

## **Respeitável público, o Circo chegou: trajetória e malabarismos de um espetáculo**

**Elisângela Carvalho Ilkiu**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Mestranda em História e Teoria da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de Imagem e Cultura  
elis.ilkiu@gmail.com

**RESUMO:** A trajetória do circo revela que essa linguagem artística, sem data e nem local preciso de surgimento, se consolidou em meio a uma forma de organização singular. De base familiar, onde cada indivíduo é indispensável para o funcionamento do todo, as habilidades circenses passaram de pai para filho e de geração em geração. O caráter itinerante do circo viabilizou contato e trocas constantes com diversos lugares, contextos políticos e sociais, recebendo influências da arte local e agregando elementos e artistas. O circo é a arte do diverso que desde os seus primórdios abrangeu e dialogou com as mais diversas formas de expressão humana. Atualmente, a arte circense continua seu processo de arte plural com o surgimento de diferentes ramificações estéticas de sua linguagem espetacular, que coexistem com a estrutura tradicional de base coletiva, itinerante e de conhecimento oral, imprescindível para a difusão da arte circense e de suas técnicas ao redor do mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** circo, espetáculo, história

**ABSTRACT:** The trajectory of the circus shows that this artistic language, no date nor the precise site of appearance, was consolidated in the midst of a natural form of organization. Family based, where each individual is indispensable for the functioning of the whole circus skills passed from father to son and from generation to generation. The itinerant character of the circus enabled contact and constant exchange with many places, political and social contexts, taking influences from local art and artists and adding elements. The circus is the art of diverse since its inception covered and spoke with many forms of human expression. Currently the circus continues its process of art with the emergence of plural different aesthetic ramifications of his spectacular language, which coexist with the traditional structure based on team, traveling and oral knowledge, indispensable for the dissemination of circus arts and their techniques to around the world.

**KEYWORDS:** circus, show, history

### **Senhoras e senhores, o maior espetáculo da terra!**

A produção intelectual acerca do circo no Brasil vem crescendo significativamente nos últimos anos. Entretanto, esses estudos ainda são de caráter reduzido se comparados aos dos demais segmentos e linguagens artísticas. O próprio circense brasileiro teve pouca preocupação em deixar registradas sua história e sua arte, o que é preocupante do ponto de vista da preservação de uma linguagem artística que é parte integrante da nossa cultura.

A magia do circo transcende faixa etária, condição social, grau de instrução e momento histórico. De linguagem acessível e popular, o espetáculo circense tem uma característica

bastante peculiar de encantar as mais diversas platéias, mesmo porque, o seu caráter itinerante possibilita atingir um público que, muitas vezes, não dispõe de condições para quase ou nenhum acesso às linguagens artísticas.

Os elementos presentes num espetáculo de circo podem falar muito de um grupo social - os circenses, para um grupo social - os espectadores, considerando que esses elementos e sua leitura dependem do meio cultural em que o indivíduo foi socializado, do processo cumulativo de conhecimento e experiência adquiridos.

O circo é uma linguagem artística plural e não apenas o seu espetáculo tem esse caráter. O pluralismo está presente desde seu surgimento como linguagem artística, que sempre dialogou com diversas formas de expressão humana.

Segundo Alice Viveiro de Castro<sup>1</sup>, os primórdios da arte circense têm ligação com a caça aos touros, informação embasada nos achados arqueológicos de uma antiga cidade da Turquia, há mais de 8.000 anos; época essa em que era admirável a arte de dominar os touros e realizar acrobacias e saltos sobre eles. Ainda segundo a autora, aproximadamente aos 3.000, as pirâmides do Egito eram decoradas com figuras de malabaristas, equilibristas e contorcionistas. Outros registros situam a origem do circo na China, onde foram descobertas pinturas de quase 5.000 anos que retratam acrobatas, contorcionistas e equilibristas. Supõe-se que a acrobacia era uma forma de treinamento para os guerreiros de quem se exigia agilidade, flexibilidade e força. Outra hipótese levantada é a de que esta linguagem artística seja proveniente dos espetáculos populares gregos e romanos e dos exercícios atléticos da Grécia. No entanto, os precedentes históricos do circo estão, na maioria das vezes, atrelados à sabedoria popular e ao conhecimento oral dos próprios circenses. Ainda são em número reduzido autores e bibliografias específicas, principalmente no Brasil, que se preocupam em estudar a origem da linguagem circense, cuja pluralidade de ramificações acaba por desembocar em duas ou mais versões. Contudo, o que se pode observar é que, em cada local em que aparecem registros, ainda que vagos, de atividades ligadas ao circo ou ao que seria o seu primórdio, é a diversidade dos objetivos com que se eram praticadas.

