



CIRCO:

percursos de uma arte em transformação contínua

DANIEL DE CARVALHO LOPES

Doutorando na Faculdade de Educação
da Universidade de São Paulo – USP.

ERMINIA SILVA

Doutora em História pela Universidade
Estadual de Campinas – Unicamp.

RESUMO

Neste artigo tratamos inicialmente dos modos como os variados artistas atuantes nas feiras ao longo dos séculos XVI ao XIX, que posteriormente vieram compor os espetáculos circenses na segunda metade do século XVIII, produziam seus espetáculos pautados em permanentes diálogos, experimentações artísticas, criações, trocas e incorporações, e que através de vivências e adaptações criativas souberam atravessar adversidades, expressando uma porosidade à presença de misturas de gêneros, ideias e estilos. Em seguida, abordamos como essas mesmas características presentes no fazer daqueles artistas perduraram na produção dos espetáculos circenses, de modo que o circo vem constantemente interagindo e se apropriando de elementos culturais, sociais, estéticos e políticos próprios à época e à sociedade em que se apresenta e, assim, revela sua contemporaneidade, que é um dos núcleos de sustentação de suas permanências e transformações até os dias atuais. Desse modo, partindo do cruzamento de diferentes fontes bibliográficas, analisamos o circo como um modo de organização de espetáculo que tem os artistas de feira como parte de seus significativos protagonistas, sendo herdeiro de seus saberes e práticas, e que se estrutura como um arte pautada por misturas, reinvenções, diálogos, permanências e, principalmente, transformações contínuas.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

História do Circo.

Linguagem Circense.

ABSTRACT

In this article we deal initially with the ways in which the various artists who worked in fairs throughout the 16th to the 19th centuries, who later came to compose the circus shows in the second half of the 18th century, produced their shows based on permanent dialogues, artistic experiments, creations, exchanges and incorporations, and that through experiences and creative adaptations knew how to go through adversity, expressing a porosity to the presence of mixtures of genres, ideas and styles. Next, we approach how these same characteristics present in the making of those artists have persisted in the production of circus shows, so that the circus is constantly interacting and appropriating cultural, social, aesthetic and political elements proper to the time and society in which it presents itself and, thus, reveals its contemporaneity, which is one of the nuclei of support of its permanences and transformations until the present day. Thus, starting from the crossing of different bibliographic sources, we analyze the circus as a way of organizing a show that has the fair artists as part of its significant protagonists, being the heir of their knowledge and practices, and that is organized as an art guided by mixtures, reinventions, dialogues, permanences and, mainly, continuous transformations.

KEYWORDS:

Circus.

History of the Circus.

Circus Language.



ARTISTAS EM CONSTANTE INVENÇÃO E (RE) CRIAÇÃO

Na Europa, ao longo de vários séculos, em especial dos séculos XVI ao XVIII, havia inúmeros e variados grupos de artistas circulando nos mais diferentes espaços como feiras, ruas, teatros e bulevares (ZUMTHOR, 1993; BERTHOLD, 2001; PORTICH, 2008). A heterogeneidade presente em suas expressões artísticas comportava a dança, o teatro, a mímica, a música, as exhibições acrobáticas, os malabarismos, o adestramento de animais, os equilibrismos, a pirofagia, a magia e muitas outras ações espetaculares. Seus saberes e práticas eram múltiplos e transmitidos oralmente de geração a geração, e constituíam-se em permanente diálogo com os elementos estéticos, sociais, políticos e econômicos dos lugares e períodos que atravessavam. Assim, o aprendizado permanente de seus fazeres artísticos garantia a continuidade das produções desses artistas moduladas por misturas, transformações e reconfigurações constantes, nas quais seus saberes e suas práticas eram continuamente reelaborados e transmitidos no próprio fazer diário de suas apresentações. Com isso, a multifacetada atuação desses vários artistas dialogava diretamente com as características do período em que se encontravam (SILVA, 2007).

