no entorno do local de instalação, mais “visto” o circo, e consequentemente cresce a chance de se ter mais público no espetáculo. Por isso a maioria dos entrevistados apontou os estacionamentos de shopping centers e terrenos centrais nas cidades como os ideais para se “fazer a praça”. Evidentemente, esta opção sempre será limitada pela capacidade financeira de pagar o aluguel deste tipo de terreno, que costuma ter um valor bem elevado.

Neste momento, cabe uma menção ao processo geográfico e sociopolítico brasileiro em que o circo está inserido. Até meados dos anos 1970, as cidades possuíam muitas praças, campos de futebol e terrenos baldios abandonados disponíveis em regiões centralizadas e de grande circulação de pessoas. Os procedimentos de ocupação destes espaços pelas lonas eram simples, geralmente se davam por acordos informais com associações de bairro ou moradores locais, que “emprestavam” os locais para aquela rápida estadia de um circo naquele bairro. Resta evidente que o processo de urbanização e gentrificação das cidades brasileiras ao longo dos anos influenciou profundamente a vida do circense, pois, além da institucionalização e burocratização do sistema para liberação dos alvarás de funcionamento junto às gestões municipais, existe o fato de que foram se extinguindo os terrenos disponíveis na região central das cidades, de modo que cada vez mais os circos que não têm condições de pagar pelos estacionamentos de grandes centros comerciais são empurrados para as periferias dos centros urbanos ou para as zonas rurais.



Circo Shalom, foto: Nonata Silva

Por esse motivo, é possível afirmar que as rotas dos circenses eram muito mais orgânicas e intuitivas até o início do século XX, e foram acompanhando as mudanças de uma urbanização forte principalmente nas últimas décadas, sofrendo ao longo destas transformações por nem sempre conseguir se adaptar na mesma velocidade que as exigências desta nova configuração das cidades exige, muitas vezes sendo o circo gradativamente excluído ou marginalizado e limitado apenas a circular em regiões de periferia em algumas cidades. Atualmente, é fato, o circo não consegue mais ir aonde quer, mas apenas aonde lhe é permitido.





7.O TAMANHO DO CIRCO, A INSTALAÇÃO E A REDE DOS CIRCOS



O tamanho da lona e sua capacidade evidentemente têm influência direta sobre o tamanho do terreno e as estruturas mínimas básicas que um determinado circo demanda para se estabelecer e “fazer a praça”: quanto maior o circo, maior a quantidade de veículos e máquinas de grande porte, como caminhões, trailers, tratores e até guindastes que necessitam de espaço para estacionar, e de uma fonte maior de fornecimento de água e luz para se estabelecerem. Quanto menor o circo, por sua vez, menor a demanda de infraestrutura e, conseqüentemente, maior a possibilidade – que ainda existe – de se recorrer a relações informais para diminuir os custos e agilizar os processos burocráticos de instalação. Um circo pequeno – “circo de tiro” – ainda consegue de vez em quando instalar-se de maneira informal, sem alvará, em um terreno cedido por uma comunidade descentralizada ou rural em troca de ingressos gratuitos a entidades carentes ou escolas ali presentes, ou até eventos para arrecadação de doações como alimentos ou agasalhos, bem como consegue “puxar” a água ou a luz de um vizinho e pagá-lo diretamente em vez de aguardar prazos longos e pagar taxas altas de instalação para ficar em um local por poucos dias.

As condições do local a ser usado pela trupe também são fatores presentes nesta permuta que se realiza com uma comunidade: por vezes, os secretários dos circos, responsáveis pela busca de novos locais e pelos trâmites burocráticos de instalação das lonas, encontram terrenos baldios e negociam com os seus proprietários a locação destes espaços em troca da limpeza e do nivelamento do local, que está abandonado e precisa de cuidados, por exemplo.

Por outro lado, quanto maior o circo, menor a chance de ele conseguir “driblar” as exigências burocráticas e altos são os seus custos de instalação e permanência em uma praça. Cabe também ressaltar a importância fundamental das boas relações estabelecidas entre os secretários e estes agentes ligados às cidades por onde passam: donos de terrenos e empresas responsáveis pelos estacionamento ao ar livre em centros comerciais, funcionários de companhias de rede elétrica e de fornecimento de água, bem como funcionários de secretarias municipais do urbanismo, meio ambiente etc. As boas relações com estes sujeitos permitirão o funcionamento dos circos e garantirão um retorno futuro àquela praça que foi bem-sucedida e considerada boa.

O outro fator imprescindível para a busca do circo por novas praças é mais contextual: os agentes ou secretários do circo, que normalmente buscam fazer a praça com uma antecedência de semanas, até meses antes da mudança de fato para aquela localidade, devem fazer uma prospecção do local, observando os fatores listados abaixo, os quais influenciam diretamente no maior sucesso de público. Primeiramente, a existência de algum tipo de evento concorrente a ser realizado no período previsto da temporada do circo, tais como festas ou eventos populares que possam atrair as famílias da região onde pretende se instalar, bem como o período do ano e suas características migratórias regionais. Neste último item, vale lembrar, por exemplo, que durante as férias escolares, muitas famílias não permanecem nas grandes metrópoles que não têm praia, direcionando-se a outros locais em viagens de férias. Por consequência, o circo deve observar atentamente o calendário escolar vigente na praça onde pretende se instalar. Da mesma forma, na região Nordeste, principalmente, os circos praticamente param durante os festejos de São João, e ainda há um recesso forçado em época de Natal e Ano Novo, pois o público diminui drasticamente.



Instalação Circo Kroner, imagem: acervo Nonata Silva.

Por fim, ainda é fundamental para o secretário estar atento à visita recente de outro circo à cidade ou ao bairro onde pretende fazer sua praça, por razões de mercado: se o público daquele local recentemente recebeu um circo, dificilmente vai querer ir a um outro logo em seguida. Dessa forma, vale ressaltar que existe uma conformação territorial estabelecida mutuamente e de forma sincrônica entre os diferentes grupos na rota circense dentro de um Estado.

Em função disso, ao mesmo tempo em que, em termos de mercado, os circos são “concorrentes” e inclusive ocorre a situação de um “roubar a praça” do outro ao chegar mais cedo – ou usar de boas relações no local se chegar mais tarde – e nela se instalar, os circos precisam saber notícias de outros circos, os quais servem de pontos de referência e de informações. Nesse contexto, cria-se uma rede de troca de informações sobre quais são as melhores praças, quais são os caminhos para vencer a burocracia de determinadas prefeituras e onde há um bom público. Por outro lado, evidentemente que há os circos que não compartilham estas informações com os demais justamente para buscar manter este bom “mercado” mais reservado apenas para si.

Neste universo, percebe-se que cada circo precisa minimamente saber do paradeiro dos outros circos e, dessa forma, mesmo que de maneira muitas vezes involuntária, é formada uma rede entre eles. Os circos ficam acompanhando de longe os outros circos e mantêm-se a par de seu funcionamento e trajetória: ora engajam-se em ações solidárias e cooperativas entre si; ora, porém, disputam o mesmo público ou uma praça. Esse sistema que amalgama cooperação e ao mesmo tempo disputas e antagonismos nas relações entre circos diferentes é levemente explicitado por algumas falas dos entrevistados, mas é delineado nas entrelinhas de seus depoimentos.





8.CONTEXTO SOCIOCULTURAL DO BEM



Este capítulo deve se debruçar e aprofundar a descrição sobre aspectos econômicos, sociais, regionais e étnicos do circo tradicional familiar. De início, é preciso ressaltar que o ainda pequeno número de entrevistas realizadas e a consequente amostragem não permitem um maior aprofundamento de muitas questões que merecem uma pesquisa posterior.

Principalmente em relação à realidade regional dos circos, não há evidências em quantidade necessária para uma melhor descrição, mas aponta-se um princípio de observação numérica mais evidente: há uma grande proliferação de circos ativos circulando na região nordeste do país, a qual é disparada a mais populosa, sendo seguida pela região Sudeste, com especial população de circos no Estado de Minas Gerais. Nas entrevistas, não é possível se perceber tantas diferenças entre as famílias tradicionais de localidades diferentes mas cabe destacar:

Entre as três modalidades de circo encontradas, o circo de touros é mais comum justamente nas regiões rurais de Minas Gerais e sul da Bahia, onde costumam encontrar disponíveis os animais para o espetáculo e onde há legislação local que permite este uso – mesmo que por vezes estes artistas deixem o nome circo para trabalhar sob a alcunha de rodeio. Coincidentemente, nestas mesmas regiões há a maior densidade populacional de circos no país segundo o mapeamento realizado pela FUNARTE durante a pandemia. Em termos de atrações, há indícios de que alguns números são mais populares em determinadas regiões, mas esse tema deve ser mais aprofundado em uma futura pesquisa. Cabe apontar algumas peculiaridades como a integração de culturas populares regionais como a figura do boi em alguns circos da região do Pará, do mamulengo em circos do nordeste, entre outros.



FOTO CASAL GLOBO DA MORTE
Acervo Circo Zanchettini



*Fotografias do Amazon Circus, que utiliza elementos da cultura regional em seus números.
Acervo Nonata Silva*

Com relação às questões étnicas, também é necessário ressaltar que o pequeno número de referências não permitiu perceber informações suficientes para se obter um quadro de fato fidedigno. Até onde foi possível se perceber entre os entrevistados, há uma maioria de brancos e pardos e uma minoria autodeclarada de negros, mas não há realmente mais dados para sustentar com maior precisão uma afirmação sobre a composição étnica nas famílias tradicionais dos circos itinerantes brasileiros, até porque nossa amostragem não abrangia nem todos os integrantes de cada circo.

Aqui cabe frisar também que não há em um primeiro olhar alguma postura evidentemente sectarista e racista que se possa registrar sem um maior aprofundamento na pesquisa a respeito do momento atual. Em contrapartida, sabe-se que no passado havia o preconceito muito evidentemente acompanhando a própria sociedade da época. Um circense de 68 anos da região sul relatou que aprendeu muito quando criança com um artista mais velho negro que trabalhava como faz-tudo no circo. Segundo o depoimento, o artista sabia fazer muitos truques e dominava das artes circenses, porém nunca se apresentava por ser negro.

Por outro lado, é importante ressaltar o fato de que o pai do circo-teatro brasileiro, o célebre Benjamim de Oliveira, era um negro nascido filho de escravos na segunda metade do século XIX, pouco antes da abolição da escravatura. Ele fugiu com uma trupe circense aos 12 anos de idade e, após uma fase sofrida e carregada de perseguições por ser negro, passando por muitos circos, conquistou fama em um circo próprio. Esta referência histórica de ascensão social através do circo de um negro neste período ainda de transição da proibição da escravidão é ainda mais fortalecida pelo fato de que Benjamim renovou os modelos vigentes à sua época e levou o circo a outro patamar, conquistando plateias diversificadas e até o apoio do então presidente da república Marechal Floriano com sua arte.

Por meio dessa história, sua figura mostra na raiz do circo brasileiro uma natureza muito mais miscigenada do que se percebe em outros países onde predominam apenas as referências oriundas de famílias de países do Leste Europeu, como os russos ou armênios. Uma das famílias entrevistadas, a do Circo-Teatro Biriba, também menciona as dificuldades que a sua primeira geração, formada quase que exclusivamente por artistas negros, passou: Geraldo Passos foi seu fundador nos anos 1970 e, segundo depoimento de sua neta Janayna, sua trupe foi apelidada de “circo da senzala”. Ele chegou a ter de contratar um secretário branco para realizar os trâmites burocráticos do seu circo porque não era bem recebido pelas prefeituras, e exagerava na maquiagem branca de palhaço a fim de esconder a negritude de seu elenco e conseguir trabalhar nos anos 60 e 70.

Por estas complexidades, é necessário um aprofundamento em pesquisa futura da questão do preconceito do mundo externo contra os circenses, colocando-os em uma categoria diferenciada, mesmo que não sejam um grupo étnico distinto, como os ciganos. De qualquer modo, é muito evidente que os circenses sofrem por serem um povo nômade em meio a uma sociedade que supervaloriza o sedentarismo. Existem uma série de mitos que ainda rondam o estereótipo que a sociedade alimenta em relação a este grupo tradicional, que se manifesta desde os mitos de que circenses sequestram crianças, animais, até os olhares desconfiados que os seguem quando entram em lojas e supermercados, como se fossem ladrões em potencial.



Vô Biriba, fundador do circo teatro Biriba, acervo da família

Em termos de diversidade de gênero, não surgiram na pesquisa muitas informações a serem ressaltadas como marcas de uma natureza do circo tradicional, mas é importante apontar que o circo historicamente, para além do âmbito nacional, tem em seu cerne uma natureza bastante inclusiva, no sentido de que acolheu e acolhe até hoje indivíduos muitas vezes segregados socialmente, os quais acabam “fugindo com o circo” após uma temporada deste em sua cidade ou vilarejo. O Circo Zanchettini, por exemplo, mostrou imagens de uma mulher trans, na época chamada de “transformista”, que atuava em seu circo três gerações atrás. Já o Circo Fox apresentou uma jovem trans agregada à trupe em 2023.

Em relação à inclusão de pessoas com deficiência, também é válido ressaltar a presença de pessoas com deficiência nos circos desde o século XVIII e XIX, ocorrendo fortemente nos Estados Unidos uma exploração “comercial” das deficiências através de sua espetacularização nos chamados Freak Shows ou Side Shows. Este tipo de atração circense, bastante popular entre os norte-americanos, não se popularizou muito no Brasil. Historicamente havia um número de uma mulher-gorila, ou mulher barbada, que era mais uma montagem teatralizada, mas até hoje temos referências de figuras com deficiência congênita presentes nos circos brasileiros, como as pessoas com nanismo. Há inclusive o famoso Circo dos Anões, reconhecido e aclamado pelo público, que pertence a uma família de anões. A família Torricceli, do sul do país, coloca seu filho que tem deficiência intelectual em cena atuando no número do Táxi Maluco. Também encontramos um circo comandado por um Mestre de Cerimônias cadeirante na Bahia – condição adquirida em decorrência de acidente no próprio Circo Dharlley.

De qualquer forma, seria interessante para a futura pesquisa haver um aprofundamento desse aspecto, realizando um mapeamento da diversidade de etnias e presença das PCDs dentro dos núcleos tradicionais de circo a fim de compreender como se dão estas relações e quais os papéis destes sujeitos dentro das trupes circenses brasileiras.

Em termos de relação de gênero, também se evidencia uma necessidade de maior aprofundamento na pesquisa. Cabe destacar duas questões antagônicas observadas no que concerne ao papel das mulheres dentro destes núcleos familiares tradicionais de circo: em termos estéticos, percebemos que é muito comum ainda uma exploração da sensualidade do corpo feminino que se materializa nos figurinos tradicionais, os quais costumam ser compostos por corpetes e meias que ressaltam as curvas e as pernas das mulheres, mas esta questão pode ser relativizada considerando-se que há também uma exaltação do corpo masculino através do uso de “collants” bem justos e muitas vezes torsos nus por parte dos artistas circenses.

Além disso, é mantido em alguns espetáculos tradicionais um momento em que todas ou quase todas as artistas mulheres realizam uma dança coletivamente – o chamado “bailado” –, sem a presença dos homens no picadeiro. Já em outros circos, o bailado é realizado o todos os artistas do espetáculo, em geral como número de abertura e/ou de fechamento.



Figurino bailado feminino, circo Torricelli. Foto: Cristina Villar.

Existe ainda uma tradição que se mantém muito presente na maioria dos circos, apesar de já haver circos que romperam no passado esta barreira. Trata-se da presença de mulheres realizando o papel de palhaças. Historicamente, sabe-se que inclusive estas eram proibidas de atuar neste papel em muitas famílias – mas havia exceções. Ainda mais antigamente, mesmo quando o personagem a ser interpretado era feminino, eram homens que o faziam, em um sistema semelhante ao do teatro da Grécia Antiga. De fato, até hoje são raras figuras femininas que exercem este papel. Por isso, essa questão merece também ser aprofundada a fim de se ter um entendimento de como esta situação é vista atualmente pelos circenses tradicionais.

Sobre este aspecto, cabe trazer a fala adaptada do grande palhaço Biribinha quando lembra de sua mãe: “na época, mamãe, mesmo sendo muito engraçada, era impedida de ser palhaça porque a arte do palhaço na época era considerada patriarcal. Bobagem, tem nada disso! Eu virei um devoto do movimento feminista no Brasil porque eu fiquei com muita dó da mamãe não ter realizado grande sonho dela, que era ser palhaça. Mas eu batizei ela, seu nome era Expedita e eu coloquei o nome dela de Didia, palhaça Didia, já que nas caricatas das peças que ela fazia, ela dava show de bola como humorista maravilhosa.”

Por outro lado, em termos de cargos de poder, não é rara a existência de circos tradicionais comandados e administrados por mulheres; isto demonstra que o universo do circo não é estanque e que lideranças femininas têm surgido ainda mais entre as novas gerações. São mulheres que carregam o conhecimento da arte do circo e atuam diretamente na coordenação da manutenção do Circo enquanto empresa do núcleo familiar circense.

A contextualização da realidade econômica do circense de família tradicional no Brasil já foi delineada nos capítulos anteriores, mas pode ser remontada sob uma perspectiva feita aqui para compor esta análise: não há uma condição econômica única na qual se encaixem todos os grupos circenses tradicionais brasileiros; pelo contrário, a sua situação econômica é bastante variável e depende principalmente do sucesso comercial do circo que cada grupo toca. O pagamento costuma ser semanal e, principalmente entre os circos menores que contam apenas com a família trabalhando, não existe uma renda fixa: o valor a receber é diretamente proporcional ao sucesso da bilheteria naquela semana. Caso o circo não tenha público, nada se recebe. A média de rendimento mensal declarada pela maioria dos entrevistados, somando as vendas e o cachê, é de zero a dois salários mínimos por mês, podendo até chegar a três ou mais quando a praça é muito boa.

Destaca-se o fato de que em sua grande maioria, os circos tradicionais vivem exclusivamente de seus espetáculos, não acessando regularmente verbas públicas por meio de editais ou patrocínios diretos ou indiretos. O mais corriqueiro é que, quando conseguem alguma parceria, em geral esta ocorre em forma de apoio para a divulgação do espetáculo na região onde se instalaram. No entanto, é possível perceber em algumas respostas que muitos circos já acessaram em algum momento pontualmente editais de fomento, mencionando principalmente a Funarte – Fundação Nacional das Artes como sua principal fonte no passado, em especial o Prêmio Carequinha, o qual por muitos anos foi desenhado especificamente para os circos itinerantes, e por isso ajudou muitos a se estruturarem adquirindo lonas e equipamentos novos.

Mais recentemente, durante a pandemia, quando os circos estavam forçadamente parados, a Lei emergencial Aldir Blanc despertou muitos circenses para a possibilidade de se inscreverem em editais públicos, prática que até então era pouco difundida. Hoje é possível perceber que alguns circos já estão acessando verbas estaduais, bem como fomento da Política Nacional Aldir Blanc através de estados e municípios.

Em um contexto geral, pode-se observar uma correlação entre os seguintes fatores: o tamanho/capacidade de público do circo; as regiões onde o circo se instala; o perfil do público que o circo atende e a condição econômica dos circenses pertencentes àquela trupe. Comumente, quanto maior o circo e sua estrutura, como o tamanho e a quantidade de mastros, maior a capacidade de sua plateia e mais caro o seu ingresso. Outro aspecto fundamental que influencia o valor do ingresso são as estruturas do circo e sua aparência. Como foi colocado em depoimento, hoje em dia o público busca espaços e momentos “instagramáveis”, onde, mais que apreciar bons números artísticos, seja possível tirar fotos bonitas para postar nas redes sociais ou guardar como recordação.

Por consequência, o perfil socioeconômico de público daquele circo vai depender destes dois fatores e vai influenciar nas regiões por onde o circo costuma fazer suas temporadas. Assim, apesar de todos os circos atenderem um público familiar, com ênfase nos pais, tios ou avós acompanhados de crianças em termos de faixa etária, os circos menores e com menor estrutura costumam cobrar um ingresso de valor mais baixo, que chega a ser R\$ 2,50 em alguns casos e, por consequência, atendem o público mais carente, das classes C e D, e circulam em regiões mais periféricas das cidades ou em zonas rurais. Esse fator incide diretamente na condição econômica dos circenses pertencentes àquele circo, pois os lucros são menores, e todos no circo são afetados por este baixo rendimento.



Circo de pequeno porte com um mastro, acervo Luís Carlos do Vale

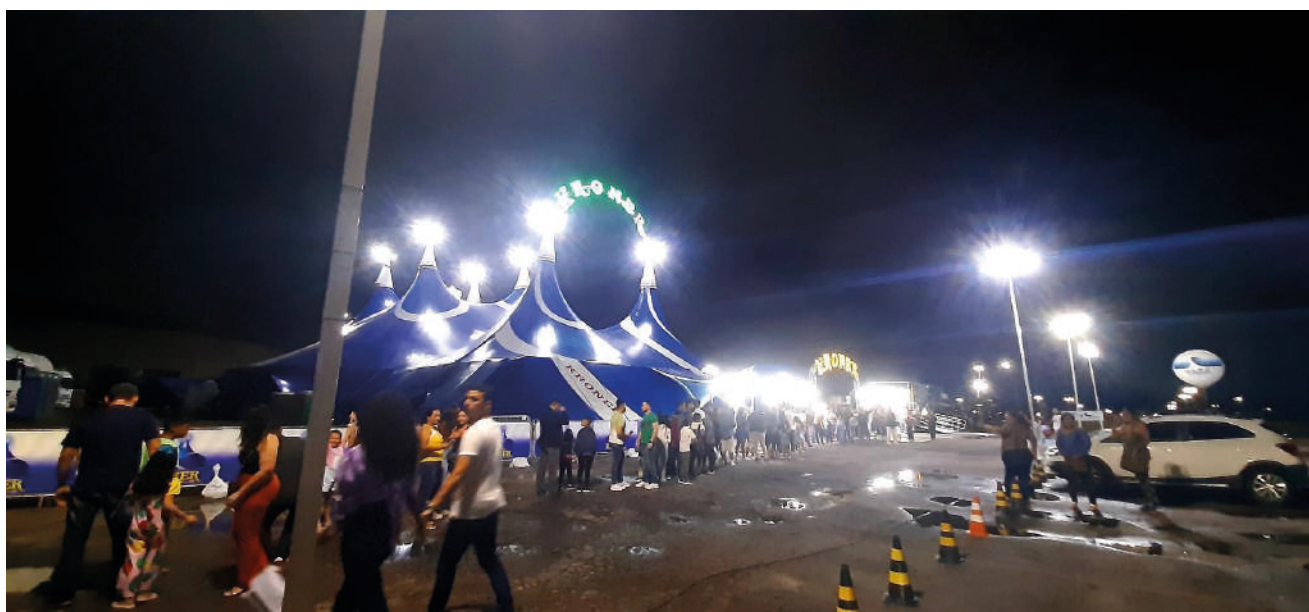
Estes pequenos grupos familiares costumam trabalhar da seguinte maneira: a bilheteria do circo é recolhida pelo administrador, que costuma ser o patriarca ou a matriarca da família, o qual usa o valor para pagar as contas de luz, água, alimentação e reservar o necessário para cobrir os gastos para a futura mudança, os quais compreendem desde a gasolina ou diesel para a viagem até as taxas para vistoria de bombeiros e vigilância sanitária, emissão de novo alvará de funcionamento, ligação de energia e rede de água ou propaganda no novo endereço. Caso sobre algum dinheiro, um valor de cachê é distribuído para cada circense. Se há no grupo um agregado, ou seja, um artista ou um “peludo” – nome do faz-tudo dentro do circo – que sejam contratados, estes recebem cachês fixos semanais (ou em alguns casos diários) normalmente estabelecidos em contratação feita de maneira informal ou mais raramente terceirizada através da MEI de cada contratado.

Ainda sobre os agregados, cabe apontar que a maioria dos circenses tradicionais, ao contratar membros de outras famílias como atrações para seus circos, estes, quando se agregam a um outro circo, trazem seus próprios trailers e equipamentos. Os acordos para estas contratações são realizados “de boca” via de regra, mas mesmo assim existe o costume de se dar um “aviso prévio” de duas ou mais semanas de antecedência tanto da parte do contratado que deseja sair como do contratante que deseja dispensar o agregado, a fim de que haja uma possibilidade de reorganização dos envolvidos. É importante ressaltar que a própria natureza do espetáculo circense tradicional de variedade é bastante propícia para uma rotatividade entre os artistas contratados, já que cada um que se agrega a um novo circo consegue inserir os seus números no espetáculo já existente sem afetar sua estrutura de base. Existe inclusive a possibilidade de variar os números a cada apresentação para aqueles que trabalham com mais de um aparelho ou habilidade circense – perfil da grande maioria dos artistas de circo tradicional.