Apenas por volta do século XVIII, na Europa, mais precisamente na Inglaterra, é que se têm registros mais precisos de uma organização estrutural do circo e de seu espetáculo que começa a tomar forma nos moldes conhecidos atualmente. De caráter unicamente espetacular, o circo que se consolidava estava diretamente vinculado à união de cavaleiros militares e artistas

---

<sup>1</sup> CASTRO, Alice Viveiro de. *A arte do insólito*, 2010. Disponível em <[http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2708:a-arte-do-insolito](http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2708:a-arte-do-insolito)>. Acesso em: 16 jul. 2010.

ambulantes (os saltimbancos), que se apresentavam em feiras, praças e ruas desde o século XII, quando as feiras passaram a ter grande importância na vida social e financeira da sociedade europeia. Segundo Alice Viveiro de Castro, nessa época as feiras tornaram-se palco para artistas de todos os segmentos das artes: músicos, dançarinos, malabaristas, acrobatas, adestradores de animais, bonequeiros, entre outros que, “para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava um pequeno tablado – tipo um banco – e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, *saltare in banco*.”<sup>2</sup>

Na Inglaterra do século XVIII, as exibições equestres que, em princípio se limitavam ao público aristocrático, passaram a ocupar espaços populares e aos poucos foram atrelando-se aos números dos saltimbancos – doma de animais, funambulismo, mágica, acrobacias e comicidade, que ficava por conta dos *clowns*<sup>3</sup>.

Nesse período, muitas companhias se formaram, entretanto, a de maior destaque, segundo Ermínia Silva e Alice Viveiro de Castro, é a do ex-oficial da cavalaria britânica Philip Astley, por volta de 1770; e o termo “circo” foi utilizado pela primeira vez anos mais tarde, quando Charles Hughes, antigo integrante da companhia de Astley inaugurou o *Royal Circus*.

A maior parte das acrobacias e equilíbrios ocorria sobre os cavalos e, desde esse período, representações teatrais, que no início eram apenas pantomimas<sup>4</sup>, faziam parte do espetáculo, o que ocorre por um período também no Brasil e em outras localidades para onde o circo migrou.

O espetáculo do sargento Astley seguia uma estrutura marcial: cavalos, cavaleiros, equilibristas, funâmbulos e acrobatas exibiam-se ao som do rufar dos tambores (...). Um espetáculo baseado na disciplina militar e na valorização da destreza e do perigo deixava a platéia muito tensa; era preciso criar um momento de relaxamento, provocar a quebra da tensão, deixando o espectador aliviado, preparando-se para as próximas emoções. E é aí que surge o palhaço de circo!<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

<sup>3</sup> *Clown* é uma das denominações de palhaço, palavra essa derivada de camponês, rústico, o que cultiva a terra. Bibliografia completa sobre palhaços ver CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005 e BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

<sup>4</sup> Pantomima é uma modalidade cênica que trabalha a arte de narrar com o corpo, priorizando o gestual e usando o mínimo de palavras possíveis, sendo estas, por vezes, inexistentes.

<sup>5</sup> CASTRO, Alice Viveiros. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. p. 55-56.



**Imagem 01.** Picadeiro do Circo Las Vegas. Fonte: acervo do circo. Disponível em: [www.circolasvegas.com.br](http://www.circolasvegas.com.br).

Esse modelo de espetáculo que começou a se configurar a partir de Astley é a base do circo que migrou para diversos países, organizando diferentes circos, marcando relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país.

Os espetáculos de circo se proliferaram e, em princípios do século XIX havia circos permanentes, montados em estruturas fixas em algumas das grandes cidades européias. Existiam também os circos ambulantes, que se deslocavam de cidade em cidade, mas que eram considerados estabelecimentos de categoria inferior se comparados aos fixos.<sup>6</sup>

O circo chegou à América pelos Estados Unidos ainda por volta do século XVIII, inserido por um ex-integrante da trupe de Hughes. Foi neste país que se consolidou a itinerância com tendas e barracas, visto o grande número de cidades e as grandes distâncias entre elas. Até hoje os circenses brasileiros referem-se à arquitetura vigente – as lonas – como “circo americano”. Entretanto essa estrutura deve-se ao aprimoramento de técnicas de montagem desenvolvidas pelos circenses ao longo de sua trajetória itinerante a partir de estruturas como as do circo de

---

<sup>6</sup> SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, realização Funarte, 2007. p. 50.

“tapa-beco”, de “pau a pique” e de “pau-fincado”.<sup>7</sup> Na Europa, a estrutura de circo itinerante, antes classificada de inferior, se equiparou à importância das estruturas fixas ainda no século XIX, quando alguns artistas retornaram das Américas.

### **E o espetáculo não pode parar: o Brasil na rota dos circenses**

A partir do século XIX encontram-se registros oficiais sobre a presença de circos no Brasil, que perambulavam por diversas cidades levando seus espetáculos a lugares aonde provavelmente não chegava nenhum outro grupo artístico. No entanto, o início dos espetáculos de circo em nosso território está associado aos ciganos vindos da Europa e datam antes mesmo da época dos espetáculos consolidados por Philip Astley na Inglaterra.

O circo começa realmente a se consolidar no Brasil com a chegada de companhias estrangeiras de famílias que acabavam por não regressar ao seu país de origem e instalar-se em nosso território. Essas companhias vinham da Europa e de outros países da América. Há registros da entrada de circenses no Brasil desde o final do século XVIII e o primeiro circo formal de que se tem notícia é no ano de 1834, o *Circo dos Chiarini*, de origem italiana, mas vindo de Buenos Aires.<sup>8</sup>

No mesmo período, vários outros circos chegaram por aqui, dentro dos mesmos moldes de organização de espetáculo, exceto pelo circo *Lowande*, o primeiro a trazer acrobacias nos cavalos e a partir da segunda metade do século XIX o “circo de cavalinhos”, como também era chamado, já se fazia presente em muitas cidades brasileiras.