Se tomarmos como referencial o século XVI, a análise que Robson Corrêa de Camargo (2006) faz a respeito dos percursos históricos da pantomima e das produções artísticas nas feiras francesas antes da Revolução abarca os processos de constituição e organização desses múltiplos artistas. Em função do recorte temporal da pesquisa de Camargo, a produção circense não foi o foco de sua pesquisa. No entanto, ao investigar como se davam aquelas construções das feiras, evidenciou-se o modo como se estabeleciam as realizações artísticas no período, em particular a pantomima e o teatro denominado de feira, que posteriormente estarão presentes nos espetáculos circenses.



Camargo (2006) evidencia que as produções exibidas nas feiras, mesmo consideradas secundárias na história do teatro por não se fundamentarem na palavra, se consolidaram como formas teatrais que delinearão o teatro nos séculos XIX e XX, lançando novas perspectivas para a análise e a constituição do espetáculo teatral. Por meio de seu trabalho, podemos observar o quanto os artistas que vieram a compor os espetáculos circenses (acrobatas, dançarinas, comediantes dell'Arte, malabaristas, mímicos, ilusionistas etc.) a partir da segunda metade do século XVIII, mesmo passando por processos de transformações, não deixaram de ser herdeiros de uma diversidade de fazeres e práticas desenvolvidos nas criações dos teatros de feira entre os séculos XVI e XVIII. Desse modo, o debate realizado por Camargo ajuda na compreensão sobre o processo de composição dos circenses e seus saberes ligados ao corpo e à produção do espetáculo, pois os diferentes grupos que constituíram as apresentações de circo eram também artistas produtores e realizadores nas feiras.

Os artistas atuantes nas feiras são comumente denominados de saltimbancos, sendo que, para Silva (2009), trata-se de um conceito adotado de forma genérica para designar artistas nômades que atuavam nas ruas, às vezes com conotação de julgamento de valor. No entanto, ao contrário de qualquer ideal que tome esse grupo como “menor” ou artisticamente pobre, esses artistas eram detentores de múltiplas práticas e múltiplos saberes que garantiam a produção de seus espetáculos nas mais variadas formas e nos mais variados lugares, que lhes permitiam ter intensa capacidade de criação, adaptação, improvisação e adequação aos diferentes espaços cênicos.

O próprio modo de organização do trabalho desses grupos artísticos operava na lógica de acessar e agradar aos mais diversos públicos e, em função disso, suas produções eram compostas por atrações que fossem originais e fantásticas, que se distanciavam dos padrões estéticos impostos e regulamentados pela produção teatral oficial, acolhida pela égide Real, ou seja, tinham a mistura e a constante inventividade como elementos essenciais (CAMARGO, 2006; PORTICH, 2008).

Um exemplo dessa mistura empregada pelas companhias dos teatros de feira é tratado por Bolognesi (2019), ao analisar o espetáculo *As Forças da Magia e do Amor – Divertimento Cômico em Três Interlúdios*, encenado em 1678 na Feira de Saint-Germain, Paris. Apresentado pela Companhia dos irmãos Alard, esse espetáculo contava com um elenco de 24 saltadores de diferentes países, equilibristas e três comediantes. Conforme evidencia Bolognesi, esse é um importante momento



do teatro de feira, por apresentar a combinação de números de equilíbrios e acrobacias executados pelos saltimbancos com a representação de personagens com diálogos.

Contudo, o poder criativo do teatro e das manifestações artísticas presentes nas feiras, a perspectiva libertária e de contestação que emanava e a sua aprovação diante do público culminou na forte concorrência com os artistas que atuavam subvencionados e sob a proteção Régia. Em função disso, esses artistas foram perseguidos e censurados pelo poder monárquico e da Igreja ao longo do século XVI a meados do XIX. A eles, como uma das medidas coercitivas, foi proibido o uso da palavra em suas encenações, sendo a permissão cedida exclusivamente para os atores, em particular na França, da *Comédie Française* que, originalmente, foi a Sociedade dos Comediantes Franceses (ALBERT, 1969).