Para dar uma complementação destes cachês, que muitas vezes são baixos, muitos circos pequenos oferecem a cada membro da trupe a responsabilidade (e o lucro decorrente) das vendas de um determinado produto nos intervalos. Assim, um artista pode ganhar um bom valor vendendo pipoca,

refrigerante ou maçã do amor na praça de alimentação, por exemplo, mas deve para isso correr em meio ao espetáculo para agilizar as vendas que ocorrem neste caso nas costumeiras pausas entre o primeiro e o segundo ato do show. De fato, essa renda das vendas é fundamental para a cadeia produtiva do circo e para os circenses, mas, por outro lado, este tipo de prática os impede de focarem-se apenas nas suas apresentações artísticas. Cabe ressaltar que nos circos grandes essa segunda função não é oferecida aos contratados, os quais recebem um cachê fixo somente pelas apresentações artísticas e não necessitam desta complementação.

Justamente como já colocado anteriormente, em contrapartida à realidade dos circos pequenos, o circo grande tem estrutura para receber o público, o que impacta no valor bem mais alto do ingresso – que chega a quase R\$ 800,00 e um balde de pipoca R\$ 50,00 em alguns casos – e no perfil de público que é atendido, de classes B e até A, o permite ao circo se instalar em regiões residenciais centralizadas em bairros de moradores com maior valor aquisitivo. Esse perfil de circo permite uma temporada mais longa em cada local e a presença no seu espetáculo de um maior número de profissionais contratados, havendo inclusive uma contratação em dedicação exclusiva para os números artísticos, com a contratação de funcionários exclusivamente para a atuação nas vendas de produtos, limpeza, segurança etc. Nestes casos, o número de pessoas trabalhando no circo pode chegar a mais de 120, como foi relatado.



Circo de grande porte com 6 mastros, acervo Nonata Silva

No entanto, a realidade da maioria dos circos no Brasil é outra: são pequenos, circulam em regiões mais pobres, vivem em condições mais simples (suas moradias costumam ser trailers ou ônibus mais antigos, ou até barracas) e possuem poucas economias. Ao mesmo tempo, por circularem em regiões mais periféricas ou rurais, estes grupos se veem obrigados a se mudarem com maior frequência, dado que o público é menor em termos populacionais, e com os ganhos mais baixos o circo precisa trabalhar continuamente para sustentar a família. Justamente por conta disso, os circenses tradicionais sofreram muito na pandemia, pois foram obrigados a parar suas atividades por mais de um ano. Essa pausa infelizmente levou muitas famílias a venderem parte de sua frota ou de seus equipamentos, trabalharem em subempregos nas cidades e fecharem seus circos. Alguns tiveram de dispensar seus funcionários, recorrer a parentes que viviam nas cidades para morar ou buscar terrenos cedidos para estacionar seus caminhões e trailers por meses a fio, o que ainda acabou deteriorando muitos equipamentos.

Também vale observar os circenses sob a perspectiva de indivíduos dentro destas comunidades: cada um vai se adequando às necessidades do circo onde se encontra para que este se mantenha em funcionamento, e o aprendizado das habilidades – sejam artísticas ou de manutenção – no circo tradicional não se dá por meio de uma escola ou curso formal, mas pela transmissão oral, com a presença da figura daquele aprendiz que, seja criança ou adulto, vai acompanhando no dia a dia um mestre. No meio do circo, não se usa tanto o termo “mestre” especificamente, mas trata-se de alguém que já sabe executar determinado número ou atividade.

Na infância, as crianças circenses brincam de circo desde pequenos, e vão naturalmente escolhendo seus números, acompanhados pelos mais velhos, que os orientam. Já o adulto tem novas funções e habilidades que vão sendo aprendidas conforme a necessidade se apresenta: se faltar um palhaço porque o antigo parou de trabalhar ou se mudou para outro circo, alguém toma o seu posto e aprende seu fazer; já se um circense se lesiona ou não consegue mais executar um número devido à idade, ele passa automaticamente para outra atividade com menor demanda física.

Além disso, dependendo da dificuldade dos números e do grau de experiência dos circenses para executar um número, ensaios são realizados, podendo ser semanais ou até diários. Assim, quando questionados sobre a idade para uma eventual aposentadoria para os circenses, muitos respondentes afirmaram que existe um limite dado pelo próprio corpo para quem realiza números muito ligados ao bom condicionamento físico; no entanto, quando os entrevistados refletem a respeito de parar completamente com as atividades do circo, afirmam que isso não acontece, porque o circense tradicional normalmente não para nunca, ele segue trabalhando até o seu falecimento. Existem, por outro lado, alguns casos de idosos que, ao chegarem a uma idade mais avançada, optaram por parar de itinerar e morar em residências de familiares ou em casas as quais adquiriram quando ainda na ativa com suas economias.



Trapezista Sebastian, que segue em atividade mesmo após os 65 anos de idade. Acervo da família Bonaldo





9.OS OFÍCIOS EXERCIDOS DENTRO DO CIRCO ITINERANTE - FUNÇÕES ESTRUTURAIS



O circo brasileiro é um espaço convergente, onde várias linguagens são mescladas de forma a produzir um espetáculo em que elementos de diversas naturezas e gêneros se encontram, se entrelaçam para produzir discursos que partem de uma tradição, mas se renovam e atualizam ao longo do tempo. É da natureza do circo essa capacidade de absorver o teor regional, o gosto popular, o cotidiano para agradar o seu público, revisitando antigas técnicas, elaborando novas ou revestindo estruturas tradicionais com novas possibilidades cênicas, de modo a manter seu fazer artístico em contínua reinvenção.

Como mencionado anteriormente, o circense itinerante, principalmente aquele de família tradicional, costuma amalgamar uma série de funções dentro do circo, as quais são exercidas para que haja uma maior economicidade e dinamicidade no funcionamento daquele circo, que dependerá menos da contratação de pessoas de fora do grupo do próprio circo, o que facilita o meio de sustento destas famílias. Aqui cabe lembrar que a maioria dos circenses tradicionais não possui um alto nível de escolaridade, dadas as grandes dificuldades de seguir os estudos dentro da rotina de itinerância, principalmente dos circos pequenos, que permanecem por um período bastante curto em cada local onde se instalam. Nem todos mesmo atualmente conseguem terminar o Ensino Médio e ingressar em algum curso universitário. No entanto, por conta da própria necessidade, muitos aprendem na prática a exercer as funções técnicas que são imprescindíveis para o bom funcionamento do circo.

Tendo em vista este fato, segue aqui a lista de funções exercidas pelos circenses apontadas pelos entrevistados desta pesquisa, separadas por área de atuação.

9.1 FUNÇÕES ADMINISTRATIVAS E AUXILIARES

Como descrito anteriormente, os circos atualmente devem funcionar como uma empresa comum, a qual tem seu respectivo CNPJ e deve estabelecer os mesmos ritos burocráticos para instalação e liberação de alvará de funcionamento de um negócio junto às prefeituras. Por conta disso, percebe-se que muitas vezes existem duas figuras principais no eixo administrativo do circo, conforme as respostas demonstram: existe o(a) **proprietário(a)**, que muitas vezes é também o empresário **administrador, gerente e diretor**, responsável pela gestão **financeira** ou **coordenador do circo**, e existe o **secretário/a**, um cargo fundamental para o funcionamento legal do circo, já que é justamente a pessoa responsável pela documentação – na linguagem própria, é quem “faz a praça”, ou seja, além de localizar o novo terreno e negociar a estadia nele, organiza todo o processo de liberação do alvará de funcionamento, bem como a liberação de licenças e a ligação da rede de fornecimento de água e eletricidade.

Foram mencionadas também funções administrativas relacionadas ao funcionamento da praça de alimentação e ao processo de divulgação e vendas do espetáculo circense para contratações por empresas e/ou escolas, por exemplo. São elas: **responsável pela divulgação/mídia/marketing/bônus e pelas vendas**. Entre estas atribuições, inclui-se ser responsável por representar o circo para o público e para a imprensa, bem como desenvolver e implementar estratégias de vendas para o espetáculo do circo a cada nova praça. Também nesta campo foi mencionada a função de **organização** e a de **produtor**, esta que é bastante usada no ramo do entretenimento e da cultura como figura centralizadora na produção executiva e logística de um espetáculo ou evento.

Com relação à praça de alimentação, setor também muito importante para o sustento do circo itinerante, foram mencionadas as seguintes funções: responsável pela lanchonete ou barzinho, assim como **merendeira**, **pipoqueira** e **cozinheira**, sendo que a última também faz referência à alimentação não apenas para a comercialização nos espetáculos, mas também para a trupe como um todo, quando se trata de um grupo pequeno e de um núcleo familiar. É bastante comum os circos menores centralizarem a alimentação da trupe sob a responsabilidade de uma única pessoa, que cozinha para todos.



Preparo do algodão doce. Acervo: Circo Raduan

Em relação à estrutura de produção do espetáculo, muitas são as funções mencionadas pelos circenses tradicionais: **diretor geral**, **diretor artístico/cênico**, **desenvolvedor de roteiros**, **diretor**, **construtor**, **cenógrafo**, **sonoplasta**, **artesão circense**, **responsável operacional técnico de som e luz**, **iluminador**, **costureira**, responsável pela **coreografia**, **maquiagem**, **propaganda**, **relações institucionais**, **limpeza**, **portaria**, e pela **bilheteria**. Ainda é preciso apontar que o circo, por ter uma série de estruturas autônomas para o espetáculo sob sua lona e uma frota de veículos, também precisa muito de funções técnicas, as quais foram mencionadas conforme a seguir: responsável pela **manutenção**, **eletricista**, **soldador**, **pintor**, **borracheiro**, **carreteiro** ou **motorista**, e **mecânico**. Soma-se a estes a figura imprescindível do **capataz** e do **montador**, responsável pela montagem da lona circense, processo que pode levar até 5 dias e muita força de trabalho quando o circo não possui um maquinário como guindastes e Bob

Cats, itens os quais são privilégio de poucos. Também apareceu nas entrevistas a menção ao “peludo”, “amarra-cachorro” ou camarada, o sujeito que assume o papel de faz-tudo dentro do circo, auxiliando em todas as tarefas do dia a dia, da montagem à limpeza do circo.



Trabalho de mecânico no circo Mágico Show, acervo Sula Mavrudis

O capataz do circo é responsável por toda a rotina de instalação do circo desde a montagem e desmontagem da lona, aparelhos e equipamentos. Ele também é responsável pela segurança dos artistas e do público, e pela logística do circo, como o armazenamento e o transporte de equipamentos de uma raça a outra.

AS PRINCIPAIS FUNÇÕES DO CAPATAZ DO CIRCO SÃO:

Montagem e desmontagem do circo: o capataz é responsável por supervisionar a equipe de montagem e desmontagem do circo. Ele garante que a montagem seja feita de forma segura e eficiente, e que a desmontagem e o armazenamento sejam feitos de forma cuidadosa para não danificar os equipamentos. Segurança: o capataz é responsável pela segurança dos artistas e do público. Ele verifica as cordas, os cabos mastaréus e grades, bem como demais equipamentos e aparelhos do circo para garantir que estejam em boas condições de uso.

Logística: o capataz é responsável pela logística do circo, em seu transporte, montagem e desmontagem.

O capataz é um elemento essencial. Ele é responsável por garantir que o circo funcione de forma segura e eficiente, que o público tenha uma experiência agradável e segura, e que os artistas atuem em segurança. Por tudo isso, para ser um capataz de circo, é necessário ter grande experiência em montagem e desmontagem de circos, além de conhecimentos de segurança e logística. Também é muito importante ter habilidades de liderança e comunicação para coordenar as pessoas nestes momentos, incluindo muitas vezes terceiros, trabalhadores locais que podem vir a ser contratados por diária principalmente na etapa de montagem.

Ainda dentro da estrutura de apoio ao espetáculo, encontramos a função de bombeiro civil, que hoje é exigida por lei para o funcionamento do circo, bem como a de contrarregra e a de barreira, nome dado ao sujeito que auxilia os artistas na execução dos números com preparo e posicionamento de equipamentos e controla o público para sua segurança.

Um barreira no circo é responsável por garantir a segurança do público durante os shows. Eles ficam posicionados ao redor do picadeiro e estão atentos a qualquer situação que possa representar um risco tanto para a plateia como para quem está se apresentando. Se algo acontecer, eles são responsáveis por agir rapidamente para resolver a situação.

AS PRINCIPAIS FUNÇÕES DE UM BARREIRA NO CIRCO SÃO:

Manter o público afastado do picadeiro: os barreiras são responsáveis por manter o público afastado do picadeiro durante os shows, por exemplo, envolvendo os touros.

Avisar o público sobre perigos potenciais: os barreiras estão atentos a qualquer situação que possa representar um risco para o público. Se algo acontecer, eles são responsáveis por avisar o público para que se afaste ou se proteja e orientam sobre o caminho para as saídas do circo.

Atuar rapidamente em caso de emergência: se algo acontecer, os barreiras são responsáveis por agir rapidamente. Eles podem fazer isso removendo o público do picadeiro, ajudando os artistas que estão em perigo ou prestando primeiros socorros em caso de algum acidente.



Por tudo isso, os barreiras são uma figura muito importante para o funcionamento do espetáculo circense. Eles são responsáveis por garantir que o público tenha uma experiência segura e agradável. Para ser um barreira de circo, é necessário acumular experiência em segurança e atendimento ao público, bem como habilidades de comunicação, velocidade de tomada de decisão e trabalho em equipe.

Mais dentro da estrutura artística do espetáculo, que será descrita abaixo, foi apontada nos depoimentos a figura do **aprendiz**, quando se referia a uma criança que já estava atuando nos espetáculos junto dos pais. Houve a menção bastante numerosa do termo **partner**, o qual é usado para todos os números em dupla que são apresentados no circo, palavra emprestada do inglês com sua conotação de “companheiro/a” para o número em questão.

Por fim, é importante mencionar que algumas funções como **musicista, instrumentista e cantor/a** que foram menos mencionadas são relacionadas à execução da trilha sonora ao vivo, uma prática antiga hoje não tão comum entre os circos tradicionais, mas ainda presente em alguns. Também foi mencionada a função de **DJ**, bem como, nos circos-teatro, a de **atriz e ator**, inerentes ao espetáculos desta variedade de circo. Em contrapartida, nos circos de variedades, ainda é praticamente hegemônica a figura do **Mestre de Cena/ Mestre de Cerimônias** e/ou do **Locutor**, o qual conduz todo o espetáculo apresentando os números e os artistas, costurando em cada cena um conjunto de números diversos, de forma interativa, jogando e falando com o público, bem como provocando aplausos, facilitando risos com comentários para o palhaço ou criando o clima de tensão quando algum número envolve risco.

De fato, o apresentador ou mestre de cenas é uma figura fundamental para estruturar o espetáculo no circo tradicional. Ele é o responsável por coordenar os números do espetáculo, garantindo que eles fluam de forma harmoniosa e mantendo uma interação necessária para que não se perca a atenção do público, já que não existe uma dramaturgia construída com base em uma narrativa. Vale lembrar que, à exceção do palhaço, quase nenhum outro artista além do mestre de cerimônias faz uso da palavra durante os espetáculos de circo tradicional.

AS PRINCIPAIS FUNÇÕES DO MESTRE DE CENAS NO CIRCO SÃO:

Coordenar os números: o mestre de cenas é responsável por coordenar os números do espetáculo, garantindo que eles comecem e terminem no tempo certo e que os artistas estejam preparados.
Apresentar os artistas: o mestre de cenas é responsável por apresentar os artistas ao público, informando seus nomes, habilidades, origem e outras informações que sejam pertinentes a respeito do artista ou do número.

Explicar os números: o mestre de cenas é responsável por explicar os números do espetáculo, para que o público possa entender o que está acontecendo, qual é o grau de dificuldade de execução, o risco implicado, assim como detalhes a respeito dos aparelhos utilizados, origem dos truques, etc.

Manter o público entretido: o mestre de cenas é responsável por manter a atenção do público, contando histórias, fazendo piadas e interagindo sempre que há uma oportunidade.



Mestre de Cena e palhaço, acervo: Sluchem Cherem

O mestre de cena geralmente é um artista experiente, com um bom domínio da linguagem, capacidade de improviso e um bom senso de humor. Ele também precisa ter um bom conhecimento dos números do espetáculo e da história do circo para poder informar o público.

9.2 OS NÚMEROS CIRCENSES DENTRO DO ESPETÁCULO TRADICIONAL DE VARIEDADES

Listaremos aqui os números elencados pelos circenses entrevistados considerando, todavia, este como um acervo em aberto, dado o fato de que existe uma infinidade de números dentro do universo do circo, e certamente estes ainda se renovam a cada ano, sendo criados ou revisitados conforme a necessidade dos circos de se inovarem para conquistar novos públicos. Sendo assim, colocaremos palavras-chave como guarda-chuvas conceituais para melhor compreensão da natureza de cada número listado abaixo e de suas peculiaridades.

9.2.1 COMICIDADE

A comicidade no circo é diretamente associada à figura do **palhaço**, porém também foram mencionados pelos entrevistados os termos **comediante** e **dinamizador**, assim como a dublagem cômica foi mencionada.

O palhaço do circo tradicional é uma figura cômica que tem como objetivo divertir e entreter o público, muitas vezes também desviando a sua atenção enquanto uma contrarregragem é realizada no picadeiro. O palhaço é majoritariamente interpretado por homens, e geralmente seu figurino é caracterizado por uma roupa colorida e extravagante, muitas vezes usando o sapato grande e espalhafatoso, uma maquiagem exagerada e apresentando um comportamento bobo e ingênuo ou malandro, dependendo do estilo de palhaçaria que se aplica. Ele provoca o riso expondo a si mesmo ou aos outros, inclusive o próprio público, ao ridículo.

Os palhaços do circo tradicional desempenham uma série de funções que ajudam a estruturar os espetáculos, incluindo:

Apresentação números de comédia e pantomimas: os palhaços usam sua habilidade cômica para fazer o público rir. Eles podem contar piadas, fazer imitações, ou simplesmente fazer travessuras e causar confusão.

Interação com o público: os palhaços costumam ser as principais figuras responsáveis por interagir com o público, fazendo perguntas, invadindo as plateias e brincando com as pessoas, dando comandos ou simplesmente cumprimentando-as. Isso ajuda a criar um clima de descontração e diversão no espetáculo, o que faz um contrabalanço com os momentos de tensão criados pelos números com risco. Alinhar os números: os palhaços também podem ser responsáveis por alinhar os números do espetáculo, ou seja, fazer a transição entre um número e outro. Isso ajuda a manter o ritmo do espetáculo e a manter o público engajado enquanto uma troca de aparelho ocorre, por exemplo.

Os palhaços do circo tradicional são figuras importantes no mundo do circo. Eles são herdeiros de diversas manifestações oriundas de muitas culturas diversas, como é o caso dos bobos da corte no período medieval europeu, ou dos Hotxuá, uma espécie de xamã que cura através do riso na cultura indígena Krahô, atualmente habitante na região do Tocantins. Além da função da comicidade, os palhaços do circo também podem fazer uso de outras habilidades, tais como a acrobacia, inclusive no trapézio, o malabarismo, o canto e a dança, ou ainda apresentar números com instrumentos musicais.



*Número tradicional de palhaçaria,
acervo Sluchem Cherem*

Os palhaços do circo são artistas versáteis que devem se adaptar a diferentes estilos e técnicas para criar um número divertido e envolvente de acordo com o perfil de plateia almejado. Alguns palhaços são bons atores e podem interpretar diversos personagens nas peças de circo teatro, ou fazem os números de imitação e dublagem.

A palhaçaria circense tradicional costuma fazer uso bem característico dos chamados números de reprise e das entradas. Os números de reprise são uma parte importante da palhaçaria. As reprises são números de palhaços, em sua maioria sem falas, que parodiam o próprio universo circense. O termo reprise nasce da ideia de reprisar, no caso, às avessas, os números do circo. Assim, para realizar o número comicamente, o clown deve ter o pleno domínio dos números parodiados, e desenvolvê-los com o sentido cômico a ponto de obter o riso da plateia. Já uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 a 20 minutos, podendo desenvolver-se a partir de um diálogo com interação com a plateia em jogos de improviso ou estruturar-se no diálogo entre o palhaço e seu “escada”.

Para as entradas, além do palhaço é comum a presença do escada, termo usado no circo brasileiro para designar uma função específica em uma dupla de palhaços. O escada é o palhaço “auxiliar”, que serve de apoio para que a piada do principal funcione; geralmente é quem faz o tipo sério, muitas vezes nem figurino de palhaço usa, para que, em contraste, o bobo tenha graça. A função de escada normalmente é assumida pelo mestre de cena ou pelo chamado palhaço “branco”.

Com relação à tipologia mais utilizada tradicionalmente, os dois tipos de palhaços mais comuns em uma dupla de palhaçaria são justamente o palhaço branco e o palhaço augusto. O palhaço branco é geralmente o mais maduro e inteligente dos dois. Ele é mais elegante em sua aparência, inclusive na maquiagem e figurino, e tem um comportamento mais controlado e sofisticado. O palhaço branco frequentemente quer ser o líder da dupla e é responsável por criar o humor através de seu senso de humor e inteligência, mas pode acabar levando a pior e sendo passado para trás pelo palhaço augusto, que pode parecer sonso, mas no fundo é bem mais esperto que seu colega.



Dupla de palhaços do Circo Fantástico, foto: Fernando Dias

Já o palhaço augusto é geralmente o mais bobo e engraçado dos dois. Ele costuma ser o mais desajeitado e desleixado em sua aparência e tem um comportamento mais espontâneo e imprevisível. O palhaço augusto é frequentemente associado ao alívio cômico da dupla e é responsável por criar o humor através de suas travessuras e tolices.

A dupla de palhaços branco e augusto é uma combinação clássica que existe há séculos. Os dois tipos de palhaços se complementam, criando um contraste que é a fonte do humor que geram ao público. A escolha do tipo de palhaço para uma dupla depende do estilo e do humor da dupla. Algumas duplas podem optar por uma combinação de dois tipos diferentes de palhaços, enquanto outras podem optar por uma dupla de palhaços do mesmo tipo. No circo tradicional, porém, o mais comum é ver a dupla com um branco e um augusto.

O palhaço também deve ensaiar bastante para dominar o tempo das suas falas, o tom e o roteiro de sua esquete, para não errar e perder o riso do público ou, como dizem os circenses, “queimar a palhaçada”. Sobre a profissão de palhaço, ainda cabe frisar algo muito marcante nos depoimentos: o palhaço é aquele a quem é permitida a maior gama de expressões de sentimentos no circo, mas sua apresentação tem uma finalidade essencialmente cômica. Isso implica que ele deva trabalhar com o riso mesmo quando estiver passando por momentos duros e difíceis na vida. Em um depoimento, foi colocada esta dificuldade exemplificada através de um momento de vida da família do Circo Biriba em que a mãe e a avó estavam vivendo os seus últimos dias em agonia por conta de câncer nos trailers do circo enquanto a família apresentava os números cômicos no picadeiro para se sustentar: “Essa é a vida do palhaço. Entra com dor, com tristeza, com problemas, mas entra sorrindo.”

Um número cômico extremamente comum ao circo tradicional brasileiro se chama **Táxi Maluco**. Trata-se de uma apresentação cômica que envolve um grupo de artistas em um carro antigo adaptado, que circula no picadeiro, apresenta falhas mecânicas e se desmonta de repente. Ele pode combinar palhaçaria, jogos interativos e música para encantar um público de todas as idades através do humor.



*Táxi Maluco do Circo Torricceli,
foto: Cristina Villar*

Também foi mencionado o número cômico da vassoura maluca, no qual o/a artista faz ilusionismo com uma vassoura.