Com o advento e as transformações proporcionadas pelo ciclo da borracha e do café, trupes vinham para o Brasil na esperança de encontrar boas praças, ou seja, eram atraídas pelas possibilidades financeiras, de grande público, graças ao aparente período de prosperidade que o país vivenciava. “Muitas famílias permaneceram no Brasil, se organizando aos poucos, incorporando alguns artistas ambulantes, criando relações e fortalecendo os laços de sociabilidade.”<sup>9</sup>

Guerras, perseguições e busca por prosperidade. Muitos foram os motivos que guiaram os circos estrangeiros rumo ao Brasil; contudo a itinerância, modo de vida e de trabalho dos

---

<sup>7</sup> Ilustrações e esboços de desenhos de estruturas físicas do circo, ver SILVA, Ermínia, ABREU; L. Alberto de. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 184-193.

<sup>8</sup> SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, realização Funarte, 2007. p. 58.

<sup>9</sup> ANGELO, Fábio Henrique Bartolomeu. *Corpo e subjetividade: um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/FUNARTE*. Dissertação (Mestrado em Biociências) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2009. p. 27.

circenses, acaba por ser a causa principal dessa imigração para todo o mundo, incluindo nosso país.



**Imagem 02.** Circo Trapézio - Conserto da lona após temporal em 1989. Fonte: acervo da Família Cerícola.

A itinerância dos circos viabilizou contato e trocas constantes com diversos lugares, sua situação política e social, recebendo influências da arte local e agregando elementos e artistas. Esses fatores são grandes responsáveis pela pluralidade da linguagem artística dos espetáculos circenses. No Brasil não foi diferente. Na sua trajetória pelo país, os circos estiveram muito presentes em eventos ligados a festividades locais, como a festa do Divino, na cidade do Rio de Janeiro<sup>10</sup> e a causas políticas e sociais da região. Na ocasião, a maioria dos artistas das companhias circenses ainda era estrangeira, mas já havia referência a integrantes brasileiros, como num espetáculo organizado pela *Companhia Ginástica e Eqüestre do Sr. Bernabó*, que enfatizava a presença de um artista brasileiro no espetáculo. Além disso, seu realizador propunha reverter a renda em benefício da liberdade de um escravo. Há registros, também, de folhetins das representações teatrais circenses, que muitas vezes remetiam a questões sociais e políticas da região, como *O defensor da bandeira brasileira no alto Paraguai*, produzido e encenado pelo *Circo Casali*, no final do século XIX.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

<sup>11</sup> SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, realização Funarte, 2007.

O circo-teatro<sup>12</sup> teve papel relevante na história do circo no Brasil. Benjamim de Oliveira, que começou sua vida como circense ao fugir com um circo quando garoto e foi acrobata, palhaço, músico, cantor, ator e autor e Albano Pereira, diretor de circo, são considerados pioneiros na associação do palco e picadeiro, sendo dois dos principais responsáveis pela consolidação do circo-teatro, gênero que perdurou no Brasil até por volta de 1930.

A existência desse gênero é polêmica e gerou controvérsias tanto no Brasil como na Europa. Alguns circenses consideram o circo-teatro um marco da decadência do circo, por acabar com a “pureza” do espetáculo – acrobacias, animais e palhaço (pantomima), pois traziam aos picadeiros elementos novos que comprometiam o típico espetáculo de circo. Outros tantos artistas, ao contrário, entenderam o advento do teatro no circo como uma salvação e enriquecimento do espetáculo pela diversidade de elementos e pelos temas abordados pelos folhetins. O fato é que os dramas e comédias encenados nos espetáculos de circo faziam muito sucesso junto ao público e parecem ter sido responsáveis por grande parte do sucesso destes. Tanto que no ano de 1862, o ator João Caetano, em documento oficial, solicitou às autoridades a proibição dos espetáculos das companhias de circo-teatro nos mesmos dias de “teatro nacional”, por considerar a ameaçadora concorrência uma arte menor, descomprometida e sem caráter educacional. (SILVA, 2007, p. 72). Na Europa os circenses eram proibidos de usarem fala e instrumentos musicais nos seus espetáculos pelos mesmos motivos brasileiros: concorrência com os teatros, embora não deixassem de fazê-lo; já no Brasil nenhuma proibição oficial foi criada nesse sentido.

Até hoje, embora em caráter reduzido, alguns circos ainda mantêm a apresentação de comédias ou dramas no segundo bloco, como é o caso do *Circo Trapézio*, da família Cerícola. Com sede no Rio de Janeiro, onde se fixou definitivamente há quinze anos, a trajetória desse circo começou em 1987, com a chegada do circense italiano Leonardo Romeu Cerícola. Com a morte Willian Cerícola em 2008, filho de Leonardo e então atual patriarca do Circo Trapézio, desde 2008 o circo não era armado em uma praça<sup>13</sup>. Assim sendo, seus integrantes trabalham em outros circos e montam a lona apenas em eventos e localidades previamente fechados com patrocinadores, não dependendo mais da bilheteria para o seu sustento. Entretanto, nesse mês de junho iniciou-se o que pode vir a ser a temporada 2011 do *Circo Trapézio*, em Ilha de Guaratiba (RJ). Como é de tradição dessa família, o segundo bloco de apresentações é dedicado

---

<sup>12</sup> SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, realização Funarte, 2007. MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedraço: Cultura Popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 59-69.