Submetidos a esses embargos e até mesmo à expulsão e à destruição de seus espaços de trabalho, os artistas dos teatros de feira desenvolveram e experimentaram várias formas e vários estilos de encenações dramáticas para driblar as medidas opressoras que lhes foram impostas. Passaram, então, a elaborar estratégias de grande inventividade, como a criação de cenas mudas; a utilização da mímica e das acrobacias; apresentações de cartazes pelos atores com diálogos para serem lidos pelo público; reprodução de grunhidos que remetiam a algum texto ou melodia conhecida pela plateia e, até mesmo, atores disfarçados infiltrados no público que puxavam canções que compunham o enredo das peças apresentadas ou liam em voz alta os textos dos cartazes – nesse último caso, considerando que havia uma grande quantidade de pessoas analfabetas no público. (CAMARGO, 2006).

Este tipo de espetáculo “não buscava uma forma pura, ao contrário, propunha a mistura de gêneros ou um gênero das misturas, de épocas, de tons, com audácia de linguagem, transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, pequenas cenas bufas de ação rápida e cômica, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel” (CAMARGO, 2006, p. 15). Nesse ínterim, alguns comediantes *dell’Arte*, que deixaram de contar com o subsídio Régio para a companhia de atores italianos, passaram a atuar nos teatros de feira de Paris e a intercambiar saberes, técnicas, encenações e práticas com os saltimbancos, intensificando a realização de apresentações que fundiam as variedades acrobáticas com as representações teatrais. Conforme aponta Bolognesi (2019), essas trocas e criações entre atores e atrizes da *Comédie*



Italienne e acrobatas, equilibristas, mímicos e malabaristas foi fundamental para a expansão de espetáculos que não podiam fazer uso da palavra e do diálogo.

Os dramaturgos que atuaram no Teatro de Feira, a partir dos primeiros anos do século XVIII, não podiam ignorar as características das feiras em dois aspectos fundamentais: os artistas e suas habilidades disponíveis à criação e a necessidade que se impunha para a conquista do público. Assim, com malabaristas, acrobatas, domadores de animais, atores, cenógrafos, cenotécnicos, etc. os autores criavam um prototeatro que atraía nobres, burgueses, soldados, jornaleiros, lacaios e artesãos. Nos espetáculos das duas grandes feiras o corpo acrobático que transgride os limites dos movimentos cotidianos se mesclaram às cenas teatrais, criando uma teatralização da virtuosidade (BOLOGNESI, 2019, p. 454).

A relação conflituosa estabelecida entre a produção teatral das feiras e a “oficial” passou a esvanecer em fins do século XVIII até meados do XIX. Os órgãos repressores como a Real Academia de Belas Artes, que autorizava o emprego da voz à *Comédie Française*, não sustentavam o monopólio do uso da palavra e suavizavam sua postura restritiva. Consequentemente, os teatros de barracas de feiras alcançavam grande sucesso e seus espaços arquitetônicos passavam a evoluir para construções mais arranjadas e permanentes, como as presentes no *Boulevard du Temple*¹ (ALBERT, 1968; PORTICH, 2008).

A partir dessa análise sobre os artistas que atuavam nas feiras francesas nos séculos XVI ao XVIII, observa-se que os mesmos se constituíram em meio a tensões e conflitos, como também por meio de diálogos, de experimentações artísticas, de criações, de trocas, de cópias e de incorporações. Assim, através de vivências e adaptações criativas, souberam atravessar as adversidades por meio da astúcia garantida por seus saberes artísticos, bem como pela capacidade de se produzirem artisticamente, sendo maleáveis e permeáveis à mistura criativa de gêneros, ideias e estilos.

A esse respeito, Ermínia Silva (2009), ao fazer uma reflexão sobre o que significava ser artista até o final do século XVIII, analisa o processo de formação polissêmica e polifônica dos artistas. As diversas formas destes se constituíram ao longo dos períodos históricos eram alicerçadas

¹ O Boulevard du Temple era um grande calçadão com fileiras de árvores frondosas, utilizado como local de encontro, passagem e diversão, existente até hoje no centro de Paris, embora sua arquitetura tenha sido modificada. Entre seus frequentadores estavam também prostitutas, vendedores e malandros de todas as espécies que dividiam alguns dos cafés e bares. O *boulevard* era um lugar de estranhos e estrangeiros, onde os teatros de feira foram se aglutinando lado a lado e em ruas contíguas a partir de 1760 (MCCORMICK, 1993).



no fato de dominarem um leque de variadas linguagens artísticas, caracterizando-se como profissionais polivalentes. Assim, eram detentores da multiplicidade de saberes e habilidades que os tornavam aptos a construir seus próprios espaços arquitetônicos e suas ferramentas de trabalho, bem como a se apresentarem nos mais variados espaços, como ruas, feiras, pavilhões, tablados, tendas e teatros e, também, a se adaptarem e a se moldarem ao público, ao país e à cultura em que se inserissem.