9.2.2 ACROBACIA

A acrobacia no circo é um conjunto de exercícios de destreza, força e agilidade física, que inclui saltos, rolamentos e giros com o corpo, no solo ou no ar. É a base de muitos artistas de circo, e trata-se de uma prática milenar, provavelmente tão ou mais arcaica quanto o teatro nas civilizações humanas, havendo registros encontrados de acrobatas desde a Grécia Antiga, cerca de 3500 a.C. O próprio termo vem do grego, referindo-se ao sujeito que dançava e fazia equilíbrio entre as próprias mãos e pernas.

AS ACROBACIAS PODEM SER DIVIDIDAS EM DUAS CATEGORIAS PRINCIPAIS:

Acrobacias de solo: aquelas realizadas no chão ou em um equipamento sobre o solo, como saltos, cambalhotas, estrelinhas e piruetas.

Acrobacias aéreas: aquelas realizadas no ar em aparelho suspensos por cabos de aço ou cordas, como trapézio, lira, tecido.

Os artistas de acrobacia precisam desenvolver um alto nível de força, flexibilidade, coordenação motora e equilíbrio. Eles também precisam ter um bom senso de ritmo e timing para realizar seus números, pois as acrobacias são um elemento essencial da sua performance. Elas são responsáveis por grande parte do espetáculo e da emoção que o circo proporciona ao público.

Nas entrevistas realizadas, foram muito mencionados os números de acrobacia aérea, mas houve também menção à acrobacia de solo. Um número que foi mencionado como mais comum antigamente é o número de “Dândis”, no qual os acrobatas executam truques e saltos em grupo, saltando uns sobre os outros, usando o apoio ou o impulso de colegas para se lançarem ou ainda pulando sobre estruturas como uma mesa, por exemplo. Infelizmente este tipo de número tem se tornado cada vez mais raro atualmente. Com referência a práticas mais atuais, foram citados o número de Pulo de aro de fogo e aro com faca, no qual o acrobata salta passando no meio de um aro; à Escada Bartoletti, no qual o/a artista utiliza uma escada na execução dos movimentos acrobáticos; e à balsa, abaixo descrita.

BÁSCULA

Trata-se de um aparelho de circo que consiste em uma plataforma longilínea com duas extremidades largas geralmente feitas de madeira ou metal que se equilibra sobre uma barra transversal, semelhante a uma gangorra. Os artistas usam a balsa para realizar acrobacias e pirâmides ou torres.

Alguns dos números de balsa mais comuns incluem:

Salto: os artistas saltam de uma plataforma para outra ou para um colchão.

Pirâmides: os artistas saltam de uma balsa e terminam o movimento uns sobre os outros para formar pirâmides, construindo o que se chama segunda, terceira ou quarta altura – conforme o número de pessoas umas sobre as outras. Segunda altura: um artista fica de pé sobre os ombros do outro, terceira altura: um artista fica de pé sobre o colega que está em segunda altura, e assim por diante.

Os números de balsa combinam acrobacias, equilíbrio e um grau de risco, por isso os acrobatas que o realizam precisam ter um alto nível de concentração, força, coordenação motora e coragem para executar os saltos.

9.2.3 ACROBACIA EM APARELHOS AÉREOS

Os circos de lona costumam apresentar em seus espetáculos uma ou mais variedades de técnicas circenses ligadas aos aparelhos aéreos, os quais são suspensos por cordas ou cabos de aço instalados na própria estrutura de sustentação da lona. Neles geralmente os artistas realizam movimentos acrobáticos, exibindo habilidades de força e flexibilidade, agilidade e destreza nas movimentações. A variedade e de aparelhos e a diversidade de técnicas também vai muito além do que pode ser catalogado nesta pesquisa, que se limita a listar e descrever as técnicas que foram mencionadas nas respostas dos circenses entrevistados.

Um dos aparelhos aéreos mais tradicionais do circo moderno, o **Trapézio Voador** é uma modalidade de acrobacia aérea surgida na França que consiste em realizar movimentos acrobáticos em um trapézio, um conjunto de barras em formato de balanço suspensas uma corda ou cabo em cada extremidade dispostas frontalmente em uma fileira a uma altura de cerca de 8 metros do solo, podendo variar conforme o tamanho da própria lona. Esta barra de metal suspensa geralmente tem em torno de 70 a 80 cm de comprimento e 5 a 10 cm de diâmetro. As cordas são geralmente de algodão ou fibra sintética fabricadas com uma alma de cabo de aço para evitar acidentes e têm cerca de 4 a 6 metros de comprimento, dependendo da altura da lona.

Os movimentos geralmente são realizados em dupla, e incluem voos entre trapézios, acrobacias, piruetas e saltos mortais. O trapézio voador é um dos únicos aparelhos do circo que hoje costuma ter uma estrutura de segurança que o acompanha. Ela foi introduzida para evitar acidentes mais graves que por vezes ocorriam com os trapezistas nos primeiros circos, dada a grande altura à qual estão expostos em caso de falhas e quedas. Trata-se da rede de proteção, que é fundamental inclusive para o fim do número, durante o qual geralmente os trapezistas executam saltos acrobáticos soltando do trapézio para descer do aparelho usando a própria rede como suporte.



Trapézio Voador. Acervo Circo Torricelli

Nesta modalidade, dois ou mais trapezistas atuam ao mesmo tempo, sendo que um ou mais deles costumam voar de um trapézio em balanço para as mãos do colega que se encontra em outro, executando saltos, que são chamados “saídas”. O termo utilizado no circo para o artista que passa de um trapézio a outro é **volante**, enquanto aquele que recebe e lança os colegas de volta sem sair de sua barra se chama **aparador**, **porteur** ou em versão aportuguesada “**portô**”. Normalmente as trupes de trapezistas se apresentam com vários volantes que se intercalam e apenas um aparador.

Outro estilo popular é o **trapézio de balanço** individual ou single, no qual um trapezista realiza as acrobacias sozinho usando o embalo de um único trapézio suspenso na estrutura do circo, em geral sobre o picadeiro. Ele pode executar as chamadas quedas e voos menores trocando de posição e de tomada no trapézio: por vezes estará se segurando pelas mãos, outras pelos pés, na barra ou nas cordas laterais.

O Trapézio é um aparelho muito versátil, que pode ser usado para realizar uma variedade de movimentos acrobáticos. Também existe a modalidade do **trapézio fixo** – assim chamado quando não há uso da dinâmica do balanço. Neste caso, o número pode ser **individual** ou **em dupla**, geralmente não tem rede de proteção e costuma ser focado em evoluções e posturas que exploram a beleza estética de movimentos e suas transições, utilizando a barra e as cordas e que englobam habilidades de força, flexibilidade e equilíbrio, bem como a coordenação e a harmonia de movimentos entre os trapezistas que se apresentam suspensos a uma altura que pode variar bastante dependendo do circo. É comum no modelo fixo a atuação em duplas onde um trapezista faz o papel de volante. O portô neste caso sustenta o volante pelas mãos e braços, pelos pés e pernas, pela nuca e até pela boca, fazendo uso de aparelhos complementares como as **estafas**, fitas ou cordas curtas em formato de alça confeccionadas para suspensão do/a artista.



Trapézio fixo em dupla. Fotografia: Fernando Dias.

Atualmente também existem variações deste aparelho que colocam ao mesmo tempo dois ou três artistas suspensos em um conjunto de barras interligadas para executar uma série de movimentos em sincronia: este é o chamado **trapézio duplo ou triplo**.

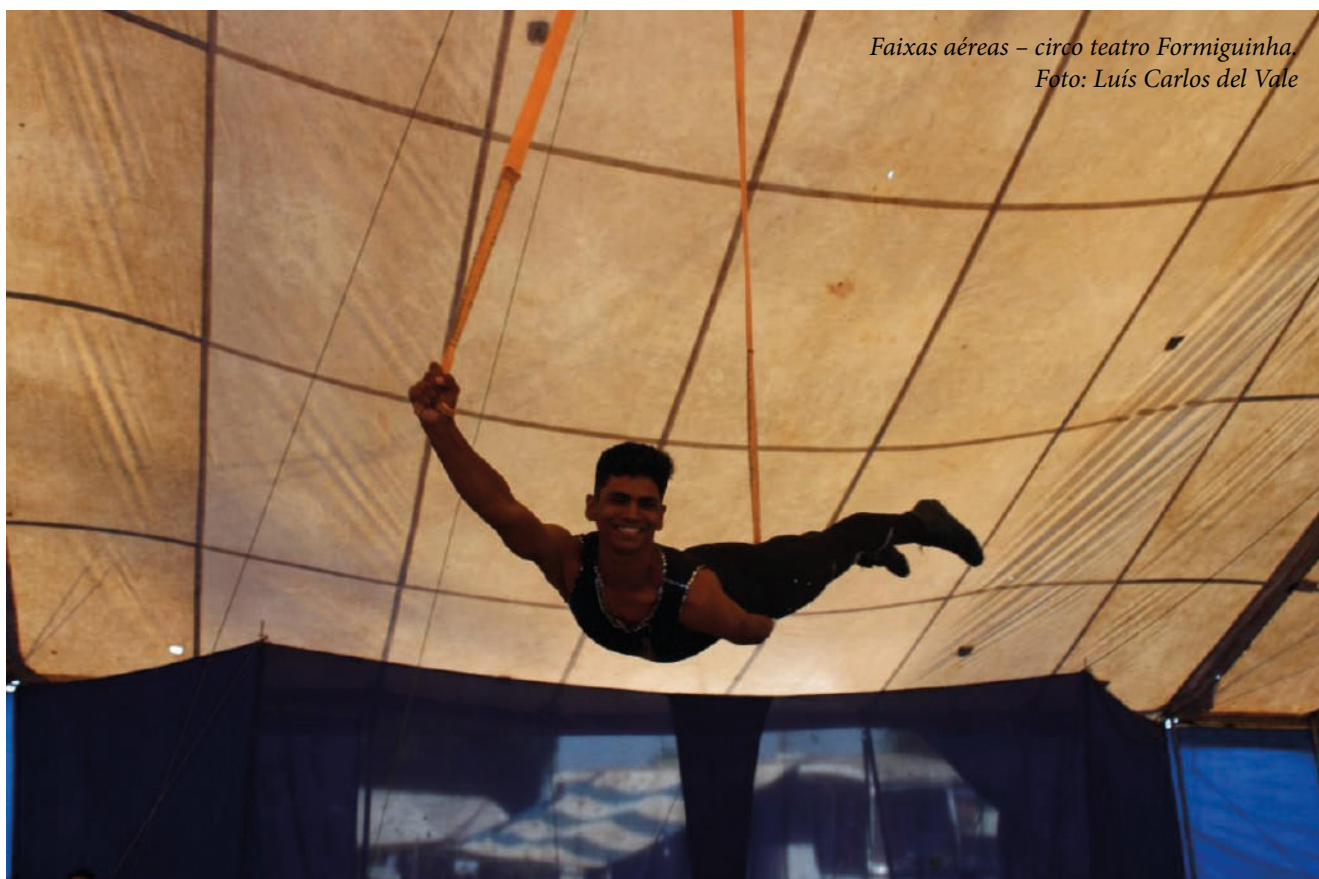
O **Quadrante** é um número derivado do trapézio, onde dois artistas atual em uma estrutura que é fixa, na qual o porto se prende pelas pernas de cabeça para baixo para poder ficar com as mãos livres e, através de embalas, lançar e retomar seu volante, que executa acrobacias no ar antes de ser pego pelas mãos ou pelos pés.

Curiosamente, a **Barra Assimétrica** – um aparelho oriundo da ginástica artística onde os movimentos de giros e voos acrobáticos ocorrem em barras de madeira colocadas de forma paralela em alturas diferentes, também apareceu entre os números já realizados.

As **faixas aéreas** são relativamente mais recentes, foram inventadas na década de 1980 e rapidamente se tornaram um dos aparelhos acrobáticos mais populares no circo brasileiro. Trata-se de uma técnica tradicional de arte circense que envolve o uso de duas faixas finas de tecido resistente com uma alça usada para prender as mãos e se suspender no ar. Os artistas de circo que usam faixas executam uma variedade de acrobacias e manobras nas faixas, incluindo principalmente giros, rolamentos feitos por meio da força corporal e posturas de equilíbrio.

Os números de faixas aéreas combinam acrobacias, equilíbrio e graça para criar um espetáculo que impressiona. Os artistas precisam desenvolver um alto nível de coordenação motora, equilíbrio e controle do corpo, que geralmente fica suspenso apenas pelas mãos e é elevado a grandes alturas sobre o picadeiro, o que lhe permite uma mobilidade ampla de pernas e tronco, bem como a possibilidade de circundar o picadeiro em um movimento gracioso de voo como se fosse um pássaro.

Assim como outros aparelhos, as faixas são uma ferramenta versátil que pode ser usada de várias maneiras no circo, e podem ser exploradas de forma **individual** ou em **dupla**. No segundo caso, os números costumam apresentar uma série harmoniosa de movimentos de dois acrobatas que realizam evoluções sincronizadas enquanto giram em torno de um eixo em comum sobre o picadeiro.



*Faixas aéreas – circo teatro Formiguinha,
Foto: Luís Carlos del Vale*

O tecido acrobático, também conhecido como tecido liso, tecido aéreo, ou apenas tecido, é um tipo de performance na qual um ou mais artistas se penduram em um longo tecido bastante flexível que se encontra dobrado ao meio e suspenso na estrutura do circo por uma corda ou cabo de aço e realizam movimentos acrobáticos. O seu tamanho costuma ter entre 20 e 30 m de extensão no total, cerca de 1,5 de largura, e a disposição mais comum é aquela em que as duas pontas soltas estão à altura do solo e ele se encontra preso por um nó em que o divide ao meio. Trata-se de uma prática bastante antiga, que remonta a diferentes culturas anteriores à própria criação do circo moderno, mas sua introdução nos espetáculos circenses itinerantes é bem mais recente no Brasil.



Tecido Acrobático Circo Astro. Acervo Nonata Silva

O tecido acrobático é um aparelho versátil, que pode ser usado para realizar uma variedade de movimentos acrobáticos. Os movimentos mais comuns incluem a exploração de toda a extensão do tecido por meio de suspensões pelas mãos, joelhos ou pés; giros em torno do eixo do tecido ou giros acrobáticos, quedas onde o artista desce de nós feitos no tecido e termina em outra altura mais baixa; e travas ou chaves, onde o artista consegue se fixar em poses esteticamente graciosas e interessantes. Neste aparelho há demonstrações de força, flexibilidade, equilíbrio e destreza motora para a montagem e desmontagem de nós. Também existe a possibilidade de realizar números de **tecido em dupla**, sendo que neste caso em geral serão utilizadas técnicas de **portagem** bastantes semelhantes às do trapézio fixo.

Por permitir uma gama maior de exploração de movimentos de tronco, pernas e braços, além de giros e embalos em harmonia com a trilha sonora escolhida para o número e com um possível parceiro, este número ficou também conhecido como “**Dança Aérea**”, apesar de este termo também ser usado para outros aparelhos aéreos, dependendo do circo.

A outra forma de prender o tecido para executar acrobacias é chamada de **tecido marinho ou em gota**, e remonta à China Antiga. Trata-se do mesmo aparelho aéreo de circo, porém com as duas pontas do tecido suspensas na parte superior a uma distância variável, permitindo que o/a acrobata realize suas evoluções e movimentações no centro do tecido, que forma uma espécie de bolsa ou gota onde o artista se encaixa. Os acrobatas de tecido marinho, da mesma forma que o tecido liso, usam suas mãos e pernas para se enrolar e realizar evoluções no tecido. Eles podem ficar de cabeça para baixo, girar, cair em suspensão de ponta-cabeça e até mesmo se pendurar no tecido pelos pés.

O **tecido marinho** é um aparelho desafiador que requer um alto nível de força, flexibilidade, coordenação motora e equilíbrio, pois os números com este aparelho combinam acrobacias, graciosidade de movimentação e beleza para impressionar o público. É comum observarmos neste tipo de número a presença de pêndulos onde o artista balança no tecido de um lado para o outro, bem como quedas, onde se lança de uma posição e termina desenrolando-se para outra, giros em torno do eixo do aparelho ou transversais a ele e inversões, onde o artista fica de cabeça para baixo suspenso no tecido.

Os números de trapézio, faixa, tecido liso e marinho são uma forma versátil de arte circense que pode ser adaptada para atender a diferentes estilos. Quando feitos de maneira mais graciosa e com movimentos de balanço mais amplos, com amplitude e harmonia com a música, muitas vezes o acrobata é chamado de **homem-pássaro**, enquanto que em outros números em que há execução de movimentação mais ágil e a evolução de exercícios de força e giros rápidos e acrobáticos, o artista é chamado de **Homem Aranha**, muitas vezes inclusive usando o figurino do super-herói. Ambos os termos se fizeram bastante presentes nas respostas da pesquisa.



Homem Aranha. Acervo Circo Texas

A chamada **Corda Indiana**, também conhecida como **corda lisa**, ou **corda giratória**, é uma modalidade de acrobacia aérea bastante presente nos circos brasileiros. Ela consiste em realizar movimentos acrobáticos suspensos em uma corda bastante resistente, geralmente grossa, feita com uma alma de cabo de aço revestida com algodão ou fibra sintética que tem cerca de 10 a 15 metros de comprimento, conforme a altura da lona, com um das suas pontas atingindo o chão. Trata-se de um aparelho quase exclusivamente feminino no circo tradicional, que exige do artista uma demonstração de flexibilidade, equilíbrio e coordenação motora em suas evoluções.



*Corda Indiana com Mulher Maravilha.
Acervo Circo Las Vegas.*

Algumas das acrobacias mais comuns realizadas na corda indiana incluem a suspensão por meio de uma estafa, na qual a artista fica suspensa por uma mão, pela nuca ou por um pé; giros onde a artista roda no eixo da corda, em geral impulsionada por um colega que fica no solo girando a corda em torno de um eixo central; e evoluções onde o artista sobe e desce explorando a extensão da corda por meio de travas feitas pelos pés, joelhos, quadril ou braços.

A corda indiana é uma modalidade que pode ser praticada de forma **individual** ou em **dupla**, sendo que neste caso o portô, geralmente um homem, permanece apenas no chão para girar a corda e embalar a colega. A corda indiana em dupla é uma modalidade muito elegante e desafiadora, que exige grande sincronia e confiança entre os dois artistas para causar a impressão de beleza e elegância de movimentação que atribui a este aparelho outra alcunha, a de **balé aéreo**, e às acrobatas a de **bailarinas aéreas**.



Dupla em Tecido Acrobático. Acervo Circo do Monza

A **lira acrobática ou aro russo** é um aparelho acrobático aéreo que consiste em um aro de metal suspenso normalmente por uma única corda ou tecido. Este aro tem geralmente de 80 a 100 cm de diâmetro e 2 a 3 cm de espessura. As cordas podem ser de algodão ou fibra sintética e têm cerca de 10 a 15 metros de comprimento, dependendo da altura do vão da lona onde serão suspensas, que, por sua vez pode variar de em torno de 3 a 7m conforme a estrutura da lona e do picadeiro do circo



Lira. Acervo Circo Las Vegas

A lira é um aparelho bastante versátil, que pode ser usado para realizar uma variedade de movimentos acrobáticos que exploram toda a sua extensão e inclusive a corda onde se encontra amarrada. No circo tradicional, este trata-se de um número quase exclusivamente feminino, e seus movimentos mais comuns incluem suspensões, giros no próprio eixo ou grandes circundações em torno do picadeiro e até quedas de uma extremidade a outra do aro. Os números com este aparelho também podem demandar o uso de acessórios, como estafas para a suspensão pelos pés, pela nuca ou pelas mãos, bem como barras ou suportes para apoios de cabeça, por exemplo, e distorcedores – peças que facilitam o giro do aparelho ou da artista em torno do próprio eixo. A lira é um aparelho que demonstra principalmente flexibilidade, equilíbrio e coordenação motora. As artistas que utilizam a lira podem se apresentar individualmente e também em duplas, e precisam ter um alto nível de confiança e coragem para realizar as acrobacias, dado que normalmente estes são suspensos a uma grande distância do solo sem nenhuma rede de proteção.



Lira. Circo Fantástico. Foto: Fernando Dias



Âncora Aérea. Acervo: Circo Torricelli

Além destes aparelhos já citados, nas entrevistas foram mencionados outros semelhantes à lira, os quais variam em termos de formato, dando um caráter estético diferente, mas consistindo de igual maneira em estruturas metálicas suspensas na estrutura do circo por cordas ou cabos de aço onde os artistas realizam evoluções acrobáticas envolvendo força, agilidade e flexibilidade. São eles: a **Âncora aérea**, o **Cubo (aéreo)** e o **Candelabro (aéreo)**.



Candelabro. Acervo Amazon Circus.

O número de força capilar ou cabelo de aço é bastante antigo e mantém-se muito presente no circo tradicional. Trata-se de uma forma de acrobacia também quase exclusivamente feminina dentro da tradição circense e que é realizada suspendendo-se a acrobata apenas pelo próprio cabelo em uma argola de metal presa a um cabo de aço, realizando uma variedade de movimentos como giros e balanços, figuras que exploram a beleza estética e a flexibilidade enquanto o corpo fica suspenso no ar.

Os números de força capilar são uma forma emocionante e desafiadora de arte circense que intriga muitas pessoas, as quais não acreditam que seja possível que as artistas estejam somente usando a força dos seus cabelos para se suspender. Em seus números, elas combinam acrobacias, equilíbrio e um toque de perigo para encantar o público de todas as idades.



Força Capilar com fita. Acervo Circo Monte Carlo

As artistas que realizam números de força capilar precisam ter um alto nível de resistência corporal para suportar a dor em seu couro cabeludo e executar exercícios, bem como flexibilidade e coordenação motora ao manipular objetos quando em suspensão. Evidentemente, elas também precisam ter cabelos saudáveis e fortes para fazer a amarração à argola.

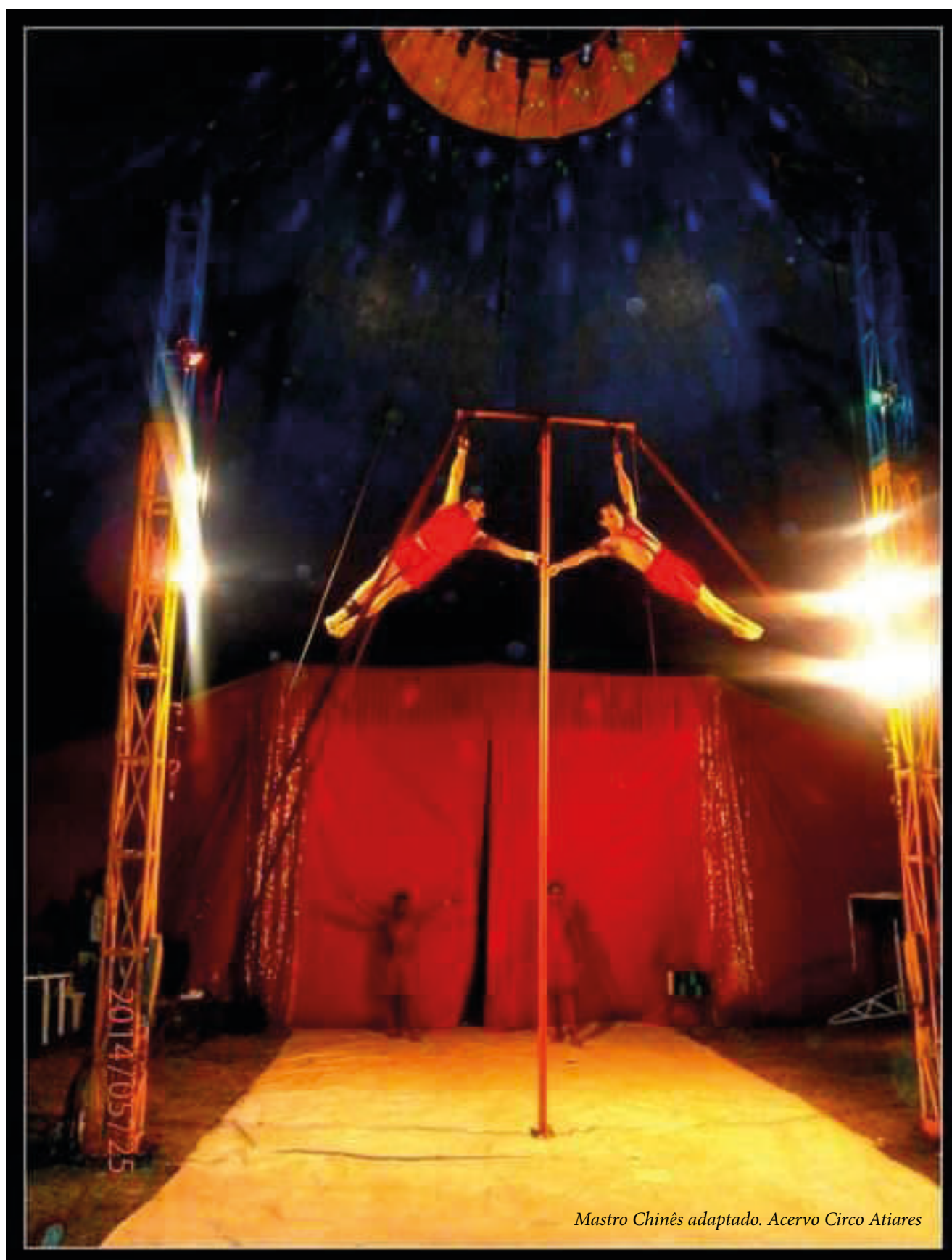


Força Capilar. Acervo Circo Bonaldo D'Itália

A força capilar também é uma arte que vem sendo praticada há séculos. Acredita-se que tenha se originado na Índia, onde integrava cerimônias religiosas e festivais. O número se espalhou para o resto do mundo no século XIX e desde então se tornou uma das atrações mais populares dos circos.