<sup>13</sup> Assim chamada localidade onde um circo se instala para suas funções.

unicamente à exibição de uma peça, no caso, uma comédia, preferido por eles ao drama pelo maior sucesso que suscita junto ao público. Cada espetáculo contou com a apresentação de uma comédia diferente. A maioria dos elementos da família conhece as falas de todos os papéis e transitam entre eles. O conhecimento dos roteiros é de conhecimento oral até hoje e não estão catalogados em lugar algum, apenas na cabeça de cada um deles. Não se conhece a autoria de muitos dos dramas e comédias, que são de domínio público entre as famílias circenses. Esse segundo bloco é muito esperado e recebido com empolgação pela platéia, já conhecedora da tradição dessa família, pois essa se trata de uma praça recorrente. Inclusive o circo é conhecido na região como “Circo do Seu Rêgo”, pois o falecido senhor Willian interpretava um personagem de grande sucesso junto ao público na comédia chamada “A menina virou”, onde fazia Seu Rêgo, pai de uma garota que o engambelava todo o tempo para estar com o namorado. O palhaço, chamado para auxiliar a vigiar a menina, se dirigia sempre ao personagem do pai utilizando um bordão de duplo sentido: “Abre o olho, seu Rêgo!” e lá pelas tantas do desenvolvimento da trama, em meio as suas trapalhadas, em algum momento o palhaço lança, invertendo a ordem da frase: “Abre o Rêgo, seu olho!” Pronto! Gargalhadas certas do público.

Os atores das comédias apresentadas pelo *Circo Trapézio* são também os mágicos, trapezistas, malabaristas pirofagistas, acrobatas, bilheteiros, vendedores de pipoca e, embora nunca tenham freqüentado uma escola de teatro, seu aprendizado enquanto circense sempre envolveu também as peças. Assim, muito experientes, conhecem o texto muito bem; sabem como dar entonação à voz; se portar em cena; improvisar, se necessário; realizar as pausas nos tempos certos para a assimilação do público e arrancam gargalhadas que deixaria muito ator formado e competente de queixo caído.

Em outros tempos, cômicos brasileiros consagrados pela televisão, teatro e cinema saíram dos circos, como Afonso Stuart, Oscarito e Grande Otelo<sup>14</sup>. Isso sem falar no quarteto *Os Trapalhões*, cujo programa de humor que explodiu na televisão brasileira e ficou no ar por aproximadamente trinta anos, tinha sua base fincada nas esquetes de palhaço e comédias circenses. Desse modo, com base nas fontes pesquisadas e no estudo de caso do *Circo Trapézio*, constata-se o teatro no circo como um fenômeno nada decadente, mas sim um fato natural integrante dessa linguagem artística que desde os tempos do oficial Philip Astley se fazia presente, ainda apenas em forma de pantomima. Com o decorrer do tempo e de acordo com a localidade, o circo-teatro foi tomando forma, se consolidando, caindo no gosto do público e

---

<sup>14</sup> CASTRO, Alice Viveiros. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. p. 183-185.

tornando-se parte integrante do espetáculo, embora na atualidade ele seja recorrente principalmente nos circos familiares menores<sup>15</sup>.

### **Entre o riso e o risco: a roda mágica do picadeiro em busca do seu espaço**

Ao longo dos tempos, o circo vem batalhando para conquistar o seu espaço em meio às artes. No começo da década de vinte, o circo era moda em São Paulo. Naquela época, Abelardo Pinto, mundialmente conhecido por seu nome artístico – o palhaço Piolin (Ribeirão Preto, 27/03/1897 - São Paulo, 4/09/1973), era considerado um grande representante do meio circense, destacando-se pela grande criatividade cômica, além da habilidade como ginasta e equilibrista. Segundo Roberto Ruiz, ele trabalhava no *Circo Alcebiades*, no Largo do Paissandu, em São Paulo, e foi muito disputado para apresentar-se nos mais variados eventos. Ele foi eleito pelos intelectuais da Semana de Arte Moderna como modelo dos novos padrões de arte que estavam propondo, desmistificando elaboradas e sofisticadas formas de espetáculo e contando apenas com a arte inata dos palhaços e as habilidades técnicas dos acrobatas.<sup>16</sup>

No primeiro número da *Revista de Antropofagia – O Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade apresenta o projeto da nova estética que propunham. Ermínia Silva esclarece que “a proposta central do Manifesto consistia em propor a deglutição da sabedoria acadêmica e erudita, a partir de um intercâmbio das idéias européias com a brasilidade.”<sup>17</sup> Assim, Piolin conquistou o reconhecimento dos intelectuais da Semana da Arte Moderna. Mário de Andrade e Oswald de Andrade iniciaram o movimento de identificar o circo a uma tradição popular que deveria ser valorizada pela nova estética que estavam propondo criar. Ainda segundo a autora, um ano depois, os intelectuais da época organizaram um almoço em homenagem ao circense, intitulado “Vamos comer Piolin”.

Em crônica publicada na coluna “Hélio” do jornal *Correio Paulistano*, sob o título “Piolin comido e comidas para Piolin”, o autor (anônimo) esclarecia que se tratava de um banquete em que o palhaço fora simbolicamente devorado, na qualidade de uma das mais legítimas expressões das artes cênicas brasileiras. Segundo o cronista, o evento reunira essa figura ímpar da arte circense com o mais selecionado grupo de

<sup>15</sup> O *Circo Trapézio* é o estudo de caso da minha pesquisa de mestrado: “Dos saltimbancos ao Circo Trapézio: trajetória e malabarismos de um espetáculo.”