Ao entrarmos em contato com a análise apresentada por Erminia Silva (2009) e compará-la com os processos históricos apontados por Robson Corrêa de Camargo (2006), observamos diálogos existentes entre o fazer artístico dos artistas das feiras e os elementos constitutivos do momento histórico ao qual pertenciam, ou seja, do século XVI ao XVIII. A criação estética desses profissionais da arte estava intimamente ligada às características sociais, culturais, políticas e econômicas do período histórico no qual estavam imersos. Desse modo, a produção de suas linguagens artísticas, conforme ocorre nas mais diversas expressões da arte, relacionava-se com o que era estabelecido e imposto pelas sociedades que vivenciaram em cada período. Nesse campo, criavam condições de resistências, aceitações e disputas com os poderes infligidos; por isso, a exemplo das realizações do teatro de feira na França, foram capazes de se moldar às adversidades estipuladas por órgãos estatais, como a Real Academia de Belas Artes, de modo a reconfigurarem de maneira ainda mais heterogênea as suas apresentações.

Por meio das abordagens de Camargo (2006), Silva (2007, 2009) e Bolognesi (2019), é possível, então, acessar os modos como se produziam os precursores dos que viriam a ser, no final do século XVIII e início do XIX, os artistas denominados circenses. Assim, nas décadas finais do século XVIII, alguns artistas herdeiros dos processos vistos anteriormente, que atuavam nas feiras e nos mais distintos espaços, estiveram presentes

no elenco dos espetáculos que passaram a receber a denominação de “circo moderno”, a exemplo dos Chiarini, Casali, Guillaume, Fouraux e Deburau, que não somente trabalhavam nos espetáculos circenses como, também, criavam, atuavam e empresariavam seus próprios circos (LOPES, 2015; LOPES e SILVA, 2016).



NADA SE PERDE, TUDO SE CRIA, TUDO SE TRASFORMA...

Apesar de em fins do século XVIII existir uma diversidade grande de sujeitos organizando espetáculos que fundiam exhibições acrobáticas e de variedades com números equestres (THÉTARD, 1947; RENEVEY, 1977, BOLOGNESI, 2006), uma parte considerável da bibliografia que trata da historiografia circense associa o surgimento desse espetáculo especialmente a Philip Astley, ex-cavaleiro suboficial britânico. Essa associação se deve ao fato de Astley, mestre na arte da cavalaria, ter se destacado em 1766 no empreendimento de apresentações equestres públicas mediante pagamento, portanto, não mais direcionadas exclusivamente para dentro dos muros aristocráticos (RENEVEY, 1977; SEIBEL, 1993; BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007).

Para Silva (2007), Astley, ao fundir as apresentações equestres dos cavaleiros de origem militar ao amplo fazer artístico dos saltimbancos, produziu mais do que a soma de habilidades físicas de acrobatas, malabaristas, mágicos e equilibristas e domínio sobre o cavalo. “O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas” (SILVA, 2007, p. 37).

Esse modo de produção do espetáculo que obteve visibilidade com Astley também teria se configurado de outras maneiras. Os artistas itinerantes, produtores, criadores, herdeiros e transmissores dos repertórios do teatro de variedades e de mímica desde a época das feiras, desenvolveram números cômicos rápidos que eram apresentados intercalados com as exhibições tanto equestres como acrobáticas. Dessa maneira, os espetáculos circenses organizados em fins do século XVIII uniam o cômico e o dramático, como historicamente já faziam outras formas de espetáculo, por meio da combinação da atuação das famílias de saltimbancos, ciganos, atores da *Commedia dell’Arte*, e mesclavam a pantomima e o palhaço com a acrobacia, os equilíbrios, as exhibições equestres e a doma de animais em um mesmo espaço (SILVA, 2007).