Uma outra técnica de acrobacia mencionada nas entrevistas, o mastro chinês é uma forma envolvente e desafiadora de arte circense que combina acrobacias, equilíbrio e um toque de risco em evoluções sobre um mastro de metal ou madeira de cerca de 3 a 9m de altura e 5 a 8cm de diâmetro, fixado ao solo e coberto com uma camada de cera ou outro material antiderrapante para facilitar a escalada. Este número também vem sendo praticado há séculos. Acredita-se que tenha se originado na China, onde era apresentado em cerimônias religiosas e festivais. O número se espalhou pelo mundo através principalmente das apresentações do Circo Imperial da China.

Os artistas para este número usam o mastro para realizar uma variedade de acrobacias, incluindo: escaladas usando as mãos e os pés; giros ao redor do mastro, suspensão usando apoio das mãos ou dos pés; rolamentos em torno do mastro.



Mastro Chinês adaptado. Acervo Circo Atiares

Por fim, cabe ainda ressaltar que foram elencados ainda dois aparelhos aéreos importantes entre as respostas dos circenses nas entrevistas realizadas para esta pesquisa:

O pêndulo / pêndulo espacial, número envolvendo uma grande estrutura metálica de 6 a 9 metros de extensão fixada por seu centro e com uma ou mais rodas metálicas de aço nas extremidades, por onde os artistas caminham ou correm, semelhante à estrutura da roda dos hamsters, o que permite que os acrobatas, em cada ponta, executem seus movimentos acrobáticos enquanto o pêndulo oscila movido pelo próprio peso deles, com velocidades e evoluções variadas.

A escada giratória, um número mais comum na região do nordeste Brasileiro, que apresenta uma estrutura semelhante à do pêndulo, porém em formato de escada metálica, a qual também é presa em uma estrutura exatamente em seu ponto medial, o que permite que uma dupla execute números de equilíbrio e de giros sobre a escada, sempre usando o jogo de contrapeso de um com o outro para a performance.

O aro / argola olímpica, aparelho muito semelhante ao utilizado na ginástica artística masculina, porém com um desenvolvimento de movimentações diferentes da prática esportiva, envolvendo mais flexibilidade e equilíbrio em posturas esteticamente mais atrativas e diferenciadas entre si, podendo também explorar mais os balanços.



Argola. Circo Teatro Formiguinha. Foto: Luís Carlos del Vale

O elástico, aparelho em que o artista fica suspenso por elásticos, aproveitando o “molejo” para realizar acrobacias.

Giro da morte - Em uma barra de aço, o artista fica preso apenas pelo pé e gira longitudinalmente com o corpo ereto, usando de seu peso e da força centrípeta para fazer suas evoluções.

Escada Minerva: número já em desuso nos circos, consistia em uma escada suspensa pela ponta, permitindo balanços e evoluções como se fosse um trapézio.

Turbilhão: espécie de barra giratória onde o acrobata se prendia pelas mãos para executar giros no eixo da barra.

Outras modalidades acrobáticas que foram mencionadas nas entrevistas:

O Trampolim: base de pranchas de madeira onde os acrobatas pulam para receber mais impulso e realizar inúmeros saltos e piruetas.

A Percha: a percha é um número de dupla que combina de maneira impressionante o equilíbrio e a força. O aparelho é construído a partir de uma haste muito longa de metal que pode ter sua base colocada verticalmente em um cinturão do portô ou sobre seu ombro. Na parte superior da percha é adaptada uma base para realização de parada de mãos, ou ainda um aparelho aéreo, que pode ser uma lira, um trapézio ou uma estafa, uma corda resistente em forma de gota forrada em tecido onde a artista costuma prender um dos pés ou uma das mãos para girar muito velocemente em torno do próprio eixo. o artista que faz o portô também a gira através da haste.

9.2.4 O MALABARISMO

O malabarismo, uma das práticas circenses mais antigas na história do circo, envolve números que requerem coordenação motora, agilidade, equilíbrio, e alta concentração. Trata-se de uma habilidade de destreza executada por um malabarista, que envolve a manipulação e o lançamento de um ou mais objetos ao mesmo tempo, na maioria das vezes com uma ou ambas as mãos, embora também possam ser usados pés, cabeça, ou outros objetos para os arremessos.



Existem muitas técnicas diferentes de malabarismo, e cada malabarista desenvolve seu próprio estilo. Alguns malabaristas se especializam em movimentos específicos, como lançar e pegar muitos objetos em uma sequência rápida, enquanto outros se concentram em movimentos mais elaborados, como truques de equilíbrio, piruetas ou acrobacias enquanto lançam os objetos, usando não apenas mãos, mas a cabeça e os pés para os lançamentos.

Os objetos mais comuns usados no malabarismo são bolinhas, clavas, pratos e argolas. No entanto, qualquer objeto pode ser usado, inclusive facas e tochas acesas, desde que tenham um peso e tamanho adequados. Ainda existem muitas outras técnicas de malabarismo presentes no circo tradicional, como pode ser percebido pelas respostas dadas à nossa pesquisa. Seguem os números mencionados durante as entrevistas:

Bambolês: número em que artistas – em grande maioria mulheres – rodam diversos bambolês por todo o corpo e criam figuras com a composição destes aros. No circo tradicional é comum a formação ao final da chamada “mola”, composto por dezenas de bambolês iguais dispostos em forma arco sobre o torso da artista, que pode ou não rodar todos eles simultaneamente em torno do seu corpo.



Número de Bambolês. Circo Astro, foto: Nonata Silva

Bastonete: malabarismo com um bastão, muito utilizado também nas torcidas de futebol americano.

Malabares de rebote – número no qual o artista realiza movimentos com bolinhas que, em vez de lançadas para cima, são rebatidas em uma superfície, sobre o solo.



Malabarismo de Rebote: Enzo Royter, Circo Fantástico. Foto: Fernando Dias

Homem foca: número em que o artista mescla equilíbrio com malabarismo com bolas usando principalmente a cabeça e os ombros.

O **swing** é uma técnica circense relativamente nova no circo que combina dança e expressão corporal com diferentes objetos. Ela surgiu na década de 1980 e rapidamente se tornou uma das técnicas circenses mais populares. Os números de swing combinam dança, expressão corporal e acrobacias para criar um movimento hipnótico envolvendo o corpo e objeto girado. Os aparelhos mais comuns usados no swing são os poi, que são bolas de tecido ou borracha presas a cordas, que podem ser jogados e manipulados de várias maneiras, criando uma variedade de movimentos e efeitos. Outros objetos usados para o swing incluem: swing de fogo (com “bolas de tecido embebido em líquido inflamável presas a correntes), de fitas ou bandeiras.

Malabares com chapéus - número no qual o artista realiza movimentos com chapéus que são arremessados no ar e retornam a suas mãos como bumerangues.



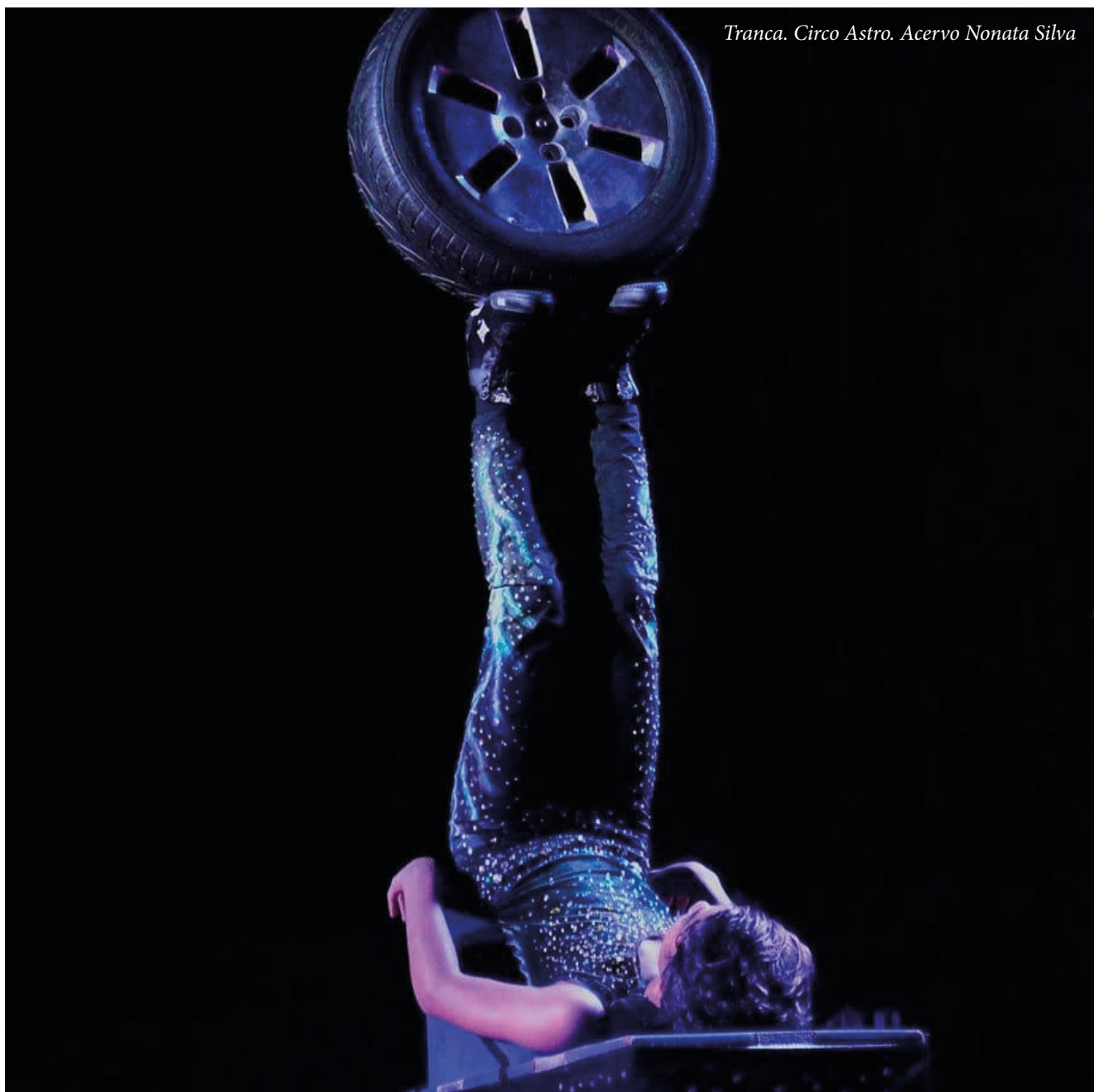
*Malabarista arremessando chapéus. Circo Astro.
Foto: Nonata Silva*

Aparelho Geométrico: o artista realiza o número girando, equilibrando e manipulando um aparelho no formato de triângulo ou outra forma geométrica, como o cubo.

O **diabolô**, também conhecido como diábolo, é um brinquedo antigo originário da China, muito famoso em todo o mundo, também conhecido como ioiô chinês. Ele é composto por duas semiesferas unidas invertidas, que devem ser movimentadas e equilibradas por um cordão acionado por duas baquetas, seguras uma em cada mão. O artista de circo usa o diabolô para fazer uma variedade de manobras, desde as mais simples, como lançar e retomar, até as mais complexas, como giros e truques acrobáticos sem deixar o aparelho cair ou a corda se enrolar. Os malabaristas precisam desenvolver um alto nível de coordenação motora, agilidade e concentração para realizar seus números.

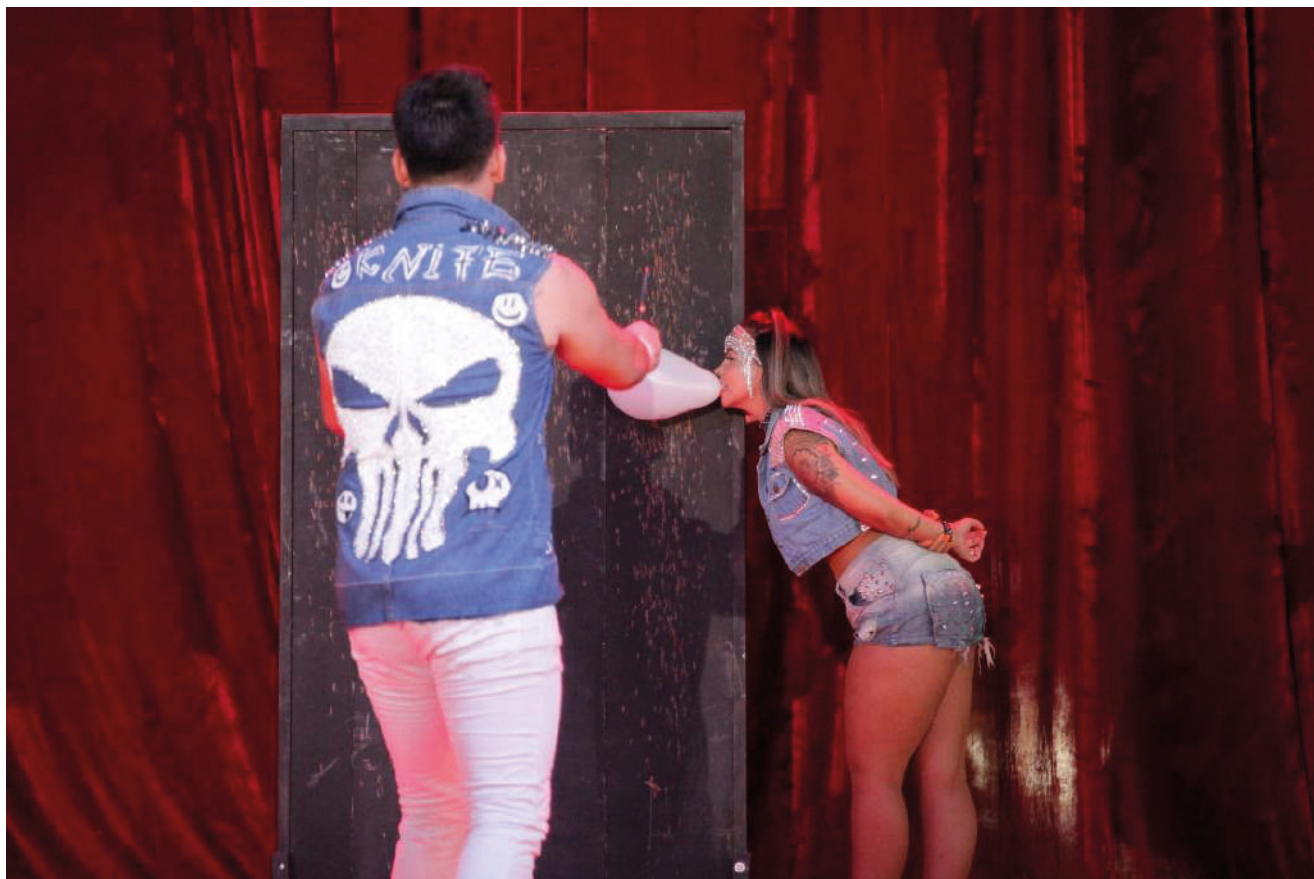
O **diabolete** é um número de malabarismo que consiste em manipular um diabolô com uma única baqueta.

A **Tranca** ou **antipodismo** é uma arte circense que consiste em realizar movimentos de equilíbrio e malabarismo com os pés. O antipodismo é uma técnica que exige um alto nível de concentração e coordenação motora. Os antipodistas são capazes de manipular mais de 2 objetos, e até mesmo fazer malabarismo deitados, usando apenas os pés para girar e lançar objetos. Eles aprendem a controlar seus pés de forma precisa para realizar movimentos complexos com bolas, sombrinhas ou bastões, entre outros objetos.



Tranca. Circo Astro. Acervo Nonata Silva

O número do **arremessador/ atirador de facas** também foi mencionado. Trata-se de uma atração bastante presente no circo. É uma apresentação que envolve um artista lançando facas a um alvo, geralmente com a presença de um assistente, na tábua das facas, que pode ser fixa ou giratória. O artista deve ter um alto nível de precisão, concentração e habilidade para realizar este arremesso sem ferir o parceiro. Em alguns casos, os atiradores mais habilidosos chegam a arremessar facas de olhos vendados.



Arremessador de facas. Acervo Sluchem Cherem

9.2.5 O EQUILIBRISMO

O equilíbrio é uma arte que envolve a capacidade de manter o corpo em equilíbrio em uma superfície ou situação instável. Os equilibristas podem andar em cordas, arames – fixos ou bambos (o chamado funambulismo), ou bolas, como foi mencionado pelos entrevistados. Eles também podem realizar acrobacias, como saltos e giros, enquanto se mantêm em equilíbrio. Foi citado também um número de funambulismo chamado Maromba, em que o artista caminha sobre uma corda presa a um dispositivo com molas, o que permite uma elasticidade e o lançamento dele para executar pequenos voos e saltos. Atualmente esta prática se assemelha à modalidade do slack line, que tem se popularizado como esporte radical.



Equilíbrio no arame. Circo Kroner, foto: Nonata Silva

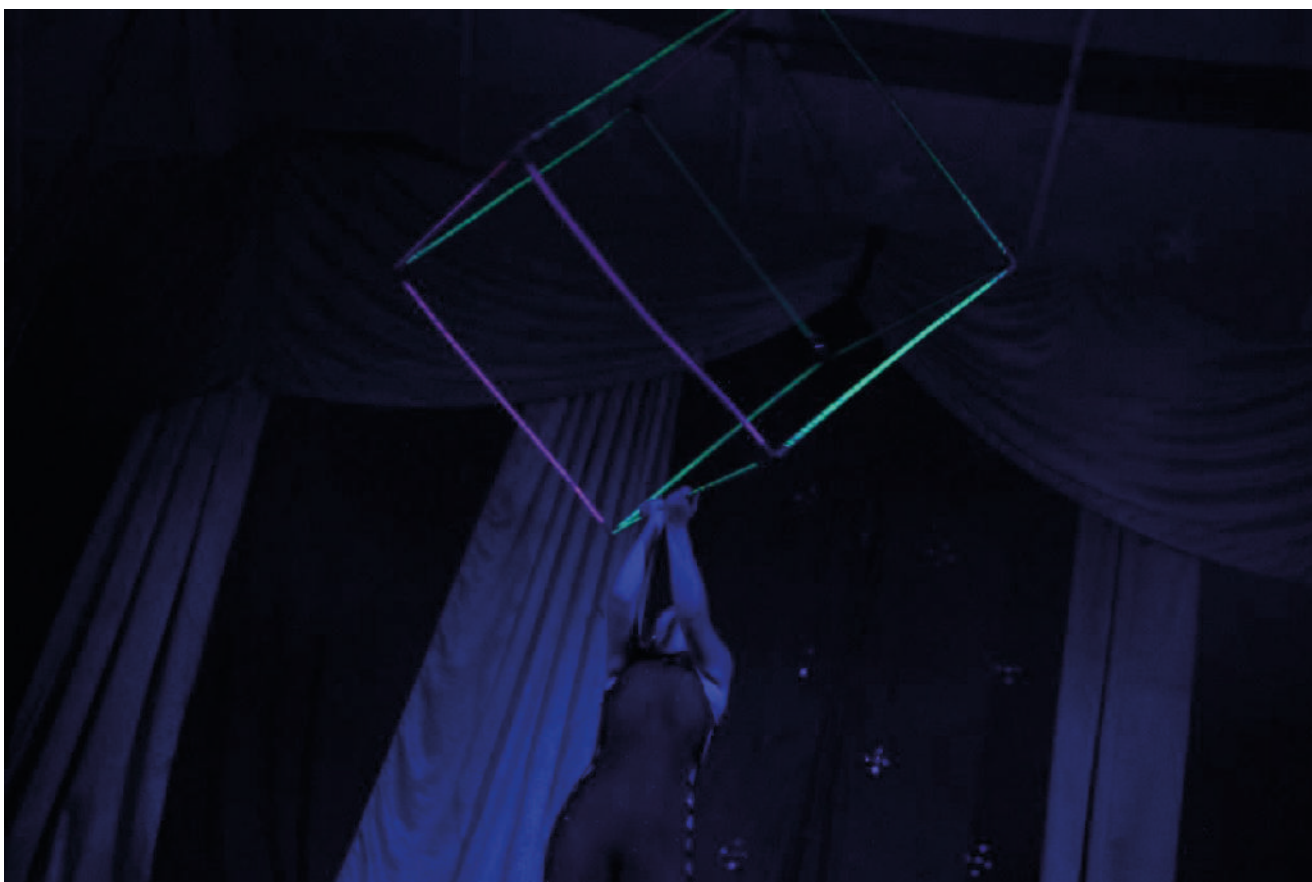
A outra habilidade dos equilibristas é a capacidade de equilibrar objetos em situação instável usando seus corpos como base. Existem muitos tipos diferentes de equilibrismo no circo. Entre os citados nas entrevistas realizadas incluem-se:

Bola de contato: bola geralmente de acrílico transparente de cerca 10cm de diâmetro que os artistas manipulam e rolam pelo corpo sem deixar cair.

Pratos bailarinos ou pratos chineses – malabarismo com arremesso e equilíbrio de pratos que giram sobre varetas ou sobre os dedos do/a artista.

Escada de nuca – número antigo bastante comum no nordeste, consiste em uma dupla na qual um porteur segura uma escada em pé sobre seu ombro enquanto a volante se equilibra e realiza posturas e evoluções acrobáticas na parte superior da escada.

Cubo de contato: estrutura grande geralmente em alumínio em formato de cubo, o qual é manipulado pelas mãos em giros em torno do corpo do artista.



Cubo de contato. Acervo Sluchem Cherem

Torre/pirâmide humana: número onde os/as artistas se equilibram em posturas acrobáticas uns sobre os outros.

Um número menos conhecido citado entre os entrevistados foi a **Escada Copal**, bastante presente no repertório dos pequenos circos nordestinos, por seu baixo custo em infraestrutura. Trata-se de um número onde o artista equilibra um copo na testa enquanto sobe os degraus de uma escada. Para o número, são necessários apenas um copo d'água, uma escada e o domínio do equilíbrio da parte do/a artista.

Bicicleta espacial – consiste em executar movimento de andar de bicicleta sobre um arame esticado

Bicicleta maluca – bicicleta que se desmancha em partes na mão do ciclista e se transforma em monociclo ou que é muito menor que o ciclista em termos de proporção.



Moisés, o Rei do Pedal, que pedala “a menor bicicleta do mundo”

Monociclo – Bicicleta de uma única roda em que o artista se equilibra pedalando, podendo realizar movimentos de malabarismo e até acrobacia combinados. Existe a versão “girafa”, que consiste em na mesma estrutura do monociclo com uma haste bastante alongada que sustenta o selim e os pedais, colocando o artista a uma diferença de altura bem maior do chão.



Monociclo Girafa. Le Petit Cirque, Palhaço Tantalien, acervo pessoal

A **Perna de pau** é um número criado com pernas compostas por uma haste vertical, geralmente feita de madeira ou alumínio, com suportes para os pés. Para os chamados pernaltas, é preciso desenvolver equilíbrio, coordenação motora e força.