<sup>16</sup> RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?* As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

<sup>17</sup> SILVA, Ermínia. *Piolin e suas histórias*. Disponível em <<http://www.circonteudo.com.br>>. Acesso em: 20 jan. 2011. p. 2.

intelectuais de São Paulo, sendo que no final do mesmo Piolin teria feito uma excelente atuação ao interpretar a sua própria morte<sup>18</sup>.

Entretanto, mesmo com todo o valor que lhe foi atribuído como artista, seu circo foi despejado, ele faleceu sem conseguir ver concretizado seu projeto de montar uma escola de circo e desprovido estabilidade financeira. Ainda assim, a estrutura organizacional circense, compostas por artistas de várias nacionalidades, constituindo uma sociedade multicultural e o espetáculo que ia de encontro a uma ordem social vigente, satirizando e estereotipando a burguesia fez com que o circo caísse nas graças dos modernistas, sendo absorvido e assimilado por eles. E foi essa organização que, segundo Ermínia Silva

Para os diferentes lugares para os quais os saltimbancos e circenses migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar esta forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral.<sup>19</sup>

Essa estrutura do circo foi imprescindível para a continuidade dessa arte e das suas técnicas ao redor do mundo. Entretanto, a transmissão desse saber circense, a partir das décadas de 1940 e 1950, começou a sofrer uma ruptura.<sup>20</sup> Muitas famílias circenses passaram a enviar seus filhos para morar com parentes que tinham residência fixa, de modo a garantir estudos e outro rumo profissional para as crianças, no intuito, talvez, de proporcioná-las uma vida mais estável.

Atualmente muito dessa organização familiar circense já ficou para trás, dando lugar há escolas e cursos de circo em todas as regiões do país, que assumem diversas configurações e estilos. Pessoas fixas nas cidades, provenientes de diferentes formações, grupos sociais e com variados objetivos e propostas passaram a aprender as técnicas circenses e continuar a difusão dessa arte.

A primeira escola que se instalou no Brasil chamava-se Piolin, em São Paulo, no estádio do Pacaembu (1977), que veio a fechar as portas anos mais tarde por questões financeiras. Em 1982, surgiu a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, onde jovens de todas as classes sociais têm acesso às técnicas circenses.

---

<sup>18</sup> SILVA, Ermínia. *Piolin e suas histórias*. Disponível em <<http://www.circonteudo.com.br>>. Acesso em: 20 Jan. 2011. p. 2.

<sup>19</sup> SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes - circo no Brasil do final do Século XIX a meados do Século XX*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. p.1.

<sup>20</sup> SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes - circo no Brasil do final do Século XIX a meados do Século XX*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.



**Imagem 03.** Lona da Escola Nacional de Circo (dez/2010). Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Com tudo isso, durante o século XX o circo brasileiro passou por transformações que alteraram o seu sistema de organização, tendo agora o predomínio da prática da empresa da mão-de-obra especializada.<sup>21</sup> Ou seja, apenas alguns circos ainda são essencialmente familiares. E eles existem, itinerando pelos bairros periféricos do Rio de Janeiro, por exemplo. Entretanto, muitos outros circos, embora abarquem também famílias circenses, grande parte dos artistas procede de escolas de circo e formações diversas, como o *Circo Las Vegas*, o *Beto Carreiro* e o *Circo Di Napoli*.

A trajetória da arte circense no Brasil atravessou muitas etapas e sua linguagem espetacular está sempre em transformação. Sob influências políticas, sociais, geográficas e artísticas do nosso território desde sua chegada; essa linguagem artística que desde os seus primórdios dialoga com as mais diversas formas de expressão humana, continua se reinventando e buscando conquistar o seu espaço.

### **O circo brasileiro na atualidade**

---

<sup>21</sup> ANGELO, Fábio Henrique Bartolomeu. *Corpo e subjetividade: um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/FUNARTE*. Dissertação (Mestrado em Biociências) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2009.

Atualmente o circo se faz presente em diferentes espaços: escolas, televisão, teatro, praça, lona, galpão, ginásio. Muitas vezes o circo e seus artistas foram discriminados por diferentes segmentos da sociedade e hoje em dia é a linguagem artística mais utilizada, por exemplo, nos projetos de inclusão social como o *Crescer e Viver* e *AfroReggae*, ambos sediados na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Renato Ortiz, as sociedades não são estáticas e a cultura é dinâmica<sup>22</sup>. O mesmo ocorre com o circo. A agregação de novos elementos artísticos ao espetáculo de circo e a incidência cada vez maior de artistas com formação diversa submergindo no universo circense suscitou uma busca por transcender sua linguagem, absorvendo e dialogando cada vez mais com outras artes. Isso culminou na diversificação do espetáculo circense, cuja forma organizacional e o uso de elementos como figurino, música e maquiagem sofre mudanças, por vezes deixando de lado o tradicionalismo do circo de lona.

No Brasil, coexistem diferentes modos de “se fazer” circo atualmente; a linguagem circense assume diversas facetas. As fontes pesquisadas apontam em direção a dois movimentos: o circo tradicional e o circo novo ou contemporâneo, entretanto, a pesquisa empírica constata diversas ramificações. Embora o circo contemporâneo esteja ganhando um espaço cada vez maior, a estrutura do circo tradicional foi imprescindível para a continuidade e difusão dessa arte e das suas técnicas ao redor do mundo, mesmo para os artistas que não buscam trabalhar ou realizar um espetáculo nos moldes do circo tradicional.