A partir daquele momento, fica mais visível a emergência não somente de novos modelos de espetáculos, mas também novas estruturas de organização e produção desses espetáculos, caracterizadas pela delimitação do espaço físico das apresentações, cobrança compulsória de entradas e alternância entre exhibições de equilibristas, acrobatas, artistas equestres, comediantes, pantomimas e representações diversas, ou seja, um espetáculo pautado na íntima mistura de expressões e artistas originários de diferentes espaços e formações (SILVA, 2007).

A inventividade, a incorporação, a recriação, o diálogo e a mistura continuaram como pressupostos básicos na produção dos variados artistas que compunham os circos e de seus produtores, como vinha ocorrendo. Dessa forma, o circo, bem como outras expressões artísticas, vem permanentemente interagindo e se apropriando de elementos estéticos, sociais, culturais, políticos e tecnológicos próprios à época e à sociedade em que se apresenta. Assim, revela a sua contemporaneidade, que é um dos núcleos de sustentação de suas permanências e transformações até os dias atuais, independentemente dos novos e variados formatos de estrutura e espetáculo que apresenta.

Essa contemporaneidade do fazer circense, que é justamente constituída pelas interações que o circo estabelece com os variados elementos que compõem o período e local no qual está inserido (SILVA, 2007) e pela apreensão e percepção da realidade de forma simultaneamente imersa e distanciada dela de forma não inerte e passiva (AGAMBEN, 2009), propicia aos seus espetáculos constantes e intensas misturas com variadas práticas corporais, gêneros artísticos, criações tecnológicas e elementos culturais e sociais diversos, de forma similar às realizações espetaculares dos artistas dos teatros de feira.

Se olharmos para os variados espetáculos circenses realizados no Brasil ao longo do século XIX e início do XX, é possível encontrar exemplos dessa contemporaneidade. Dentre eles, podemos citar as atrações do Circo Spinelli.

Dirigido por Afonso Spinelli e divulgado como a “Companhia equestre nacional da Capital Federal”, os espetáculos realizados em janeiro de 1913 na capital federal traziam representações de dramas e números de faquirismo, palhaço, sapateado, hipnose e, também, a “luta do jogo nacional”, ou seja, capoeira. (O PAIZ, 19 jan. 1913, p. 20).



Conforme divulgação da época, a inclusão da capoeira num espetáculo circense era uma atração incomum e de destaque:

A Capoeiragem.

Época dos campeonatos, viu-se agora iniciar um certâmen original e muito interessante.

O Circo Spinelli, o centro de diversões mais popular do Rio de Janeiro, teve a ideia de organizar o campeonato da *capoeiragem*, que é o jogo nacional por excelência.

Já hoje, na arena do Spinelli, surgirá um rapaz conhecido por 'Moleque Olavo', que lutará com o Ceguinho (O PAIZ, 20 jan. 1913, p.4).

A realização dos embates de capoeira no picadeiro do Circo Spinelli, que ocorreram em pelo menos três espetáculos com diferentes contendores em janeiro de 1913, caracteriza-se como uma evidente incorporação de práticas corporais e elementos culturais do período, e corrobora para a composição do espetáculo circense em sua multiplicidade.

Em consonância com essa perspectiva, é interessante mencionar que dois dos espetáculos do Spinelli, em especial os realizados em 24 e 27 de janeiro daquele ano, foram em benefício a João Cândido, "o marinheiro nacional", líder da Revolta da Chibata, motim realizado por marinheiros no Rio de Janeiro em novembro de 1910, como protesto aos maus tratos aplicados a marinheiros negros por oficiais brancos. A destinação de parte da arrecadação dessas apresentações a João Cândido, figura de relevância nacional ligada a um importante movimento sociopolítico, bem como as contendas de capoeira exibidas, revelam-se como estratégias de captação de público para os espetáculos e explicita o quanto a produção do circo estava imersa e atendida no seu período histórico.

Ainda em relação aos espetáculos do Circo Spinelli, a atuação do atleta, ginasta, diretor de centros de cultura física, artista circense e empresário de circo José Floriano Peixoto nessa companhia evidencia o que temos apontado sobre a contemporaneidade das produções do Spinelli.