A **Escada em pé** é um número que exige muita habilidade de equilíbrio do artista, que sobe, desce, rola e se desloca sobre os dois pés de uma escada de uma folha sem cair.

O **Passeio Aéreo** é um número muito tradicional, onde o/a artista atravessa um vão entre duas colunas altas “caminhando” de cabeça para baixo, suspendendo-se apenas pelo pé em uma série de alças colocadas em uma grade de ferro.

Dissociação – trata-se de um número que prevê misturar técnicas de equilibrismo e/ou malabarismo diferentes ao mesmo tempo, geralmente realizadas com membros do corpo diferentes.



*Spyridon Pinter em número de dissociação,
acervo Sula Mavrudis*

O **rola rola**, também conhecido como **tábua de equilíbrio** ou **cilindro japonês**, é um número muito tradicional de equilibristismo no circo que consiste em um artista se equilibrar em uma prancha que é colocada sobre um cilindro deitado. O cilindro pode ser feito de madeira, metal ou plástico, e pode ser de tamanhos e alturas diferentes.

O número também pode ser usado para realizar acrobacias, como saltos e giros, ou até para trocar de roupa.



Cilindro ou rola rola, Circo Fantástico. Foto: Fernando Dias

O rola rola é uma arte que requer muito treinamento, pois os artistas precisam desenvolver um alto nível de equilíbrio, concentração e destreza para realizar seus números. O rola rola é um número versátil que pode ser usado de várias maneiras no circo. Os artistas criativos podem usá-lo para criar números divertidos ou emocionantes que irão dar um tom de tensão para o público.

Equilíbrio de queixo: número em que o artista equilibra objetos em seu queixo ou testa, os quais podem ser desde uma vassoura, uma clave até uma mesa ou uma escada de muitos metros.



Equilíbrio de queixo. Circo Cristal. Acervo particular.

O número de **parada de mãos** ou **parada olímpica** no circo é uma apresentação de equilibrismo e acrobacia que envolve um artista se equilibrando sobre suas mãos com os pés fora do chão. O artista pode ficar em uma parada de mão simples, na vertical, sobre as duas mãos, ou pode realizar movimentos mais complexos, como a parada sobre uma mão, bem como as posturas de pranchas ou esquadros. Os artistas de parada de mão precisam ter um alto nível de força, coordenação motora e equilíbrio.

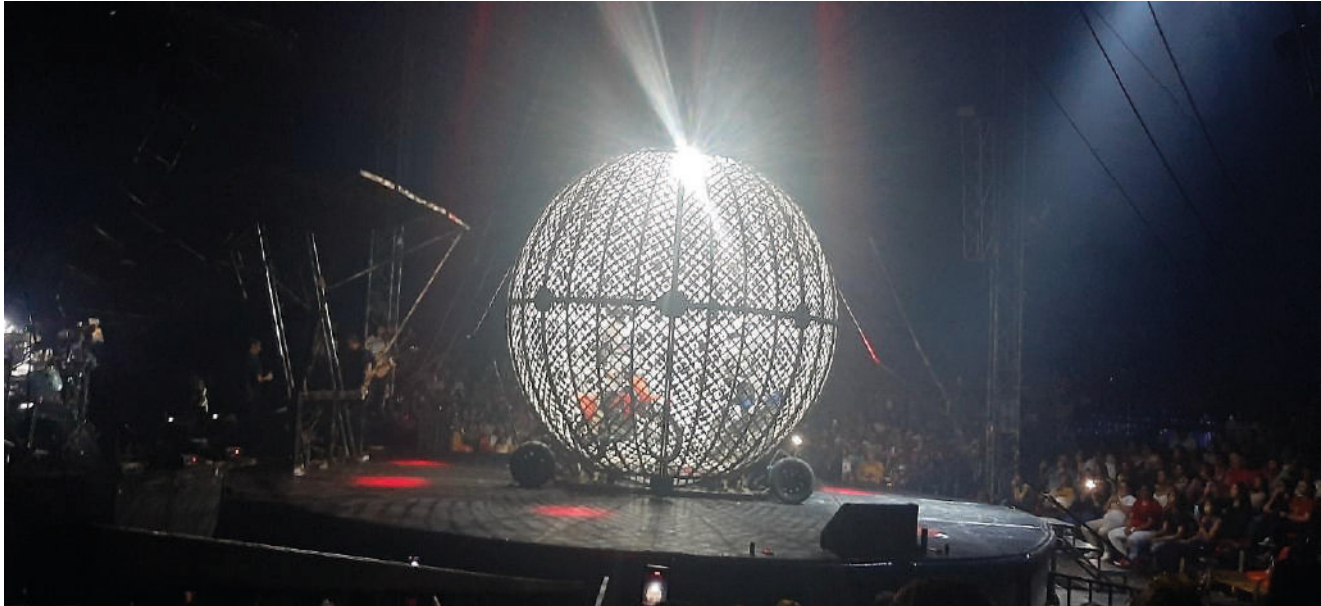
A parada de mão é uma arte antiga que remonta à Grécia Antiga. Era uma forma popular de entretenimento na época, e muitos artistas famosos atuavam como o que hoje chamamos de “paradistas”. Esta continua a ser uma forma muito popular de arte circense hoje.

Uma variação do número de parada de mão é o do **equilibrismo com cadeiras**, ou **Torre**, no qual o/a artista se equilibra realizando as posições invertidas sobre cadeiras empilhadas uma sobre a outra, em uma torre.



Equilíbrio em parada de mãos sobre cadeiras. Le Petit Cirque, Germany Maciel, acervo particular.

O **globo da morte** é uma das mais populares e emocionantes atrações de circo tradicional e consiste em uma jaula metálica em forma de esfera, geralmente feita de aço, dentro da qual motociclistas executam acrobacias simultaneamente. O número foi inventado na década de 1920 pelo americano Richard Stallings. Ele foi inspirado em uma atração de circo chamada “cage of death”, na qual acrobatas executavam acrobacias dentro de uma jaula metálica. O globo da morte rapidamente se tornou uma atração popular em circos de todo o mundo. Hoje, existem muitos globistas no Brasil.



Globo da morte, Circo Kroner. Foto: Nonata Silva

O globo da morte é uma atração perigosa, que gera bastante emoção no público. Os motociclistas precisam ter um bom treinamento para adquirir um alto nível de habilidade e coordenação para realizar as acrobacias sem colidir uns com os outros ou cair dos loopings. Para minimizar o risco de acidentes, os artistas de globo da morte usam equipamentos de segurança, como capacetes, joelheiras e cotoveleiras.



Globo da Morte, Circo Fantástico. Foto: Fernando Dias

Uma variação do globo da morte que foi mencionada nas entrevistas é o **cesto flutuante/cesto espacial**, número que consiste em um cesto vazado no fundo construído em geral de tábuas de madeira presas em círculos de metal. O cesto em geral é suspenso a uma altura de 4 a 7 m e um artista circula dentro dele pedalando em uma bicicleta.

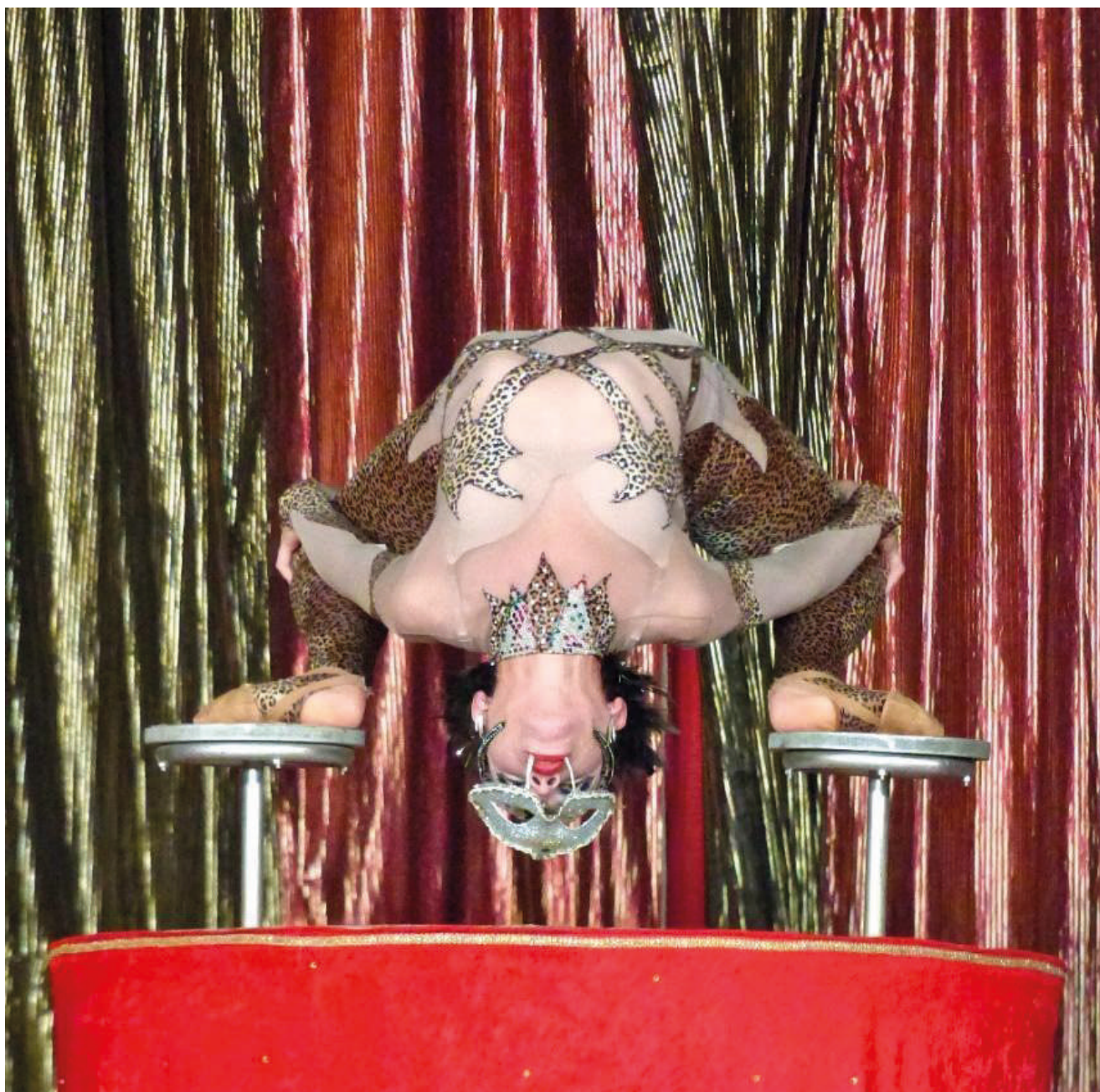


Cesto Espacial, Circo Monte Carlo. Acervo Sluchem Cherem

Vale observar que os circos se mantêm sempre atentos às tendências da sua época para continuar atraindo o público para seus espetáculos. Dentro dessa perspectiva é interessante perceber a introdução de esportes radicais dentro do cardápio de números encontrados nos circos de hoje, como é o caso do motocross e do bicicross.

9.2.6 O CONTORCIONISMO

O contorcionismo é uma arte circense que consiste em realizar movimentos de flexibilidade em combinação com equilíbrios em parada de mãos que parecem impossíveis. Os contorcionistas são capazes de dobrar e torcer o corpo de maneiras que a maioria das pessoas não consegue. O contorcionismo é uma forma de acrobacia que exige um alto nível de flexibilidade, força e coordenação motora para de forma precisa realizar movimentos complexos. Os contorcionistas geralmente se concentram em movimentos que envolvem dobrar a coluna vertebral, e realizar peripécias em uma postura surpreendente. É interessante ressaltar que historicamente os melhores contorcionistas têm uma estrutura congênita que lhes dá uma condição de hiperlascidez das articulações, justamente o que permite esta flexibilidade fora do comum.



Contorcionismo, Circo Kalahary, Família Souza, Flávia, acervo particular

Houve menção a outros nomes para os números de contorcionismo, incluindo:

- **Homem Borracha/ Menina Borracha**
- **Deslocação** (deslocamento de membros do corpo da posição natural)
- **Arco e flecha:** número em que o/a contorcionista, de cabeça para baixo em parada de mão arqueada, manuseia um arco e uma flecha com os pés para acertar um alvo
- **Boneca viva:** número em dupla em que geralmente um homem “manipula” sua dupla, uma contorcionista que faz o papel de boneca e geralmente entra em uma mala, assim como executa uma série de movimentações como se fosse uma boneca de pano



Kauan, do Le Petit Cirque. Acervo Sluchem Cherem

9.2.6 ILUSIONISMO/MAGIA

O mágico no circo é um artista que realiza truques de magia baseados em técnicas de ilusão, e usa seus conhecimentos e habilidades para criar uma aparência de sobrenaturalidade. Os mágicos no circo geralmente apresentam uma variedade de truques, incluindo:

Desaparecimento e aparecimento: o mágico faz com que objetos ou pessoas desapareçam e ressurjam de repente ou sejam “trocadas” por outras;

Levitação: o mágico faz com que objetos ou pessoas levitem no ar.

Escape: o próprio mágico ou seus auxiliares se libertam de amarras ou situações aparentemente impossíveis.

Troca de roupas: números em que os/as auxiliares ou o próprio mágico mudam de roupa em segundos.



Mágico. Acervo Sluchem Cherem

Os mágicos no circo também precisam desenvolver habilidades de atuação e apresentação para manter o público envolvido, desviar o foco do mecanismo do truque e criar um clima de suspense e mistério. O objetivo é deixar o público tentando adivinhar como a magia aconteceu.

Entre os números de circo, um número de magia foi bastante citado entre os entrevistados: a **Mala Moscovita**, que consiste em uma mala ou caixa que abriga um truque inesperado. O nome da mala vem da sua origem na Rússia, onde foi inventada há mais de um século. O número geralmente começa com um artista entrando no picadeiro com uma mala ou caixa grande. O artista abre a mala e mostra que está vazia. Em seguida, um artista entra na mala ou caixa e alguém a fecha. O assistente abre a mala e olha dentro. A mala está vazia, quem foi colocado lá anteriormente desapareceu ou foi trocado por outra pessoa. Outra versão é a **Mala de espadas**, na qual a caixa ou mala onde o artista entre é atravessado por espadas e nada acontece à pessoa que está dentro.



O mágico no circo é uma figura versátil que pode se adaptar a diferentes estilos e técnicas para criar um espetáculo mágico e divertido, usando uma abordagem mais cômica, musical ou criando grande suspense. Um dos nomes adotados para este número e que foi bastante citado nas entrevistas é **Mister M**, em alusão ao personagem ilusionista que atuou com muito sucesso no programa do Fantástico na TV Globo.

Abaixo seguem outros tipos de números mencionados nas entrevistas:

Pirofagia é a arte de manipular o fogo. Ela pode ser dividida em categorias principais de exercícios:

Cuspir fogo: o artista usa um fluido inflamável, que pode ser parafina líquida ou querosene em sua boca para criar uma chama que é cuspidada para o ar. Daí o termo **Homem Vulcão** utilizado em alguns circos tradicionais.

Passar fogo pelo corpo: o artista usa tochas, bastões de fogo ou outros objetos flamejantes para passar fogo pelo seu corpo. Em geral, o tecido que se usa para construir a parte que pega fogo destes instrumentos é o Kevlar, que é resistente a chamas, não derrete, pinga ou entra em combustão. Assim, ele pode ser embebido em querosene ou parafina e utilizado para os números.

Engolir ou comer fogo: o artista apaga tochas ou outros objetos em chamas com a boca, como se estivesse comendo o fogo.

Fazer malabarismo com objetos em chamas, como tochas e bambolês.



Pirofagia oriental, Maicon e Lucas Acervo Sluchem Cherem

A pirofagia é uma arte tradicional que é praticada há séculos. Ela pode ser encontrada em uma variedade de culturas, incluindo as oriundas da Índia, da China e do Japão.

O número do **chicote** no circo é uma apresentação de destreza e precisão que envolve o uso de um chicote. O artista usa o chicote para realizar uma variedade de truques, incluindo:

Cortar ou derrubar objetos: o chicoteador pode derrubar objetos como latas, garrafas ou cortar folhas de papel a uma distância de mais de 2m do chicoteador.

Laçar objetos: o chicoteador pode laçar objetos com o chicote, como maçãs, bolas e até mesmo pessoas.

Realizar acrobacias: o chicoteador pode usar o chicote e realizar acrobacias, como saltos, giros e rolamentos, ao mesmo tempo em que manipula o chicote.

O número do chicote é uma tradição antiga que remonta aos circos itinerantes do século XIX. Ele continua a ser um dos números mais populares do circo, e é sempre um sucesso com o público.

Também foram mencionados nas entrevistas:

O número de **laço**, onde os artistas demonstram suas habilidades como laçadores.

O número com **cães adestrados** – o qual é apresentado nos Estados onde é permitido o uso de animais;

O número dos **bonecos/personagens** – bastante popular entre as crianças, trata-se da presença de artistas no picadeiro vestidos com fantasias de personagens famosos de desenhos animados, em geral executando uma coreografia coletiva com a trilha sonora do desenho animado como fundo;

O número de **dança** ou bailado e as variações como a dança do ventre e as antigas rumbeiras.

O número de bailado no circo costuma reunir a maioria das mulheres do circo ou, por vezes, todos os artistas do circo executando uma coreografia coletiva para deleite do público. Em geral o bailado é usado para abrir ou para fechar o espetáculo.

Também existem os números de dança com menor número de bailarinas e maior grau de sofisticação, como a Dança do Ventre. Nas famílias circenses tradicionais nordestinas apareceu muito a menção às tradicionais rumbeiras, papel dado a jovens garotas artistas do circo, que dançavam rumba no picadeiro e passavam pelo público, recolhendo gorjetas em dinheiro em um ritual chamado de “passar a sorte”.

A **Hora do Rádio**: Da mesma forma, havia também artistas que cantavam para o público, podendo ou não realizar o mesmo procedimento para receber valores logo após as apresentações. Em muitos circos este momento de cantoria era chamado de “hora do rádio”, em referência à grande moda dos cantores e cantoras da era de ouro do rádio no Brasil.



Dança do Ventre. Acervo Sluchem Cherem

Existem alguns números que caíram em desuso, mas que marcaram gerações e gerações de artistas circenses, criando inclusive uma iconografia do circo e de sua cultura, e aparecem muito nos relatos dos entrevistados, de modo que vamos listar aqui:

Os **Jogos Icáricos**, modalidade acrobática em que um artista fica deitado de pernas para cima em uma espécie de banquetta e lança seu colega acrobata para cima, executando saltos mortais e piruetas, apenas com a força das pernas.

O **Homem Bala** – trata-se de um número em que um acrobata era lançada de um dispositivo em formato de canhão ganhando grande altura e aterrissava sobre um grande colchão ou ainda em versões mais arriscadas, se agarrava a um trapézio em pleno voo.

As **demonstrações de força e de habilidades atléticas**: o homem de ferro ou homem forte, que executava peripécias como erguer ou arrastar um carro sozinho com as próprias mãos, ter um carro passando sobre o abdome do artista deitado ao chão, entortar uma barra de ferro forçando-a contra o próprio corpo, quebrar ou ter grandes pedras quebradas sobre o próprio corpo com uma marreta.

A figura da **mulher barbada** ou **mulher gorila**, já mencionada anteriormente, uma composição teatral criada para ser assustadora e misteriosa: em geral uma bela mulher presa em uma jaula se transformava aos poucos em um gorila ou era apresentada com uma grande barba e pelos na face, como se fosse um ser híbrido.

O **adestramento de animais**, fossem domésticos ou selvagens, o qual vai ser abordado mais adiante.

As **práticas faquiresas**, que basicamente consistem em um conjunto de práticas nas quais os artistas demonstram sua capacidade de suportar a dor e o desconforto ou sofrimento físico. Os artistas mais comuns eram os engolidores de espadas, mas havia também aqueles que deitavam em camas de pregos ou simplesmente realizavam jejuns prolongados. Esta última modalidade fez muito sucesso no Brasil, onde os circos atraíam multidões para acompanhar os recordistas de jejum passarem dias sem comer. Foram citadas a **cama de martírio** e o **tambor infernal**, onde os artistas deitavam ou ficavam em tambores ou caixas cheios de cacos de vidro.

Entre estas práticas, destaca-se o número de “enterrar pessoas vivas”, sobre o qual vale citar um relato interessante:

Um número que a gente apresentava muito em circo — que eu mesmo não apresento, mas meu pai apresentava bastante — era o da mulher enterrada viva. Isso é coisa tradicional e antiga de circo, de circo mesmo... O povo ia pra saber da tal da mulher viva. Minha mãe fazia muito isso. A gente cavava uma cova, anunciava:

“Hoje, a mulher enterrada viva!”

Ela se enterrava no começo do espetáculo e só saía no final. Era minha mãe ali mesmo, dentro do caixão. A gente colocava ela lá no buraco, com tudo. Tinha uma cordinha também, caso desse claustrofobia, alguma coisa — se ela puxasse a cordinha, a gente já sabia que tinha algo errado e ia socorrer (...) quando ela estava no caixão, a gente tampava. Por dentro, ela tinha uma lanterna de vela, dessas simples. Colocávamos uma tábua por cima, jogávamos lona, depois a terra por cima da lona. Ela ficava ali, sentada, escutando todo o espetáculo debaixo da terra.





10.AS ESTRUTURAS FÍSICAS DO CIRCO



10.1 A LONA

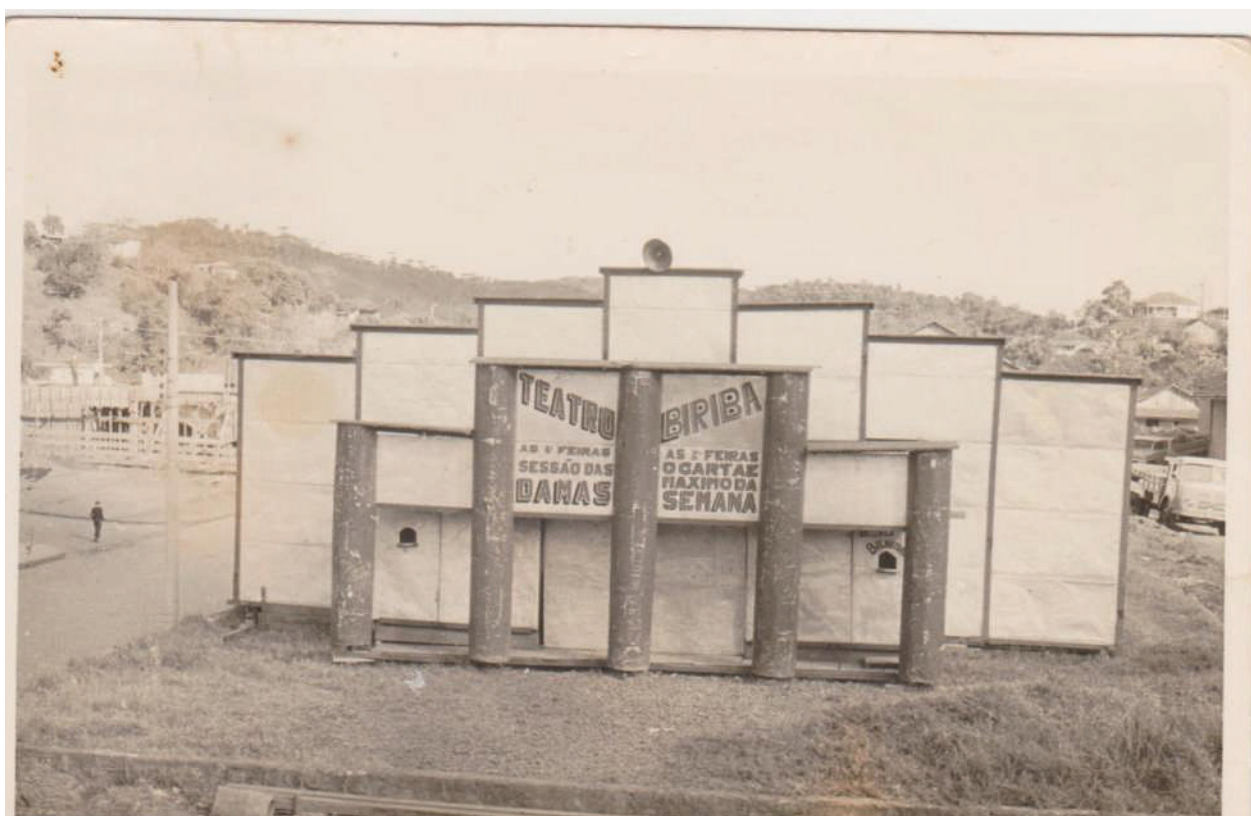
Aqui cabe uma retrospectiva histórica do próprio desenvolvimento desta tecnologia que virou o ícone do circo itinerante no imaginário popular. O formato circular e o próprio nome circo vieram do chamado pai do circo moderno, Philip Astley, um membro da cavalaria britânica que costumava praticar exercícios acrobáticos sobre cavalos. Em 1768, percebendo o sucesso de suas apresentações com os cavalos, Astley abre uma escola de equitação especializada neste tipo de performance, e cria um anfiteatro em formato de arena circular especialmente para poder realizar suas performances e cobrar um ingresso do público. Desde sua primeira apresentação, o cavaleiro agregou aos números equestres algumas demonstrações de habilidades com espadas e um engolidor de espadas que se apresentavam nas feiras de Londres na época. Neste primeiro momento, ele chamava o local apenas de anfiteatro, mas a parte central onde corriam seus cavalos ganhou o apelido de “circulo”, pelo formato circular, e pelo sucesso que fez, foi reproduzida em outros locais, geralmente construída em madeira, e padronizada em seu tamanho: de 19m passou a 13m de diâmetro, por vezes com uma cobertura que protegia apenas a plateia. Em 1770 o seu show já tinha contratado outros perfis de artistas para se apresentar entre um número equestre e outro: um malabarista, um funâmbulo e um palhaço. Assim nasceu o cerne do chamado circo moderno.