A discussão que gira em torno das definições conceituais do circo ainda não se firmou em bases sólidas, tendo em vista que as pesquisas e estudos sobre o circo no Brasil, sua história e sua linguagem artística é algo relativamente novo. No entanto, trata-se de uma questão importante para a própria propagação do circo pela história das artes e, especificamente, para esse trabalho poder pontuar seu estudo que, embora tenha seu foco na linguagem do circo tradicional, não pode fechar os olhos para outras vertentes.

### **Vertentes do circo no Brasil**

Acompanhando a dinâmica da cultura mundial, o espetáculo de circo está sempre em mutação e continua agregando elementos e deixando outros de lado, de acordo com a localidade, os artistas e o momento histórico. Essa linguagem artística, que desde os seus primórdios dialoga com as mais diversas formas de expressão humana, continua se reinventando no seu processo de

---

<sup>22</sup> ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

arte plural. Entretanto, além das mudanças e influências às quais está constantemente exposta a própria estrutura do circo tradicional, pode-se observar novas características que vislumbram diferentes ramificações no universo circense, que durante muito tempo perdurou “tradicionalmente” uníssono.

Essas novas características dizem respeito à organização estrutural de grupo bem como ao formato das apresentações, diferindo da fórmula tradicional do espetáculo de lona, que remete à presença da figura central do apresentador, à impensável ausência do palhaço, à sucessão de números, à virtuose acrobática e aos animais<sup>23</sup>.

As novas configurações do circo permitem a apresentação em diferentes espaços e eventos, e uma flexibilização em seu formato de espetáculo, podendo este não ter os clássicos números circenses, possuir música ao vivo, um enredo teatral que permeie todo o espetáculo e relegar a segundo plano a virtuose acrobática, priorizando outros elementos expressivos. Embora não deixe de ser circo.

A terminologia, talvez equivocada, até então utilizada para designar a ramificação dessa linguagem artística é circo novo ou circo contemporâneo. Sem data específica de surgimento, especulá-se que esse novo movimento tenha tido início por volta dos anos 70, em vários países simultaneamente. O circo é uma linguagem que sempre dialogou com outras linguagens artísticas como a dança, o teatro e a música, englobando-as em seu espetáculo. Nesse novo movimento percebe-se uma preocupação ainda maior em transcender a linguagem do circo no espetáculo, absorvendo e dialogando cada vez mais com outras artes, sem abandonar a essência e as técnicas tradicionais do circo.

---

<sup>23</sup> Embora seja um consenso entre os circenses tradicionais que a ausência de animais descaracterize e empobreça o espetáculo, a Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) da Câmara dos Deputados aprovou em 17/11/2009, por unanimidade, o Projeto de Lei 7291/2006 pela proibição de animais em circos no Brasil.



**Imagem 05.** Circo Roda. Espetáculo DNA (2010). Fonte: acervo pessoal do artista Paulo Maeda.

Exemplos desse movimento no Brasil atualmente, entre outros, são o *Circo Roda* (SP), *Os Irmãos Brothers* (RJ) e a *Intrépida Trupe* (RJ). Esse último nasceu em julho de 1986, no México, com a missão cultural do circo Voador na copa do mundo com uma trupe de aproximadamente oito circenses brasileiros, alguns formados pela *Escola Nacional de Circo*. Atualmente a trupe possui sede fixa na *Fundição Progresso* (Lapa – Rio de Janeiro), onde também ministra aulas para todos os interessados, artistas ou não; além de desenvolver projetos de cunho social. A trupe, em seus espetáculos, trabalha com uma linguagem cênica fortemente inspirada no circo e nos seus desdobramentos, procurando extrapolar a exibição técnica pura. Normalmente suas criações são coletivas e os atores-acrobatas investigam e exploram uma linguagem de múltiplas técnicas e referências. Seus espetáculos são realizados em diversos espaços como praças, lonas culturais e na própria sede. Os artistas têm residência fixa, não são necessariamente da mesma família e têm formação diversa.

Um foco de constante debate no meio circense é o estrangeiro *Cirque du Soleil*. Esse circo é uma empresa de entretenimento canadense, que se auto designa como uma mistura dramática de artes circenses e animação de rua. Foi fundado em Quebec, em 1984, por dois ex-artistas de rua, Guy Laliberté e Daniel Gauthier, para a comemoração do 450º aniversário do Canadá. Cada espetáculo do *Cirque du Soleil* conta com enredo, cenário e vestuário próprios, bem como música ao vivo durante as apresentações. De 1990 a 2000, o *Cirque* expandiu rapidamente, passando de

um show com 73 artistas em 1984, para mais de 3.500 empregados, em mais de 40 países, com 15 espetáculos apresentados simultaneamente no momento atual. Considerado por muitos circenses como o marco do movimento do circo contemporâneo, debate-se que, ao contrário, é um circo que segue a linha tipicamente tradicional por possuir evidentes elementos deste, como lona e espetáculos itinerantes e pela configuração do seu espetáculo, que embora não possua a figura central do apresentador, costume possuir enredo e música ao vivo, sempre conta com palhaços e sucessão de virtuosos números de habilidade e destreza corporal.