Zeca Floriano, como era conhecido, nasceu em 1887 e era filho do Marechal Floriano Peixoto, presidente do Brasil de 1891 a 1894. No início do século XX, Zeca foi um dos atletas mais populares e referenciados no período, sendo considerado um dos primeiros homens no Rio de Janeiro a exibir um modelo de corpo forte e musculoso numa época em que o tipo físico valorizado era justamente o oposto (MELO, 2007). Floriano, além de professor de ginástica em clubes e centros esportivos públicos e privados, foi praticante medalhista em cerca de 18 modalidades esportivas como boxe, luta romana, remo, halterofilismo, natação, atletismo e ginástica, e fundou diversos clubes no Rio de Janeiro. Simultaneamente à sua carreira como esportista, professor e empreendedor, atuou no universo das artes ao protagonizar demonstrações competitivas e espetaculares de Luta Romana, realizar feitos de coragem e se apresentar como acrobata em diferentes palcos e picadeiros e, claro, no seu próprio circo, o Circo Floriano, que esteve em atividade permanente do período de 1915 a fins de 1940, viajando por cidades do Sudeste e do Nordeste (LOPES, 2020).

O contato direto de Floriano com a Companhia do Spinelli se concretizou, dentre outras maneiras, com a realização de um espetáculo festivo nesse circo em benefício da escola de cultura física do Centro Cívico Sete de Setembro, fundada e dirigida por Zeca Floriano (O Paiz, 23 dez. 1913). Nessa ocasião, Zeca realizou a celebração de inauguração das aulas de educação física do referido Centro, que contou com a apresentação dos professores e alunos de ginástica da instituição, em conjunto com os artistas do Spinelli, exibindo números de barra tripla com os olhos vendados e acrobacias (O Paiz, 26 dez. 1913). Após essa entrada de Zeca no circo de Affonso Spinelli, o atleta novamente atuou no Circo com disputas espetaculares de Luta Romana, desafiando o contendor italiano Segatto:

(...) Às 10 Horas em ponto, depois de maravilhosa marcha executada pela significativa banda Spinelli, deram entrada no picadeiro os lutadores, fazendo-se ouvir estrondosa salva de palmas, saudando o invencível Zeca Floriano. A seguir, foi começada a luta, saindo vencedor o referido campeão brasileiro. No último golpe, o público não se conteve, fazendo o público uma manifestação à Floriano (O PAIZ, 28 jan. 1914, p. 5).

Com essas realizações de Zeca Floriano, temos a presença de práticas esportivas e competitivas compondo o espetáculo do Circo Spinelli, bem como a ação integrada de alunos e professores de ginástica com artistas de circo fundidas em uma mesma apresentação. Além disso,



se direcionarmos a atenção para a figura de Floriano e suas produções diversas, ou seja, um atleta formado no campo da ginástica institucionalizada (no Colégio Militar do Rio de Janeiro), esportista, diretor de clubes, professor de ginástica, artista e empresário de circo, constatamos a porosidade e a absorção por parte dos espetáculos circenses tanto de diferentes práticas corporais como de distintos sujeitos somados às suas atrações. Assim, por meio dos percursos de Zeca Floriano no âmbito do esporte, do circo e da ginástica no início do século XX, é possível compreender o quanto as práticas corporais circenses e as ligadas aos esportes e à educação do corpo estiveram em permanente mistura e diálogo, entrelaçadas e conjugadas seja através da espetacularização das mesmas e do picadeiro como espaço que as fundia, seja pela semelhança das ações corporais que assumiam.

Poderíamos ainda apresentar e analisar a composição de muitos outros espetáculos de dezenas de outras companhias circenses, tanto nacionais como internacionais, que atuaram no Brasil no decorrer dos séculos XIX e XX². Mas, mesmo analisando uma pequena parte representativa desse todo, a exemplo das realizações do Spinelli, vemos que os espetáculos absorveram estéticas, sofreram configurações e realizaram incorporações diversas vezes. Ademais, é possível afirmar, conforme trata Silva (2011), que homens, mulheres e crianças que estiveram presentes na estruturação do circo desde o final do século XVIII até hoje mantiveram a contemporaneidade da linguagem circense por meio de um processo de produção constante de saberes e fazeres, de forma a compor o circo como uma escola permanente (SILVA, 2011).