Ao longo do tempo, entre outros grupos mambembes de artistas da Europa que também migraram para as Américas, surgiu a necessidade de delimitar um local visual e territorialmente para permitir a cobrança de ingressos no lugar da contribuição espontânea, e assim ter a garantia de uma remuneração maior, bem como, posteriormente, de uma estrutura adequada para a realização de determinados números, como os aéreos. Assim, os primeiros circos começaram delimitando seu espaço apenas com essa estrutura geralmente circular de anfiteatro que era fixa ou estável e se mantinha por meses ou anos em um determinado local. O chamado circo estável era em geral uma construção de madeira com telhado, contendo arquibancadas com capacidade grande de pessoas.



Circo com estrutura de madeira. Acervo Sula Mavrudis

No entanto, alguns grupos perceberam que esta estrutura era custosa e não permitia uma mobilidade tão grande para que pudessem circular mais entre as cidades. Assim foi desenvolvido um sistema de estacas fincadas no solo que estruturavam ao mesmo tempo a arquibancada e era cercado geralmente por um tecido – o chamado até hoje pano de roda. Este tipo de circo sem uma cobertura se popularizou como o de “pau fincado”, e a estaca externa era chamada de “pau de roda”. Vale lembrar que, ao mesmo tempo, nas grandes cidades, muitas vezes as companhias de circo maiores optavam pela estrutura do circo estável no final do século XIX e início do XX. Nas grandes cidades e cidades portuárias, com enorme circulação de pessoas, estes locais serviam inclusive de casa de shows, e eram muito frequentados por oferecer várias opções de entretenimento para o público em nosso país. Há também registros do chamado “circo de barracão” – uma construção de madeira em formato retangular, até meados dos anos 1970, como é o caso do Circo Teatro Biriba.



O Circo de Barracão. Acervo Circo teatro Biriba

Nos Estados Unidos, a estrutura do circo evoluiu muito tecnologicamente para o modelo inovador da lona em 1825. Por fim, a dificuldade nas tarefas de carregar e “fincar os paus” aliada à necessidade de itinerar mais frequentemente para sobreviver, bem como à de ter uma estrutura que comportasse os aparelhos aéreos como o trapézio, e de se apresentar mesmo em dia de chuva acabaram levando a grande maioria dos circos a escolherem a estrutura do “circo americano”, que segue utilizando o pano de roda e o formato circular, mas substitui os paus por estacas menores e adota um mastro central para sustentar a lona. Esta era inicialmente toda feita e costurada de modo artesanal pelos próprios circenses com tecido para suportar a chuva, o qual era encerado com o uso de uma mistura, entre outras substâncias, de parafina e querosene, e mais tarde substituído pelo Nylon.

Estes materiais traziam o benefício da impermeabilidade à cobertura do circo, mas também um risco inerente à sua composição química, pois são facilmente inflamáveis. Provavelmente daí veio o ditado popular de ver “o circo pegar fogo”, dado que era relativamente comum os circos pegarem fogo, e um

dos mais trágicos incêndios da história em nosso país se deu em Niterói (RJ) no ano de 1961 no Gran Circus Norte-Americano, que em 20 minutos foi completamente consumido pelo fogo, resultando em mais de 500 mortos – mais que o dobro das vítimas da famosa tragédia da Boate Kiss. Aqui cabe citar uma lembrança curiosa de Washington Barroso, o Palhaço Fuzuê:

Naquela época, a lona precisava ser pintada à mão. Eu mesmo me cansava muito, porque a gente tinha que cortar o pano, costurar, passar corda, e depois pintar. A tinta era tinta xadrez. E para impermeabilizar, usávamos parafina, que era muito cara. Tão cara que, às vezes, a gente pulava o muro do cemitério para raspar o resto das velas e derretê-las numa lata de querosene pra usar na lona.



Costura manual da lona do circo e arquibancada em madeira. Acervo Circo Zanchettini

Com a evolução tecnológica e a engenharia de materiais, a lona dos circos atualmente é composta de material plástico especial impermeável e antifogo, conhecido como CAP (1000 ou 500, por exemplo), mantendo geralmente o tradicional formato circular ou oval, o qual é delimitado nas suas bordas pelo “pano de roda” – as paredes do circo – e tem uma cobertura sustentada por meio de mastros metálicos que dão suporte a toda a estrutura, com pé direito bem mais alto na zona central onde se encontra o picadeiro, sobre o qual ficam suspensos os aparelhos de acrobacia aérea. A parte central da lona costuma ser engatada em um argolão ou em uma estrutura metálica pré-moldada de cúpula, os quais são suspensos por eles. No entorno deste, em geral, existe uma estrutura de plateia em semiarena, cujo foco é o picadeiro, com o palco no fundo, onde se apresentam variados números artísticos.



Exemplo de arquibancada e plateia com cadeiras, acervo Circo Olympia

Algumas famílias tradicionais têm circos médios, com uma infraestrutura com até 4 mastros que comporta entre 500 e 1000 lugares em sua arquibancada, mas a maioria dos entrevistados de circo tradicional possuem circos pequenos, com 18m a 30m de diâmetro, com uma estrutura que comporta de 80 a 400 lugares, em média, amparada em um ou dois mastros, e usam apenas cadeiras plásticas ou estofadas enfileiradas diretamente sobre o chão para receber o público, sendo raros os circos deste porte que conseguem ter uma arquibancada com níveis diferentes e cadeiras para oferecer maior visibilidade aos espectadores, dado o alto grau de exigência dos bombeiros com relação a estas estruturas.

Alguns dos circos bem pequenos, por outro lado, ainda não possuem cadeiras, usando apenas a estrutura de arquibancada de tábuas de madeira apoiadas em uma estrutura metálica para receber seu público. Da mesma forma, muitos circos pequenos não têm estrutura de palco e mantêm ainda a tradicional prática de utilizar serragem para nivelar e “amaciar” o chão do circo, principalmente onde os artistas realizam suas acrobacias de solo. Daí surgiu o termo “sangue de serragem”, usado por alguns circenses para denominar quem é oriundo de família tradicional.



Mastros estruturantes. Acervo Amazon Circus



Mastros estruturantes. Acervo Amazon Circus / Circo Dralion

As lonas apresentam uma vida útil bastante curta, diretamente proporcional à qualidade do material utilizado. Os materiais mais baratos são menos duráveis, criando furos e rasgos em cerca de 2 a 3 anos de uso. A possibilidade de fazer remendos e reparos com processo de vulcanização mantendo a qualidade da cobertura e evitando goteiras é limitada, sendo o ideal a troca quando estes furos começam a surgir. Este é um dos grandes problemas dos circos pequenos, pois o investimento para a troca de uma lona e de estruturas como os matarés é muito alto, mesmo em se tratando de material de menor qualidade. Por conta disso, o ideal seria todo circo ter uma lona reserva. A realidade, porém, é bem outra: nenhum dos respondentes relataram ter uma lona reserva, e ainda mencionaram a necessidade de reformas ou trocas – por conta de rasgos e furos que causam goteiras – das suas lonas em uso, além de outros equipamentos como o palco, figurinos, veículos, cordas, cadeiras, banheiros (em geral para atender o público atualmente se usam banheiros químicos) e arquibancadas.



Estruturas do circo na serralheria. Acervo Nonata Silva.

Cabe ressaltar que esta tipologia de estruturas não é estanque e nem atrelada a uma cronologia necessariamente. Muitos entrevistados narraram ter começado seu primeiro circo da maneira que tinha condições: geralmente usando o modelo “pinico sem tampa”, de pau fincado com madeira diretamente retirada de árvores e o material disponível no momento, tendo sido mencionado de sacos de trigo a tiras de pneu usado. Também seguem existindo os modelos de tapa-beco e com menor frequência os barracões.

10.2 OS VEÍCULOS E MÁQUINAS

Os circos itinerantes, por sua característica intrínseca, sempre necessitaram de equipamentos e veículos que garantissem sua mobilidade. Essa característica é milenar desde as trupes mambembes de artistas que circularam em carroças pelo mundo por muitos séculos. No Brasil também foi assim até a popularização do automóvel e dos caminhões, que se tornaram mais acessíveis economicamente na segunda metade do século XX. Os circos tradicionais costumam ter **automóveis** que usam para transporte rápido e para propaganda com **carros de som**. Geralmente usam **caminhões** (que chamam de cavalinhos) para carregar os mastros e estruturas pesadas, com **os baús e pranchas**, bem como reboques. Por fim, os circos maiores ainda possuem outros equipamentos que auxiliam na montagem da lona, como os chamados **bob cats**, pequenas **retroescavadeiras**, e até **guindastes**.



Ônibus customizado Circo Moisés. Acervo Sula Mavrudis

No entanto, mesmo hoje esta não é uma realidade comum a todos, principalmente entre os circos menores. Para estes, por conta dos altos custos intrínsecos à compra e manutenção de veículos grandes, a aquisição de um caminhão ainda é apenas um sonho. Sua mobilidade, então, é terceirizada pelos “carreiros”, contratados que realizam o frete para estes circos de uma praça a outra.



Caminhões do Amazon Circus. Acervo Nonata Silva

10.3 AS MORADIAS

Da mesma forma que o meio de transporte, a moradia do circense itinerante se modificou acompanhando o avanço das tecnologias no ramo automobilístico. Assim, se por muito tempo a principal forma de moradia deste grupo nômade foi a barraca, esta foi sendo gradativamente substituída por carros, caminhões baús e ônibus adaptados e agregou em muitos casos os trailers e motorhomes.



Trailer e ônibus adaptado como moradia. Circo Acioly. Acervo Luis Carlos del Vale.

Pela pesquisa realizada, percebe-se que as barracas ainda estão bastante presentes, muitas feitas de forma artesanal, principalmente na região do Nordeste, mas são moradias em processo gradual de extinção. De fato, em muitos dos circos pesquisados, a resposta em relação às barracas é que os entrevistados nasceram, moraram e inclusive criaram os filhos nelas, mas hoje elas não existem mais, sendo a moradia mais popular entre os circenses tradicionais o ônibus, o qual é preparado da seguinte forma: os circenses adquirem um veículo velho, retiram todos os bancos, deixando somente o do motorista, colocam piso, divisórias, instalam pias, armários, mesa e outros mobiliários no seu interior. Ele se torna uma casa montada de forma customizada e autonomamente móvel, e por isso funciona por vezes melhor do que o trailer que vem pronto de fábrica.

Vale lembrar que geralmente a mesma estrutura de veículos adaptados que se usa para constituir a moradia costuma ser usada para montar o escritório, a bilheteria, o camarim, o depósito e outras instalações do circo.



Caminhão do Circo Norte-Americano. Acervo Luís Carlos del Vale



Estrutura de caminhão adaptada como fachada de entrada do circo Robatiny





11.A VISIBILIDADE MIDIÁTICA X A INVISIBILIDADE SOCIAL

Eu acho que a gente que nasceu no circo, carrega uma ancestralidade que eu acho que quem é de fora não vai entender. O que eu faço agora é um acúmulo de conhecimento que começou com o meu trisavô, meu bisavô, meu avô, comigo, que eu espero poder passar para os meus sobrinhos, meus primos. Isso não compra em prateleira.

Depoimento Jonathan Cericola



A visibilidade midiática do circo historicamente foi e ainda é construída pela própria necessidade que o circense tem de divulgar o máximo possível o seu trabalho, dado que o circo é único meio de sustento do circense tradicional, conforme percebemos nas entrevistas. Assim, há uma necessidade intrínseca a quem trabalha no circo tradicional, que tem em seu espetáculo como um produto a ser oferecido dentro do vasto mercado do entretenimento. Nesse contexto, como afirmou um circense, “o circo é vendido pelos olhos”, e para isso ele deve se fazer visível, chamar a atenção e construir uma imagem midiática que alcance o maior número de pessoas.

Assim, desde os primeiros circos modernos, a imagem do circo como um mundo enigmático ou fantástico, onde tudo pode acontecer e coisas sobre-humanas podem ser observadas, foi construída por meio de suas divulgações, as quais, não importa o circo, anunciavam que “o maior espetáculo da terra” iria ser apresentado naquela cidade. De fato, esta atmosfera compôs no imaginário coletivo uma imagem que, ao longo do tempo, também passou a ser romantizada, a ser sinônimo de liberdade e materialização de um sonho de estilo de vida desprendido e guiado pela arte.

Também é possível perceber, principalmente nos espetáculos tradicionais de circos, um apelo estético que colabora para a manutenção de uma fetichização do corpo do circense – tanto o corpo masculino como o feminino. Os figurinos dos circenses, além das cores vibrantes, dos brilhos, lantejoulas e paetês que chamam a atenção do público, são concebidos para exaltar e delinear as curvas e o físico dos acrobatas. Isso é perceptível pela presença de pernas e torsos aparentes, nas meias e calças coladas e no desenho dos collants das mulheres e homens, o que os deixa muitas vezes com aparência de super-heróis. Toda essa imagética tradicional é usada até hoje nas divulgações dos circos tradicionais, os quais seguem uma lógica bem peculiar como estratégia de marketing.



Fachada iluminada. Acervo Nonata Silva



Figurino Yasmin Naiendre. Acervo Circo Kalahary



Figurino Palhaço Maluquinho. Acervo Sluchem Cherem

A maioria dos circos pequenos e médios não tem condições de investir em propagandas de televisão e jornais locais para chamar o seu público; por isso, a técnica de divulgação mais presente neste caso é a ancestral abordagem através das ruas. A chegada do circo em locais menores e periferias costumava ser um grande evento nas cidades dos séculos XIX e XX, a ponto de as próprias prefeituras financiarem uma viagem de um circo para que fosse a sua cidade. Hoje, muitos circos investem justamente na sua frota para impressionar e conquistar o público. Assim, é comum constatar que o circense tradicional decora sua frota de “cavalinhos” de forma temática com adesivos, pinturas e luzes que chamam a atenção por onde passam. As lonas e estruturas externas são sempre amplamente decoradas e à noite são repletas de luzes para chamar o público do bairro. Além disso, é bastante tradicional que os circos tenham ao menos um carro de som que circula no bairro onde estão e seus arredores anunciando a presença do circo, o local, os horários das apresentações e outras informações como algumas das atrações mais populares que poderão ser apreciadas no espetáculo ou promoções e valores de ingresso.

Uma das inovações mais recentes dentro desta linha de marketing e que se tornou também bastante comum é a aquisição de um carro esportivo, geralmente um Camaro (modelo da Chevrolet), o qual, segundo muitos circenses, atrai as pessoas por seu design e valor agregado (trata-se de um carro de alto custo, o que ajuda a “ostentar”: passar a impressão de que o circo é “rico” e, por consequência, o público deduz que tem um bom espetáculo). Além do carro ou moto de som, um circense respondeu que ainda usa pernas de pau em um pequeno desfile nas ruas dos arredores do terreno onde está a lona – uma prática mais à moda antiga. Também foram mencionadas por muitos o uso das redes sociais, bem como os anúncios em rádios locais, cartazes, bônus e panfletos distribuídos pela região.



Camaro do Circo montovani e folder de divulgação do Circo Mágico Show

Além destes meios já citados, os circenses que têm um poder aquisitivo maior conseguem pagar por propagandas televisivas, anúncios em rádios, jornais e outdoors, busdoors ou outras mídias de rua, e ainda foi apontada a novidade de se contratar um avião para sobrevoar com um banner pela cidade onde o circo está.

Contudo, toda essa mídia sustentada pelo circo tradicional não consegue reverter o fato de que existe infelizmente um outro lado do imaginário popular em torno do circo que é muito pejorativo. Além do uso bastante comum no cinema hollywoodiano da figura do palhaço em filmes de terror, o que colaborou para muitas crianças criarem o chamado “trauma de palhaço”, a imagem do circo é popularmente associada no Brasil à bagunça e desorganização, à falta de regras. A palavra circo é muito usada como metáfora para afirmar que alguma situação está fora da ordem. Da mesma forma, o termo palhaço é usado como uma ofensa e geralmente faz alusão a uma pessoa “otária”, ou que é feita de boba pelos outros, e o substantivo “palhaçada” costuma ser bastante aplicado para situações envolvendo mentiras ou trapaceiros, cenas ridículas ou atitudes de mau gosto. Isto é bem doloroso para os circenses.

Por fim, cabe apontar que um forte preconceito é associado aos ciganos e aos circenses itinerantes, cujo nomadismo não é respeitado ou compreendido pela grande maioria das pessoas e instituições, principalmente no que concerne aos seus direitos básicos. Isso leva ao outro lado da vida dos artistas de circo itinerante, bastante paradoxal: trata-se da invisibilidade do circense como cidadão (a ser aprofundada a seguir) em oposição à visibilidade midiática do circo, já apontada anteriormente. De fato, a realidade vivida por pessoas que migram de lugar em lugar em um espaço de tempo relativamente curto é cercada de preconceito e desconfiança em âmbito social e por um vazio muito grave em termos jurídicos com relação aos seus direitos básicos. Apontaremos alguns casos posteriormente.





12.COMO SE DÁ O PROCESSO DE RESISTÊNCIA DO CIRCO

Alguns realmente desistem, mas o circo nunca morre. O circo é uma cultura milenar, uma chama que nunca se apaga. Quando um artista vai embora, outros dez nascem. Já vi muitos partirem, mas também vi muitos surgirem. E é assim que essa nação circense continua.
(depoimento Circo Barcelona)



É possível afirmar que circo tradicional tem como condição *si ne qua non* a resistência, dado que sem ela provavelmente não teríamos no Brasil mais de 600 circos ainda em circulação no país. Um dos pilares desta força de manter os saberes por mais de 7 gerações encontra-se justamente na própria palavra TRADIÇÃO, a qual é usada com muito orgulho pelos circenses, que muitas vezes se autodenominam tradicionais para diferenciarem os artistas de família, que transmitem de pai a filho seus costumes e fazeres, de outros artistas de circo. Na sua visão, apenas aqueles que “têm serragem nas veias” são tradicionais, e, para alguns mais radicais, estes compõem o único e verdadeiro circo. Por isso mesmo, a tradição é a própria liga que os une e os faz se reconhecerem entre si identitariamente como uma comunidade, a qual carrega a hereditariedade como matéria primordial de existência.

É esta transmissão familiar dos conhecimentos que vai garantir a manutenção dos saberes e fazeres, o sustento e a continuidade da família pela próxima geração. O circo tradicional, portanto, não existe sem o núcleo familiar, pois a família é o próprio motivo maior de existência. Reforcemos que, para o circense tradicional, o circo é sua família – mas paralelamente também é seu trabalho e meio de sustento (e não apenas um local de trabalho) –, sua casa (seu lar) e seu próprio estilo de vida, que se diferencia muito daquele hegemônico da sociedade atual, que é sedentária. São poucos grupos étnicos e sociais hoje que “carregam a casa nas costas”, e isso é o marcador mais determinante de uma série de diferenças – e preconceitos – na vida quotidiana do circense tradicional em relação ao restante da sociedade.

A primeira delas é justamente o reforço dos laços familiares, dado que as crianças e jovens da família não conseguem estabelecer uma rede fixa de amigos fora das relações familiares, dada a sua itinerância constante. A responsabilidade depositada sobre os jovens também é sempre bastante pesada e contundente, pois neles sempre é depositada – desde cedo, ao colocarem as crianças no picadeiro – a esperança de continuidade daquela família tradicional. Se, por um lado, a estrutura de transmissão da propriedade do circo segue este modelo familiar em que o pai deixa o legado do circo ao seu filho, mais comumente homem o mais velho, por outro, cabe a cada irmão e irmã deste também a responsabilidade de fazer sua parte e auxiliar o grupo familiar a se sustentar mantendo o circo funcionando – pois não existe circo de uma pessoa só – trata-se de uma atividade intrinsecamente coletiva e por necessidade em algumas de suas demandas estruturais, como a montagem da lona.

No entanto, o circo também tem em sua essência o fato de ser acolhedor. Nesse *modus operandi*, percebe-se que os agregados, mesmo não sendo nascidos tradicionais, acabam sendo “adotados” pelas famílias e tornam-se dessa maneira, ao aderirem o mesmo estilo de vida e aprenderem os saberes necessários para fazerem parte do sistema de autossustentação do circo, também tradicionais – até porque estes vão compor a primeira geração para uma nova família circense. Por isso, nem sempre os laços de consanguinidade são os únicos determinantes para se delinear a família no circo tradicional, sendo fundamental também a presença deste espírito comunitário e do trabalho cooperativo.

Mesmo assim, internamente nas relações entre os circenses também se percebe uma certa demarcação distintiva que se reforça nas falas individuais que exaltam o número de gerações da família do respondente. Existe um pequeno nível de preconceito com relação aos novatos e às famílias mais recentes e uma valorização em termos de status daquelas mais antigas. Também cabe ressaltar que, em função até do pequeno porte destes núcleos familiares nômades, acontecem muitos casamentos entre integrantes de circos distintos, misturando famílias e gerando novos grupos, os quais em geral separam-se dos seus núcleos originais e buscam trabalhar como contratados em algum circo (ou de uma das suas famílias originais) até juntarem dinheiro suficiente para desligarem-se e montarem o próprio circo, tendo a sua própria família como base.

Assim, os eixos estruturantes internos da resistência do circo tradicional por séculos são justamente esse conceito de família (expandida, não apenas de sangue) e o de tradição. Contudo, é preciso analisar os pilares que sustentam a sobrevivência do circo em termos externos, os quais dizem respeito à natureza do espetáculo do circense, que é seu próprio fazer tradicional e seu modo de sustento. Aqui cabe citar a máxima que muitos artistas usam: “enquanto houver uma criança, o circo nunca morrerá”.

De fato, o sentido maior de existência de um circo, assim como o de outros artistas da cena, é o “respeitável público” – a autoridade maior, como se referiu um entrevistado. E, no caso, como o público é praticamente a única (com poucas e esporádicas exceções de editais governamentais ou patrocínios pequenos) fonte de renda dos circos tradicionais familiares, estes apresentam uma característica muito interessante a ser sublinhada, que em primeira vista pode soar antagônica ao conceito de tradição: a adaptação ao mercado.

O nicho de mercado do espetáculo circense tradicional abrange principalmente o consumidor que busca uma forma de entretenimento, em geral para levar sua família toda. Desde que o circo chamado moderno surgiu pela proposta de Phillip Astley, este foi seu foco principal. Ainda, é preciso ressaltar que durante o século XVIII e XIX, até o início do século XX, os circos de fato eram uma das principais fontes de entretenimento das cidades em processo de urbanização, fato que enriqueceu muitos donos de circo. Nesta fase áurea, vale lembrar, os circos tinham um papel abrangente de oferecer outras experiências para além dos números dos acrobatas, palhaços, malabaristas, contorcionistas. O público ia ao circo para assistir a peças teatrais em formato de grandes produções com os animais em cena.