A definição do conceito desse novo movimento é um assunto que gera controvérsias e não é unanimidade entre os pesquisadores e circenses estudados. Ermínia Silva, por exemplo, em mesa redonda no *Festival Mundial de Circo 2009*, em Belo Horizonte, fez considerações a esse respeito, colocando que um espetáculo de circo dito tradicional é na realidade contemporâneo, pelo caráter plural que o acompanha desde seu surgimento, por acontecer no momento atual e estar sempre em sintonia com a contemporaneidade.

No decorrer das pesquisas constatei que não parece fazer justiça à trajetória do circo brasileiro delimitá-lo em uma ou duas vertentes. O circo faz-se presente muito além dos limites da lona e da busca artística de uma linguagem contemporânea. É o que ocorre com grupos como a *Companhia Carroça de Mamulengos*, uma família que possui o seu próprio modo de fazer e difundir o circo.



**Imagem 06.** Companhia Carroça de Mamulengos - Espetáculo Felinda, Teatro Municipal do Jockey (RJ), dez/2010. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

A *Carroça de Mamulengos* é uma companhia teatral formada por uma família de dez artistas. Uma das maiores companhias culturais do Brasil, surgiu a partir de um projeto itinerante ainda na década de 1970 e mistura diversas manifestações artísticas. Os saberes foram passados dos pais para os filhos, típico de artistas itinerantes, que juntos enfrentam o desafio de construir uma arte vivida no dia a dia.

A família viaja os quatro cantos do país e a sua itinerância fica evidente pelas diferentes cidades natais dos integrantes: Juazeiro do Norte, Brasília, Crato, Natal, Fortaleza, Rio Verde. Essa família tem um modo bastante peculiar de vida, vivem apenas com o que é estritamente necessário quando o assunto é bem material. Fabricam grande parte do que utilizam e só compram pronto o que efetivamente não possuem meios de produzir. Plantam, cozinham coletivamente e a educação formal dos filhos, a alfabetização, em grande parte se deu dentro da própria família, assim como o aprendizado artístico.

O nome da companhia foi herdado em Brasília de um grupo que se extinguiu na década de 1970, chamado Carroça; e Mamulengo, nome que se dá ao teatro popular de bonecos em Pernambuco, surgiu da trajetória e vivência da companhia/família com a cultura popular brasileira. O conhecimento da *Carroça de Mamulengos* se alicerça a partir dos mestres e da cultura popular e a base de seu trabalho é o teatro de bonecos.

No trabalho da *Carroça*, arte e vida não apenas se complementam como são uma coisa só. Os filhos naturalmente foram sendo integrados aos espetáculos e à forma de fazer arte que levava a vivência cotidiana para a cena. Dança, canto, música, bonecos e circo fazem parte dos seus espetáculos que estão em constante transformação. Cada membro da família tem a sua função. Todos trabalham, a começar na concepção do espetáculo: roteiro, dramaturgia, a criação e confecção dos bonecos, máscaras e perna-de-pau. Poucas funções são delegadas a pessoas de fora da família, o que, inclusive, é uma situação relativamente nova, surgida com o espetáculo “Felinda”<sup>24</sup>, que abriu a direção, a preparação corporal e outras funções para pessoas externas à família. Entretanto essa família vive em constante troca e contato com muitos mestres da cultura popular e do circo, especificamente, como Jamelão<sup>25</sup>, que treinou Maria Gomide (segunda filha) na arte do contorcionismo. Mestre Zezito, o Palhaço Pilambeta, foi outra figura importante na trajetória da *Carroça de Mamulengos* e divisor de águas na história do circo para companhia. Ele era artista de circo, mas na época em que conheceu a Família (há mais de vinte anos atrás, no Juazeiro do Norte), tinha abandonado o circo já há algum tempo e consertava fundo de panela para sobreviver. Demorou alguns anos até que ele abrisse as malas que estavam guardadas, mexesse nos bonecos, refizesse o material de mágica e resgatasse um novo desejo de viver a arte; mas isso ocorreu e Mestre Zezito (que andava numa perna de 3 metros de altura), em parceria com a *Companhia*, desenvolveu um trabalho de uma escola aberta de circo e juntos resgataram o trabalho com pernas-de-pau que, segundo a família, naquela época estava praticamente esquecido no Brasil. Difundiram o ensino por muitas regiões – do norte ao sul do Brasil, resgatando esse trabalho inclusive, na *Escola Nacional de Circo* junto ao já citado mestre Jamelão. Nesse projeto itinerante desenvolveram um trabalho também com rola-rola, arame e trapézio, numa lona que eles mesmos fabricaram e impermeabilizaram.

Os elementos da cultura popular, adquiridos ao longo da trajetória da família, aliados à criatividade dos integrantes, norteiam a linguagem artística do grupo. O picadeiro, para essa

---

<sup>24</sup> Novo espetáculo da companhia que surgiu de um presente do pai (Carlos Gomide) para a filha (Maria Gomide) - uma máscara, a máscara de uma velha.

<sup>25</sup> Circense brasileiro, atualmente professor da *Escola Nacional de Circo*.

família, é sagrado, é a extensão do próprio lar. Hoje, a *Companhia Carroça de Mamulengos* apresenta suas brincadeiras por praças, feiras, ruas, teatros e festivais.