Com isso, os atravessamentos e as afecções contidos na diversidade de se compor como artista colocam em questionamento as inúmeras tentativas de se inserir em caixas ou de compartimentalizar toda a multiplicidade de trocas de saberes que caracterizam a constituição desses artistas e das diversificadas maneiras de se produzir o espetáculo circense. Os corpos artísticos sempre foram atravessados, transversalizados e rizomáticos, e realizam antropofagias nos encontros com os variados processos de formação, com os artistas e com os diferentes públicos, cidades e culturas que acessam constantemente.

Enfim, o circo é um modo de organização de espetáculo que tem os artistas de feira como parte de seus significativos protagonistas, portanto é herdeiro de seus saberes e práticas. Como herdeiro, organiza-se tendo por base a contemporaneidade do fazer daqueles artistas e produtores e revela-se permanentemente como uma arte pautada por misturas, reinvenções, diálogos,

² A respeito dessas companhias, ver Lopes e Silva (2015).



permanências e, principalmente, por transformações contínuas. Transformações essas que são, enfim, o legado de um longo, pujante e complexo processo histórico.

Uma vez que nos debruçamos no exercício de acessar algumas das produções circenses do início do século XX, podemos propor outros olhares sobre os modos de produção circenses e tensionar análises dicotômicas que tentam enquadrar e compartimentalizar toda a multiplicidade de trocas e transformações no campo das (re)criações circenses. Debates e disputas referentes à produção de memória das histórias do circo estão presentes na atualidade, mesmo diante das intensas e permanentes misturas e criações circenses presentes nesta contemporaneidade. Assim sendo, lançar novas perspectivas para esses debates se faz relevante para o aqui e agora.

REFERÊNCIAS

- » AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- » ALBERT, Maurice. **Les Théâtres des Boulevards**. Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- » BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Sala Preta, São Paulo, v.6, p. 9 – 19, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>>. Acesso em: 04 abr. 2020.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Representação Cênica e Performance Acrobática – As Forças do Amor e da Magia**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.36, p. 449-464, nov./dez. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15506>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- » CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Revista de História e Estudos Culturais**. v.3, n.4, ano III, Out./Nov./Dez. 2006. Issn: 1807-6971. Disponível em: <<https://www>.



- [circonteudo.com/a-pantomima-e-o-teatro-de-feira-na-formacao-do-espetaculo-teatral-o-texto-espetacular-e-o-palimpsesto-2/](https://www.circonteudo.com/a-pantomima-e-o-teatro-de-feira-na-formacao-do-espetaculo-teatral-o-texto-espetacular-e-o-palimpsesto-2/)>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/o-elogio-da-bobagem-palhacos-no-brasil-e-no-mundo-2/>>. Acesso em: 08 mar. 2020.
 - » LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/circos-e-palhacos-no-rio-de-janeiro-imperio/>> Acesso em: 08 mar. 2020.
 - » LOPES, Daniel de Carvalho. **Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica**. 2020. 195 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
 - » MCCORMICK, John. **Popular Theatres of Nineteenth Century France**. New York: Routledge, 1993.
 - » MELO, Victor Andrade de. **Dicionário Histórico do Esporte no Brasil do século XIX ao início do século XX**. Campinas: Autores Associados, 2007a.
 - » PORTICH, Ana. **A Arte do Ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'arte ao paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.
 - » RENEVEY, Monica J. (Org.). **Le grand livre du cirque**. Genebra: Edito-Service: Bibliothèque des Arts, 1977. 2 v.
 - » SEIBEL, Beatriz. **Historia del circo**. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.
 - » SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/circo-teatro-benjamim-de-oliveira-e-a-teatralidade-circense-no-brasil-3/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.
 - » SILVA, Erminia. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/respeitavel-publico-o-circo-em-cena-2/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.



- » SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar. In: **Palco Giratório**. Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, p. 12-21, 2011. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>>.
- » Acesso em: 20 mar. 2020.
- » THÉTARD, Henry. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Prisma. t. 1-2, n. 931, 1947.
- » ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PERIÓDICOS:

- » **O PAIZ**. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima, 1913 – 1914. Diário.