Numa fase de estruturação do pensamento iluminista e positivista, os circos serviram de veículos disseminadores da ciência, espetacularizando o exotismo e a diversidade da natureza e do corpo humano ao levar as pessoas com alguma característica física singular, bem como animais de outros continentes até o público, muitas vezes até oferecendo palestras de cientistas, biólogos e outros especialistas para dar explicações científicas sobre o que era observado. Os chamados freak shows foram praticamente extintos, mas como herança dessa época o circo de fato por muito tempo atuou no papel de um zoológico ambulante. Falaremos agora sobre o processo de desenvolvimento e adaptação dos números e atrações do espetáculo circense tradicional brasileiro.

No Brasil, a preferência do público não deu vazão aos Freak ou Side Shows como aconteceu nos Estados Unidos, à exceção dos anões e da figura da mulher barbada. Por outro lado, os animais e o chamado circo de cavaleiros fizeram muito sucesso aqui, e nos anos 2000 abruptamente foram proibidos pela legislação de alguns estados, fato que precisa ser mais detalhado e descrito, por isso faremos um subcapítulo a este respeito a seguir.

No Brasil, como em muitos países, até pouco além da primeira metade do século XX, o circo funcionava como casa de shows, e por isso na época de ouro do rádio, houve um casamento perfeito entre os grandes cantores e cantoras, astros famosos que construíram suas carreiras fazendo shows nos circos enquanto suas músicas faziam sucesso nas rádios. Isso permitiu que muitos talentos ainda na fase inicial da sua carreira pudessem realizar turnês maiores e fazer chegar mais longe suas canções, conquistando novos públicos. O circo, por sua vez, com as atrações musicais diferenciadas, atraía mais gente e faturava com a bilheteria. Esse casamento do circo com a música ajudou a lançar nomes como Luiz Gonzaga, Nelson Gonçalves, Angela Maria, Dominginhos, Agnaldo Timóteo e Chitãozinho e Chororó, mais recentemente, por exemplo. A dupla Tônico e Tinoco chegou a criar uma companhia circense, e escreviam e encenavam as próprias peças. De fato, também houve atores e atrizes que se lançaram por atuarem nas peças de circo teatro.



*Show de Chitãozinho e Xororó no circo Real Argentino.
Acervo Sula Mavrudis*

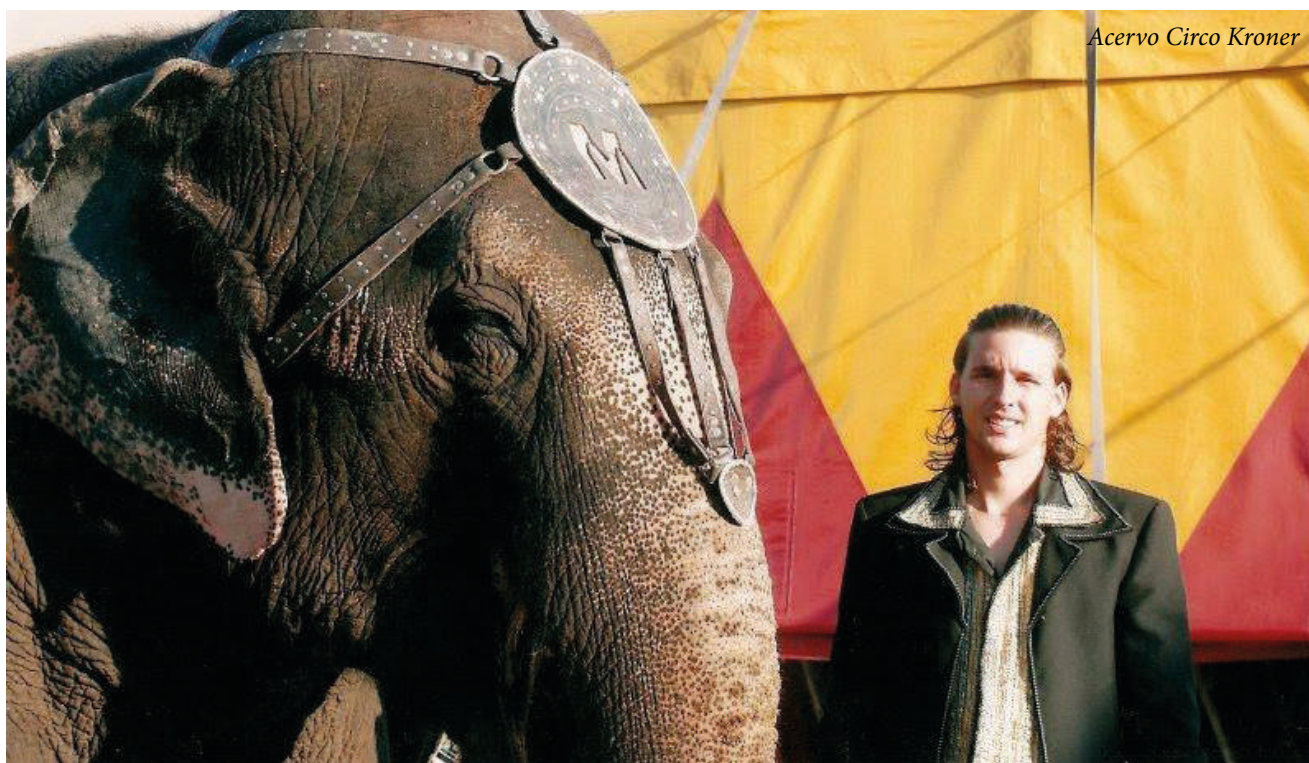
Entre as atrações de circo, também houve espaço para outras novidades que foram surgindo no mercado do entretenimento, que foi ficando mais acirrado com a popularização da televisão e a diminuição do preço dos aparelhos de TV. Uma destas atrações usadas por um tempo foi a Luta Livre, especificamente o wrestling profissional, que se trata de uma encenação na qual os participantes criam um espetáculo de entretenimento simulando uma luta desportiva, geralmente em um ringue, porém com movimentações acrobáticas e personagens estereotipados e exagerados, que interagem bastante com o público.

Atualmente, este tipo de atração praticamente não é mais visto nos espetáculos circenses, pois saiu da preferência do público. Na realidade, o próprio circo desde o fim do século passado tem sofrido bastante com a concorrência alta de opções no ramo do entretenimento. Essa situação obrigou os circos tradicionais a se reinventarem e buscarem novas alternativas para manter seus espetáculos atrativos, principalmente após a saída abrupta e forçada dos animais devido à mudança na legislação brasileira, um momento que merece um capítulo à parte, o qual será desenvolvido em seguida, devido à complexidade envolvida pelo tema.

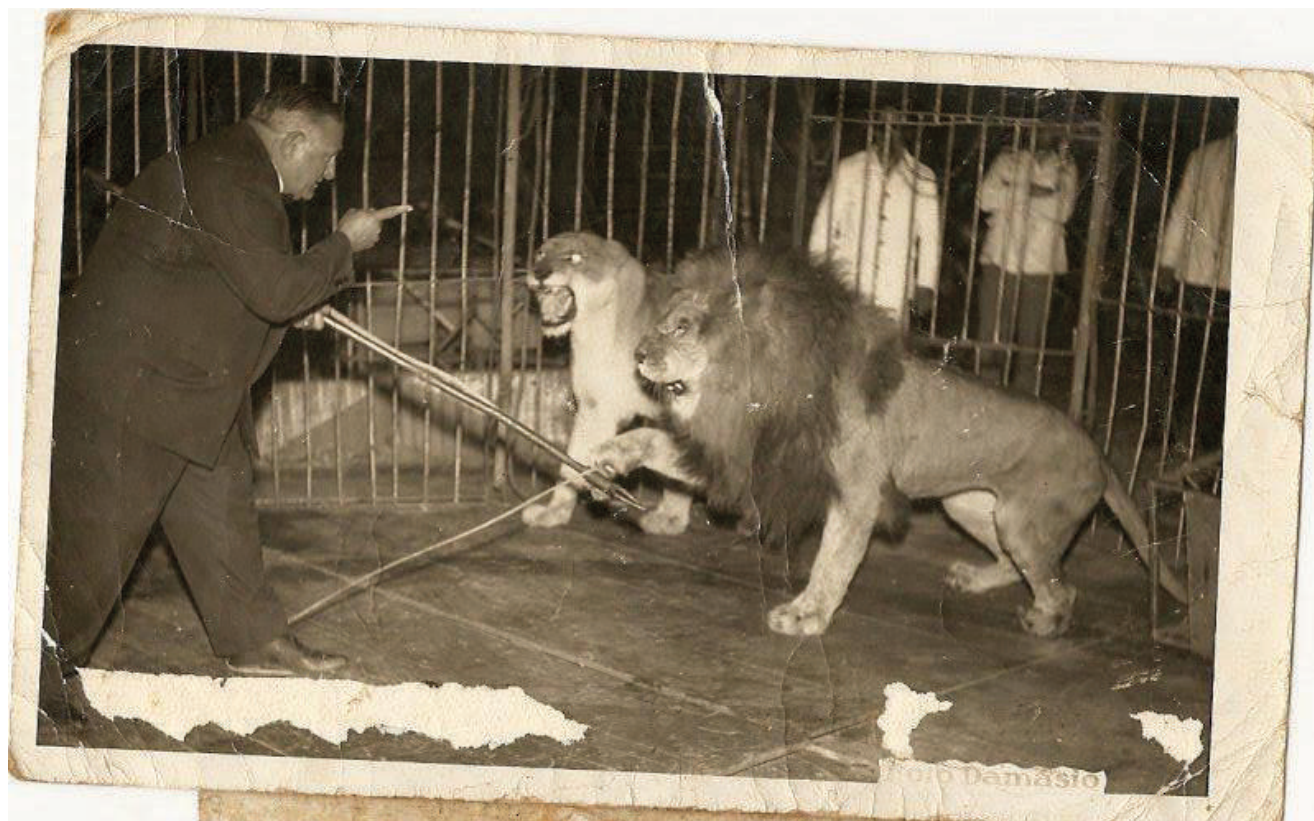
Uma das questões interessantes é que, por se tratar o espetáculo circense tradicional de um show de variedades envolvendo um mesmo grupo de artistas, em um curto prazo praticamente não há mudança significativa no espetáculo. Por conta disso, uma técnica de sobrevivência de muitos circos pequenos para garantir a conquista de um mesmo público é trocar o nome do circo. Esse novo nome e “roupagem” – de uma pintura e decoração novas – faz com que o público de uma mesma cidade receba o mesmo grupo de artistas como se fosse uma nova trupe, fato que desperta a curiosidade de muitos que não iriam ver de novo um mesmo circo.

12.1 A POLÊMICA PROIBIÇÃO DO ANIMAIS NO CIRCO NO BRASIL

Nas respostas dos entrevistados a respeito deste tópico, percebe-se que até hoje entre os circenses tradicionais é mantida a ideia de que o circo exercia esse papel de zoológico ambulante, proporcionando às crianças, conforme citado por eles, a oportunidade única na vida de conhecer ao vivo alguns animais exóticos como o leão, o tigre e o elefante. No entanto, é fato que as discussões sobre os direitos dos animais vêm avançando muito em âmbito mundial, e um dos maiores eixos de discussão começou justamente focando o ramo do entretenimento, dado que muitos animais usados em shows sabidamente sofrem maus-tratos para que realizem truques e são submetidos a péssimas condições de transporte e alimentação, bem como ambientes precários para habitarem.



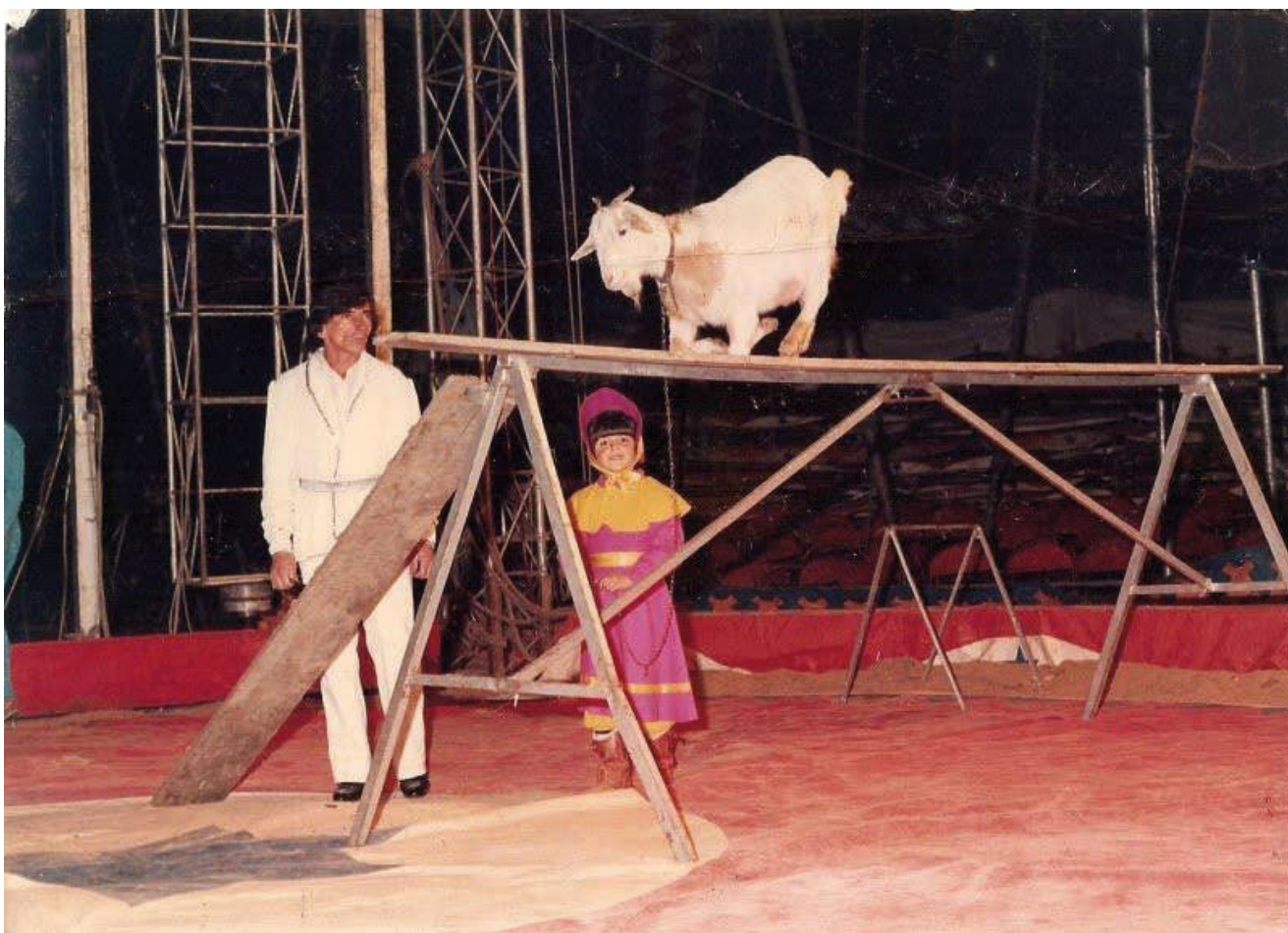
O estopim da mudança de legislação a este respeito veio a partir de um trágico acidente ocorrido no estado de Pernambuco em que uma criança foi morta pelos leões. Infelizmente, por uma falha na estrutura dos túneis de circulação dos animais até o picadeiro, um menino de seis anos de idade foi arrastado para dentro do corredor, sendo levado ao picadeiro e brutalmente morto pelos animais, que acabaram mortos pela polícia. A necropsia de seus corpos comprovou que estes animais estavam sem comer havia dois dias. A notícia se espalhou inclusive internacionalmente, e Pernambuco foi o primeiro Estado a proibir a presença de animais no circo. Depois deste episódio, diversos outros Estados e municípios seguiram o mesmo caminho, criando leis locais proibitivas: Goiás; Paraíba; Rio Grande do Sul; Rio de Janeiro; Santa Catarina; Alagoas; Minas Gerais; Mato Grosso do Sul; Espírito Santo; Paraná; e São Paulo. Existem muitos projetos de lei tramitando para propor a proibição em todo o território nacional.



Acervo Circo Kroner

Ao serem questionados, a maioria dos circenses tradicionais afirma que concorda com a necessidade de os animais selvagens estarem em seu habitat natural. No entanto, enquanto alguns apontaram que sabiam de maus-tratos ocorridos em alguns circos, a grande maioria afirmou ser uma injustiça a generalização feita contra os circos que cuidavam muito bem de seus animais. Houve, inclusive, alguns funcionários de circo que afirmaram que os animais eram mais bem tratados que eles, os próprios artistas pelo dono do circo. Nesse mesmo sentido, algumas respostas trouxeram um olhar positivo em relação à mudança, já que a ausência dos animais sublinhou a importância dos demais números artísticos dos circenses, que muitas vezes ficavam em segundo plano diante das apresentações dos domadores.

Por outro lado, aqueles que trabalhavam com animais diretamente e foram questionados, manifestaram-se totalmente contrários à proibição, principalmente à maneira como foi feita. A maioria sequer sabia que essas leis não vigoram em todos os Estados, e alguns afirmaram que, mesmo sem a lei, muitas pessoas condenariam o circo se tivesse animais hoje em dia.



Número com bode adestrado. Acervo Circo Kroner

Uma colocação que foi consenso entre praticamente todos foi que essa forma de legislação se tornou injusta para os circenses no momento em que proibiu também o uso de animais domésticos em seus espetáculos. Muitas foram as citações de outros usos de animais domésticos para o entretenimento, como as vaquejadas, os concursos de doma e adestramento de cavalos e de cães, as quais seguem acontecendo sem nenhuma restrição, o que denota que, por trás dessas leis, que têm uma finalidade nobre de resguardar os direitos dos animais, existe um preconceito que diferencia o circense dos demais cidadãos que fazem uso de animais amestrados em demonstrações para o público. Segundo relataram, em certas cidades houve perseguição até aos circos que tinham animais como pets, como cães e gatos – uma prática bastante comum no circo tradicional. Segundo as respostas, algumas prefeituras não aceitavam a presença dos animais domésticos mesmo que não houvesse apresentações com eles, o que também os coloca em uma situação de supressão de direitos a que os demais cidadãos têm acesso.

Alguns circenses tradicionais deram o exemplo do mágico, que não pode mais usar as pombas; bem como dos cães e até dos bodes treinados que tinham. Muitos disseram que o público passou muito tempo perguntando se o circo tinha animais para comprar a entrada, o que até hoje acontece em menor grau. De qualquer maneira, é interessante ressaltar que o circo conseguiu se reinventar e resistir a este baque de uma maneira bastante criativa – uma característica que, aliás, é a sua marca de existência. No lugar dos animais vivos, muitos circos tradicionais colocaram animais de fibra, estátuas de elefantes, girafas, dinossauros e leões. Além disso, uma grande quantidade de circos adotaram os personagens dos desenhos animados como alternativa para atrair o público infantil. A prática basicamente se resume a colocar no picadeiro pessoas com fantasias muito bem construídas de espuma e armação dançando as

músicas que são trilhas sonoras destes personagens de desenhos animados populares entre as crianças atualmente, como a Pepa Pig, a Patrulha Canina, o Baby Shark, a Galinha Pintadinha, os Transformers, os Minions etc. Alguns têm dispositivos mais complexos que mexem a boca, os olhos, etc. e parecem muito reais. A técnica tem se mostrado bastante eficiente, e o momento destes personagens se apresentarem virou um ponto alto para o público infantil do circo.

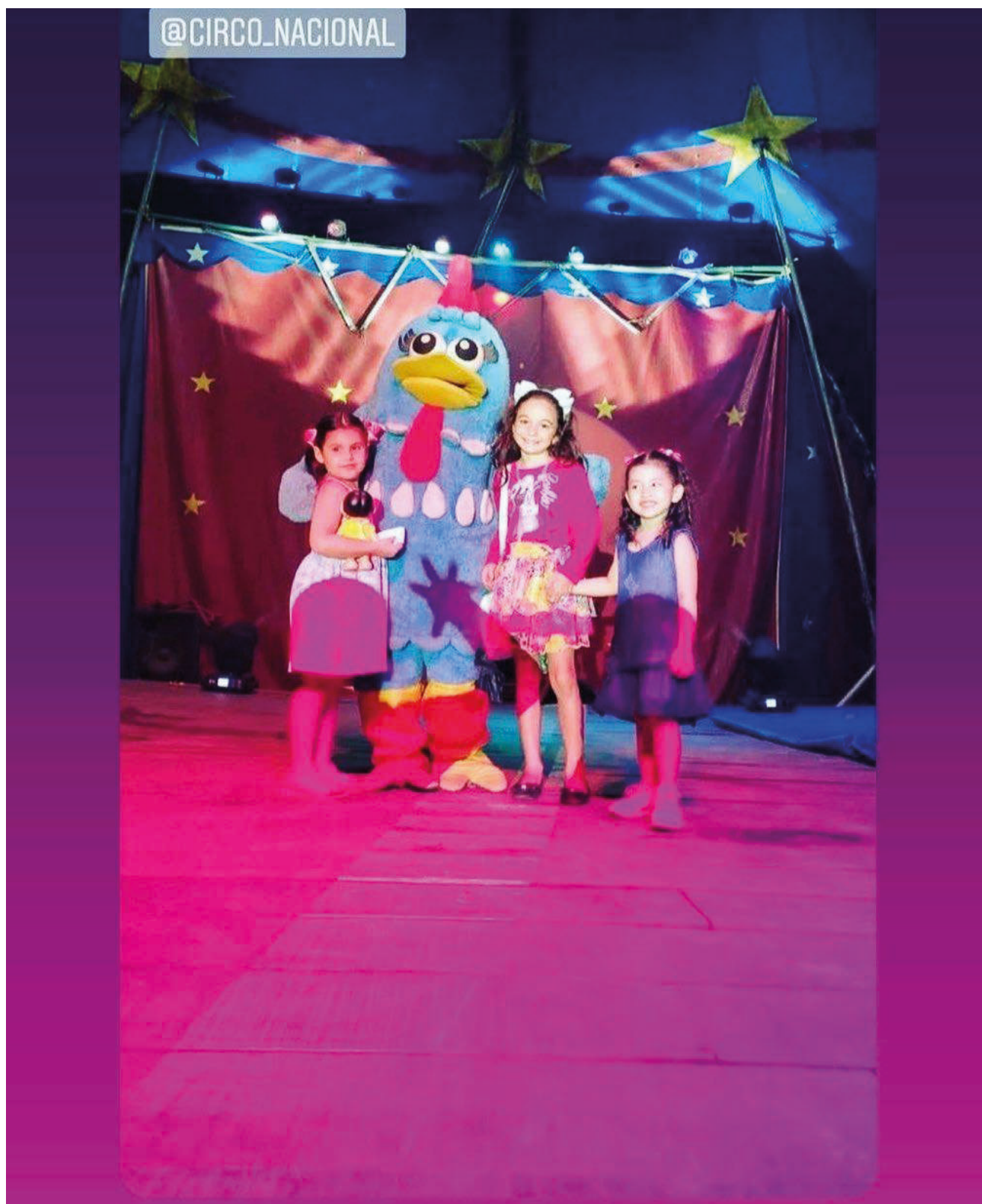


Os animais de fibra. Acervo Sluchem Cherem

Murilo Alves @framesporai



Transformer do Circo Astro. Acervo Nonata Silva



*Crianças com a personagem Galinha Pintadinha.
Rede Social do Circo Nacional*



Dinossauro do Circo Robattini. Foto: Sluchem Cherem

Atualmente, os circenses itinerantes ainda precisam resistir à estrutura social e institucional que cada vez mais invisibiliza os nômades. A maioria deles não têm nenhum imóvel em seu nome e, por conta disso, para poderem abrir contas em bancos, comprar a prazo ou fazer empréstimos, registrarem-se com contas de telefone e fazer todos os cadastros que exigem comprovante de residência, são obrigados a pedir favores a amigos ou parentes que possuem uma comprovação de residência para fazerem uma declaração de que vivem junto. Trata-se de um sistema que simplesmente não respeita as particularidades daqueles que não têm uma moradia fixa e os obriga a mentir sobre sua moradia, indo contra a essência de sua tradição.

Assim, percebe-se que o circo resiste até hoje porque, de um lado, alia-se a força de ter uma raiz construída na própria tradição que é transmitida de geração a geração e, de outro, uma grande capacidade de adaptação dos circenses tradicionais em relação aos seus circos e espetáculos para se manterem atraindo a atenção do público que os sustenta. Além destes dois eixos, cabe ainda ressaltar em nosso país um espírito de união que vem se fortalecendo mais recentemente em um movimento de criação de entidades como associações, as quais têm cada vez mais buscado discutir políticas específicas para o circo e criar uma teia de disseminação de informações úteis e uma instância de representação dos circos perante órgãos e gestões públicas.





13.AS LEIS OU A AUSÊNCIA DE LEIS (OU AINDA A NÃO APLICAÇÃO DAS EXISTENTES) VOLTA- DAS PARA O CIRCO





Acervo Circo Zanchettini

Apesar de o circo itinerante ter uma série de peculiaridades bastante específicas de funcionamento enquanto empresa e de os circenses que nele trabalham terem uma série de necessidades diferentes dos demais cidadãos, são poucas as leis federais que focam nesta peculiaridade do circo itinerante, o que já demonstra uma forma de preconceito estrutural contra o circense no Brasil.

Quanto a alguns direitos básicos, observa-se:

Com relação à EDUCAÇÃO, há uma previsão a Lei N 6.533, a lei do artista, de 24 de maio de 1978, em seu Art. 29:

Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem.

Em tese, por conta dessa lei, que defende o direito da criança itinerante à escola, igual ao de todas as outras crianças brasileiras, as famílias circenses tradicionais não deveriam ter problemas em realizar a matrícula de seus filhos a cada nova mudança de praça. No entanto, mesmo a Lei Federal 6.533/78 contando quase 30 anos de existência, até hoje em algumas escolas as crianças são barradas, devendo haver o acionamento de alguma entidade, como o Conselho Tutelar, associações ou mesmo advogados para conseguir reverter a situação e lhes garantir a vaga que é seu direito conforme o Art.29

Também foi relatada a dificuldade de os circenses tradicionais terem acesso ao ensino superior público, dado alto grau de burocracia que impede os alunos circenses de solicitarem transferência entre universidades públicas. Isso impacta diretamente na profissionalização destes núcleos familiares, impedindo seu desenvolvimento econômico e, por consequência, sua sobrevivência.

Com relação à SAÚDE, apesar de termos um sistema único de saúde de escopo nacional, o que teoricamente facilitaria o atendimento dos nômades nos postos de saúde e hospitais, a organização de atendimento destas unidades se dá por meio da separação regional dos pacientes, e consequentemente na prática a exigência do comprovante de residência se torna uma barreira para os circenses receberem seus cuidados médicos de direito.

Já existe uma legislação que deveria dar conta de resolver a questão de quem não tem comprovante de residência, mesmo que haja uma invisibilização dos itinerantes no texto da lei: a PORTARIA Nº 940 do Ministério da Saúde, de 28 de abril de 2011. Em seu Art. 23, ela diz:

Durante o processo de cadastramento, o atendente solicitará o endereço do domicílio permanente do usuário, independentemente do Município em que esteja no momento do cadastramento ou do atendimento.
§ 1º Não estão incluídos na exigência disposta no caput os ciganos nômades e os moradores de rua.

No entanto, mais uma vez, na realidade do dia a dia dos circenses é bastante comum estes serem barrados quando se dirigem aos postos e hospitais para buscar um atendimento, e a saída que muitos encontram é junto a entidades de defesa dos direitos humanos, organizações e sindicatos de classe ou advogados.

Além dessas leis, o que se percebe na legislação brasileira é uma total invisibilidade legal, a qual demonstra na prática o próprio preconceito arraigado no país em relação às comunidades nômades e itinerantes. Além da questão da exigência de comprovação de residência já mencionada, nomearemos alguns direitos essenciais são ainda sendo parcial ou totalmente desatendidos:

a) DIREITO AO VOTO: apesar de votar ser um direito – e uma obrigação – de todo o cidadão brasileiro maior de idade até os 70 anos, o circense tradicional quase nunca consegue votar, pois seu título é vinculado a um município fixo, que pode estar a centenas de quilômetros de distância do local onde o cidadão se encontra no momento da eleição, e não lhe é permitido voto em trânsito dentro de cidades pequenas, diferente do que é feito para os brasileiros que moram no exterior.

b) DIREITO A SERVIÇOS BÁSICOS COMO ACESSO ÀS REDES DE LUZ E ÁGUA. Não existe nenhuma legislação que facilite tanto a instalação como a desligamento destes serviços aos itinerantes, o que os condena cada vez mais a enfrentar longas e difíceis jornadas burocráticas a cada mudança.

c) DIREITO AO TRABALHO: o circense tradicional tem uma série de peculiaridades em seu trabalho que nunca receberam uma atenção legislativa. Além da ausência de uma regulamentação específica para seus regimes de trabalho e normas de segurança do trabalho para o circo, também há um problema jurídico grave que vem preocupando os circenses tradicionais: a proibição de seus filhos pequenos de participarem dos espetáculos por caracterizar trabalho infantil, o que é uma afronta ao cerne da tradição circense de transmissão de saberes e fazeres de pai para filho.

d) DIREITO À PREVIDÊNCIA SOCIAL: não há nenhuma legislação específica que busque contemplar as especificidades trabalhistas do circense itinerante e lhe garantir um atendimento satisfatório a questões básicas como aposentadoria, auxílio-doença, auxílio-maternidade, pensões por invalidez, etc.

e) DIREITO À ASSISTÊNCIA SOCIAL: Vale lembrar um caso que ilustra bem a situação da falta de um olhar institucional aos circenses: durante a pandemia, a maioria dos circenses ficou abandonada à própria sorte, dependendo de ajuda humanitária e de redes de apoio da sociedade civil para lidar com o fato de que tiveram de parar de trabalhar de forma brusca e ficaram sem ter como se sustentar em poucas semanas.

Além destes, cabe lembrar que também enquanto EMPRESAS os circos não recebem praticamente nenhum tipo de fomento ou sequer uma atenção legislativa para suas necessidades específicas: os circos são tratados como qualquer outra empresa, mesmo tendo de realizar os trâmites de liberação de alvarás de funcionamento em muitos casos mais de dez vezes em apenas um ano, uma questão que não só lhes encarece o custo de vida total da família, mas sempre lhes impões uma série de entraves burocráticos e taxas diferentes a serem enfrentados em cada nova cidade, pois não há nem mesmo uma padronização de procedimentos para este processo, passo fundamental para que o circo possa começar a funcionar.

Também observa-se que não há um incentivo específico aos circos pequenos, os que mais precisam, por meio de isenções fiscais ou mesmo sistemas de crédito para compra e renovação de equipamentos. Tampouco existe alguma forma de auxílio em caso de catástrofes climáticas que podem levar um circo a perder bruscamente toda sua capacidade de funcionamento e ter um prejuízo irreparável em caso de danos à lona e à sua estrutura portante. E infelizmente esta tem sido uma realidade cada vez mais comum devido à nossa conjuntura climática atual.



14.RECOMENDAÇÕES PARA O PLANO DE SALVAGUARDA DO CIRCO



A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, adotada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), define como “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e a revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.

Segundo o IPHAN, é chamado “processo de salvaguarda” o cenário sociopolítico conformado por detentores, Iphan e parceiros para a reflexão sobre os contextos nos quais um determinado bem cultural está inserido com o objetivo de propor e realizar ações de salvaguarda para sua promoção e apoio. Assim, as medidas de salvaguarda visam proteger e promover o bem cultural e se relacionam ao contexto histórico e social em que as práticas deste bem imaterial ocorrem. Os planos de salvaguarda vêm sendo adotados nos diversos países signatários da Convenção da Unesco como um instrumento de planejamento coletivo que visa nortear e potencializar as iniciativas de proteção, valorização, promoção e apoio aos patrimônios culturais de natureza imaterial.

Um plano de salvaguarda é um instrumento de gestão compartilhada, dado que consubstancia um acordo social construído entre agentes que têm como objetivo comum a viabilização de ações de salvaguarda com vistas à sustentabilidade de um certo bem cultural registrado – principal objetivo da política federal de salvaguarda. O caráter participativo, inclusivo e representativo da política patrimonial.

A sustentabilidade cultural é compreendida como a situação na qual o bem registrado tem condições socioeconômicas, políticas e ambientais adequadas e principalmente destituídas de ameaças diretas para a sua produção, reprodução e transmissão.

Portanto, diante de todas as dificuldades apresentadas nos relatos dos/as circenses, fica evidente que existem muitas situações atualmente que se colocam como entraves ou até mesmo ameaças latentes para a sobrevivência e sustentabilidade cultural do circo tradicional familiar no Brasil. Muitas destas poderiam ser dirimidas ou até mesmo extintas por meio de políticas e ações de salvaguarda, garantindo-se o caráter participativo, inclusivo e representativo da política patrimonial. Tendo em vista essa conjuntura, segue uma proposta de plano de salvaguarda.

Após o registro do bem como Patrimônio Cultural do Brasil, caberá ao Iphan, por meio de suas Superintendências Estaduais, consolidar e, em parceria com a FUNARTE, que já realizou um mapeamento prévio dos circos itinerantes no Brasil, ampliar o trabalho de mobilização da comunidade do circo tradicional familiar em todo o Brasil, realizando um diagnóstico das políticas e ações já iniciadas, como as políticas dos editais da Funarte, que foram mencionadas como benéficas e eficazes por muitos entrevistados, bem como a política Nacional Aldir Blanc e algumas medidas estaduais como o reconhecimento de mestres e mestras do circo como patrimônio vivo ou doutores honoris causa em estados do Nordeste. Devem ser feitas redes com as instituições potencialmente parceiras, estabelecendo canais de interlocução dos detentores e defensores com o Iphan para a salvaguarda do bem, além de orientá-los para a elaboração do plano de salvaguarda e o planejamento de ações. Uma equipe deve ser montada para estabelecer uma rede de parcerias com potenciais instituições parceiras, como as associações e organizações ligadas ao circo itinerante em diversos estados do país. Neste momento, seria muito importante engajar um representante da CNM – Confederação Nacional dos Municípios para estar presente acompanhando e contribuindo para as discussões, bem como representantes do Ministério do Trabalho, da Saúde e da Educação, observando-se o princípio da gestão compartilhada e da autonomia de gestão dos governos municipais e estaduais.

A partir das reuniões de mobilização, uma equipe de trabalho deve ser montada, um cronograma anual de ações deve ser estabelecido para um período futuro de até 10 anos (dada o período de reavaliação do bem pelo Iphan) com uma divisão de tarefas por eixos de atuação, analisando-se com atenção todas as dimensões imbricadas na preservação do circo tradicional brasileiro: sócio-política, legislativa, econômica, etc. É importante que, ao longo deste processo de elaboração do plano de salvaguarda, sejam feitos registros escritos, fotográficos ou audiovisuais, para produzir uma memória dos encontros e oficinas realizados e alimentação do acervo do Iphan, podendo ser disponibilizados publicamente aos interessados.

Considerando a importância deste processo coletivo de construção de um plano de salvaguarda, colocamos a seguir uma proposta inicial de desenho desta distribuição por eixos, a qual certamente deve ser discutida e enriquecida através das reuniões de uma equipe de trabalho multidisciplinar a ser montada para se dedicar à questão da preservação do circo tradicional familiar brasileiro.

Eixos	Objetivos	Ações
Mobilização Social Interna e Externa	Mapear as famílias tradicionais e seus circos itinerantes no Brasil e seus membros	<ul style="list-style-type: none"> • Articulação IPHAN + FUNARTE + Entidades representativas ou defensoras do circo • Revisão do mapeamento de 2021, dado que muitos circos fecharam devido à pandemia • Busca ativa entre os circenses e secretarias de cultura para localizar novos contatos • Realização de um censo dos circenses tradicionais atuantes no Brasil para se ter ideia real do tamanho da população circense do Brasil • Incentivo a pesquisas relacionadas à memória do circo brasileiro e suas origens • Criação de um mapeamento genealógico das principais famílias tradicionais de circo no Brasil e suas ramificações
	Mapear os Mestres e Mestras do Circo Tradicional	<ul style="list-style-type: none"> • Realização de um inventário dos Mestres e Mestras do circo tradicional e seu monitoramento (para saber se seguem atuando ou não)
	Articular os detentores do bem e criar uma rede nacional para a preservação do circo brasileiro	<ul style="list-style-type: none"> • Promoção periódica de encontros, fóruns e seminários de circo regionais e estaduais e posterior realização de encontros nacionais, mesmo que de maneira remota, para conscientizar os circenses da importância de propagar o registro do circo e de se articularem em prol da própria salvaguarda

	<p>Articular gestores em âmbito municipal, estadual e federal para criar uma rede de apoio e uma política integrada para o circo familiar brasileiro</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Promoção de uma campanha de conscientização da importância do circo tradicional para os funcionários dos equipamentos de gestão envolvidos no processo de atendimento e instalação dos circos nos municípios: secretarias de cultura, de saúde, de educação e demais envolvidas na emissão dos alvarás de funcionamento nos municípios • Promoção de uma campanha de divulgação dos direitos dos circenses junto aos conselhos tutelares e secretarias estaduais e municipais de educação, bem como secretarias de saúde e assistência social, para sensibilização de quem deve atender as famílias circenses com serviços básicos de educação, assistência social e saúde • Criação de protocolo padronizado de procedimentos técnicos e burocráticos necessários para a itinerância e instalação dos circos, de modo a possibilitar a emissão de um pagamento único de certas taxas a ser cobrado com validade mínima de 6 meses, não importando a quantidade de instalações realizadas pelo circo
	<p>Criar um Coletivo Deliberativo para acompanhar e executar o Plano de Salvaguarda;</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Articulação de detentores do bem, entidades envolvidas e membros representativos de gestões municipais, estaduais e federais, para garantir a execução plena do processo de salvaguarda

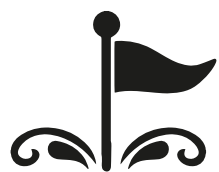
Gestão participativa no processo de salvaguarda	<p>Fortalecer a participação dos circenses tradicionais dentro das instâncias estaduais e nacional do sistema nacional de cultura</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Campanha de conscientização e articulação dos circenses tradicionais para participação nos colegiados setoriais estaduais de circo e reestruturação do colegiado nacional de circo para que estes possam estar presentes mais ativamente no sistema e nas conferências estaduais e nacionais de cultura, podendo exercer sua cidadania e participar das decisões sobre as políticas públicas para a cultura
	<p>Mobilizar os agentes governamentais bem como membros de órgãos legislativos para aperfeiçoar as leis vigentes e criar uma legislação específica de atendimento dos direitos básicos às famílias itinerantes</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Articulação de política integrada de acolhimento às famílias circenses itinerantes em seus direitos básicos de assistência social, saúde pelo SUS e educação pelas escolas estaduais e municipais; • Criação de uma legislação que permita o voto em trânsito para os circenses itinerantes mesmo em cidades pequenas • Criação de uma legislação que observe a condição do nomadismo para exigência de comprovante de residência • Criação de uma regulamentação específica nacional ou estadual que <u>busque</u> desburocratizar e padronizar os processos de instalação do circo em um terreno: <ul style="list-style-type: none"> - vistoria de bombeiros e vigilância sanitária quando houver; - ligação de fornecimento de água - ligação de fornecimento de energia elétrica • Criação de um modelo de legislação municipal, estadual e federal que permita o estabelecimento de taxas e impostos menores aos circos tradicionais (principalmente vistoria dos bombeiros, IPVA de seus veículos, pedágios, ISS, ECAD)

	Formar gestores para implementação e gestão de políticas patrimoniais voltadas para o circo tradicional	<ul style="list-style-type: none"> Realização de fóruns, seminários e encontros com gestores da área do patrimônio para ampliar a rede de ações de proteção e salvaguarda do circo tradicional familiar brasileiro.
Difusão e valorização das artes circenses tradicionais	Combater o preconceito existente contra o circo tradicional familiar	<ul style="list-style-type: none"> Promoção de uma campanha de conscientização massiva com foco na população em geral voltada para o combate ao preconceito existente contra os circenses e valorização de sua arte milenar enquanto patrimônio brasileiro Realização de ações educativas junto às escolas de ensino fundamental a respeito da vida do circense e da importância de sua arte enquanto patrimônio
	Preservar e estimular o registro da memória do circo tradicional	<ul style="list-style-type: none"> Constituição, conservação, restauração e disponibilização de acervos, documentos e registros sobre o universo cultural do circo tradicional Estímulo à criação de museus, centros de referência ou de memória do circo em todas as regiões brasileiras Criação de editais e premiações para ações de salvaguarda do circo tradicional brasileiro em todas as regiões do país

Ampliar o mercado para sobrevivência dos circos itinerantes	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de políticas públicas da cultura para incentivar o patrocínio direto ao circo tradicional ou a sua contratação para eventos via lei de incentivo • Criação de linhas de incentivo federais e estaduais às prefeituras que <u>contratarem</u> circos tradicionais para seus eventos • Ampliação da campanha "município amigo do Circo", que deve apoiar os municípios que recebem os circos com boas condições de trabalho (terreno gratuito e trâmites de instalação facilitados) • Criação de linhas específicas de fomento direto aos circos itinerantes,
Revisar a legislação referente à presença de animais nos circos	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de uma legislação com regulamentação específica para que os animais domésticos possam estar presentes nas apresentações dos circenses
Regulamentar as normas de segurança para o circo	<ul style="list-style-type: none"> • Pesquisa, aprofundamento das características do trabalho em altura e Criação de uma NR específica para os circenses <u>aerealistas</u> e <u>riggers</u> (técnicos que instalam os equipamentos aéreos), bem como cursos para a construção e solda de equipamentos que possam dar também segurança jurídica aos contratantes, dado o alto número de acidentes – muitos fatais – envolvendo circenses tanto em apresentações como na montagem do circo.
Regulamentar o regime de aposentadoria dos circenses de acordo com suas especificidades	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de uma legislação previdenciária específica de auxílio-doença, acidente, reclusão maternidade e aposentadoria por idade e por invalidez para os circenses itinerantes
Garantir o bem-estar e o daqueles circenses de maior idade que não têm mais condições de trabalhar	<ul style="list-style-type: none"> • Estímulo à criação e a manutenção de casas do artista para acolher aqueles circenses que não têm mais condições de itinerar nem família para os acolher e precisam de cuidados

<p>Apoio às condições materiais de produção do bem cultural Registrado</p>	<p>Garantir o apoio governamental à manutenção das condições de funcionamento do circo tradicional, pois tudo no circo tem alto custo e é "perecível"</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de linhas de crédito e microcrédito subsidiadas junto a um banco federal facilitadas a juros baixos e condições especiais para a aquisição de lonas, estruturas, equipamentos de circo e veículos como trailers, ônibus ou caminhões que sirvam para o funcionamento dos circos familiares, principalmente atingidos por calamidades climáticas. • Criação de um Fundo de Apoio ao Circo, o qual possa ser acionado para apoio ao circense tradicional em casos de perda abrupta de equipamentos por conta de calamidades climáticas como ciclones, tufões e tempestades • Criação de um fundo de apoio aos circos semelhante ao fornecido aos pescadores para os períodos de final de ano e carnaval, quando estes não conseguem trabalhar por falta de público • Criação de cursos técnicos e de apoio aos circenses itinerantes para estímulo ao empreendedorismo de modo que possam estruturar-se como empresários e se prepararem para um melhor desempenho no mercado do entretenimento • Criação de uma parceria entre os gestores federais, estaduais e municipais para garantir o fornecimento de terrenos públicos para a instalação dos circos nos municípios (com possibilidade de troca de apresentações gratuitas para comunidade carentes, PCDs, policiais fardados, etc)
<p>Apoio ao trabalhador do circo tradicional itinerante</p>	<p>Regulamentar o regime de trabalho dos circenses de acordo com suas especificidades</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de uma regulamentação de trabalho adequada à realidade de funcionamento e dos circos familiares

Revisar a legislação referente à presença de animais nos circos	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de uma legislação com regulamentação específica para que os animais domésticos possam estar presentes nas apresentações dos circenses
Regulamentar as normas de segurança para o circo	<ul style="list-style-type: none"> • Pesquisa, aprofundamento das características do trabalho em altura e Criação de uma NR específica para os circenses <u>aerealistas</u> e <i>riggers</i> (técnicos que instalam os equipamentos aéreos), bem como cursos para a construção e solda de equipamentos que possam dar também segurança jurídica aos contratantes, dado o alto número de acidentes – muitos fatais – envolvendo circenses tanto em apresentações como na montagem do circo.
Regulamentar o regime de aposentadoria dos circenses de acordo com suas especificidades	<ul style="list-style-type: none"> • Criação de uma legislação previdenciária específica de auxílio-doença, acidente, reclusão maternidade e aposentadoria por idade e por invalidez para os circenses itinerantes
Garantir o bem-estar e o daqueles circenses de maior idade que não têm mais condições de trabalhar	<ul style="list-style-type: none"> • Estímulo à criação e a manutenção de casas do artista para acolher aqueles circenses que não têm mais condições de itinerar nem família para os acolher e precisam de cuidados





15.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



AFONSO, Joana. **Os circos não existem**. Lisboa: ICS, 2002.

BRECHT, Berthold. **Poemas 1913-1956**. Brasília: Editora Brasiliense, 1986.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **O Circo Nerino**. São Paulo: Codex, 2004.

CAMAROTTI, Marco. **O palco no picadeiro: na trilha do circo-teatro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

CARVALHO, Reginaldo. **O Circo-Teatro no semiárido baiano 1911-1942**. In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 15. Salvador: UFBA, 2010.

CASTRO, Alice. **Acrobatas da Serra da Capivara – 27.000 anos de proezas e equilíbrios circenses**, In: Ensaio Geral. Salvador: UFBA, 2013.

Centro de Memória do Circo. Acervo. São Paulo. Disponível em: <https://memoriadocirco.org.br/pessoa-familia-ou-organizacao/joanita-pereira-1849-1892/>. Acesso em: 12 ago 2025.

DAMASCENO, Athos. **Palcos, Salões e Picadeiros na Porto Alegre do sec. XIX**. Porto Alegre: Globo, 1956.

DIÁRIO DO NORTE, Pindamonhangaba - SP, 26 agosto 1877, in: C.E. MOURA, Marcondes de. *Notas para a história das artes dos espetáculos na província de São Paulo (SP) - A temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879*

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 19 julho 1842, p. 3.

FAZENDA, José Vieira da. **Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro, vol. 1**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.

GUERRA, Antônio. **Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rey – de 1717 a 1967**. s/ed, 1968.

LOPES, Daniel de Carvalho; GUIMARAIS TOYANSK, Marcos; SILVA, Erminia. **Circenses e Ciganos: caminhos que se cruzam**. Rev. Bras. Estud. Presença, v. 15, n.2, 2025.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Um Brasil de Circos: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930**. Campinas: Circonteudo/Prêmio Funarte e Estímulo ao Circo (2019), 2022.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Encircopédia - Dicionário Crítico Ilustrado do Circo no Brasil. 2ª Ed.** Belo Horizonte, Mútua Comunicação, 2016.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. **Circo**. Org. São Paulo: Prêmio, 1990.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. **Jornal Última Hora**. Rio de Janeiro, 1964.

PIMENTA, Daniele. PIMENTA, Antenor. **Circo e Poesia: a vida do autor de E o céu uniu dois corações**. São Paulo: IMESP – IMPRENSA OFICIAL, 2005.

PIMENTA, Daniele. Antenor Pimenta, circo e poesia: a vida do autor de “... E o céu uniu dois corações”. São

Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de riso. Salvador: Edufba**, 2013.

ROCHA, Gilmar. **O Circo: Memória de uma Arquitetura em Movimento**. São Paulo: Unesp, v. 14, n. 2, p. 503-532, julho-dezembro, 2018.

SILVA, Erminia. ABREU, Luis Alberto. **Respeitável público... O circo chegou**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro, Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

SILVA, R.C. da. **Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX**. 2014. 358.: il. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA; École Doctorale Lettres, Langues, Spetacles, Université Paris Ouest Nanterre La Defense, Salvador/Nanterre, 2014.

Souza, Alda Fátima de. **A memória do circo mambembe: o palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição**. Dissertação de Mestrado. UFBA, disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27027>

DOSSIÊ DO
CIRCO
• DE •
TRADIÇÃO
FAMILIAR
DO BRASIL

DOSSIÊ DO
CIRCO
• DE •
TRADIÇÃO
FAMILIAR
DO BRASIL