Pesquisando e entendendo a trajetória de alguns grupos, trupes e circos e analisando seus espetáculos, percebe-se que a linguagem circense enrosca-se tanto a outras formas de expressão artística que já não se sabe onde acaba uma e começa outra. O que não caracteriza essa linguagem, necessariamente, como circo tradicional ou contemporâneo. Atualmente existem muitas ramificações da linguagem circense no Brasil que, embora apresentem diversas organizações estruturais e busquem diferentes linguagens espetaculares, não deixam de ser circo e possuem como alicerce as bases técnicas do circo tradicional.

### **O circo tradicional**

Para falar do circo tradicional e encontrar num espetáculo os signos que o caracterizam como tal, torna-se importante não apenas estudar o conceito de tradição, mas entender o conceito do que é pertencer a uma tradição ou ser tradicional para os próprios circenses.

Normalmente o termo “tradicional” é utilizado pelos circenses para designar o artista que está ligado diretamente às famílias que vieram da Europa. A quantidade de gerações circense de uma família é sinônimo de mérito e respeito para um artista, pois isso define um longo caminho já trilhado por esse circense e sua família. Entretanto a trajetória do circo destaca grandes artistas que não nasceram num circo, mas agregaram-se a ele. Grandes e autênticos propagadores da arte circense, como o já citado Benjamim de Oliveira, que abraçam o circo como causa maior de suas vidas e são abraçados pelo circo e seus artistas, passando a integrar o *hall* dos tradicionais.

Segundo Bornheim<sup>26</sup>, a palavra tradição vem do latim *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra. Esse verbo, em latim, também faz referência ao conhecimento oral e escrito. Ou seja, por meio da tradição, algo é dito e passado de geração a geração. Essa é a base da trajetória do circo e, embora os próprios circenses tenham criado o seu modo de entendimento à respeito do que é ser um tradicional e que isso tenha mudado através dos tempos com a agregação de elementos exteriores às famílias, o princípio é o mesmo defendido por Bornheim.

---

<sup>26</sup> BORNHEIM, Gerd. Conceito de tradição in *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: FUNARTE, 1987.

A autora e pesquisadora Ermínia Silva, pertencente à quarta geração de circenses da família *Wassilovich* (registrada como *Silva* em sua chegada ao Brasil por volta do século XIX) é descendente direta de família circense, fez parte da leva dos filhos do circo que nas décadas de 1940 e 1950 passaram a ser enviados pelos pais para residir fixamente com parentes e amigos, iniciando o que seria um possível rompimento da tradição familiar circense e mudanças singulares no modo de aprendizado e difusão da arte circense no Brasil. Segundo sua pesquisa “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 a sua manutenção.”<sup>27</sup> Pirajá de Azevedo Bastos, circense e professor da *Escola Nacional de Circo*<sup>28</sup>, corrobora e dá cores a essa informação, afirmando que tradicional é aquele que tem serragem nas veias, que nasceu debaixo da lona e já destinado a ser um circense.

Com base nas fontes, considera-se circense tradicional o artista que nasceu, vive e trabalha num circo de organização estrutural coletiva, que se baseou na estrutura familiar, de saber oral e itinerante. Artista esse que passou pelo aprendizado das técnicas e dos demais trabalhos do circo como manutenção, a função de armar e desarmar a lona, confeccionar seu próprio aparelho, elaborar um figurino. Contudo, entende-se que “tradicional” não é mais apenas uma questão de nascimento e um modo de organização do circo, mas uma estética da linguagem artística circense que nasceu dessa organização e se configura nos espetáculos. Considera-se como sendo signos do espetáculo tradicional de circo a estrutura física do circo, a organização dos números e os elementos presentes nos números: figurino, música, maquiagem, técnica corporal.

### O espetáculo tradicional

Antes mesmo de assistir um espetáculo, é possível identificar por meio de elementos da estrutura física que se trata de um circo tradicional<sup>29</sup>.

Em um terreno amplo, delimitado por algum tipo de cerca, com *traillers* e carretas há uma lona redonda armada. Com uma bilheteria na frente da entrada principal, os espectadores sempre vão se deparar com uma praça de alimentação antes de adentrar os limites da lona central, onde se encontra o picadeiro.

<sup>27</sup> SILVA, Ermínia, ABREU; L. Alberto de. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

<sup>28</sup> Entrevista realizada no dia 15/07/2010, na própria Escola de Circo, onde sou aluna formanda.

<sup>29</sup> Observações baseadas principalmente no *Circo Las Vegas*, montado na Praça XI, Rio de Janeiro, em maio de 2010 e no *Circo Trapézio*, em junho de 2011.

Uma vez dentro da lona, há uma música ambiente animada. O cheiro de pipoca paira no ar e muitas das pessoas que estão percorrendo as arquibancadas vendendo pipoca, refrigerante e *souvenirs* do circo, são os próprios artistas que estarão dentro de poucos instantes no picadeiro. A arquibancada se dispõe em forma de arena, constituindo um semicírculo. Ao fundo há uma grande cortina fechada, de onde saem os artistas. Dependendo do porte do circo todo esse espaço físico pode ser grande ou reduzido, mas a configuração é basicamente a mesma.

A figura do apresentador é central e absolutamente característica num espetáculo de circo tradicional, que é, normalmente, o dono do circo. Ele está presente durante todo o espetáculo, apresentando os números, os artistas; animando a platéia e pedindo aplausos.

Um mesmo artista, além de trabalhar nos bastidores da realização do espetáculo e na venda de alimentos antes, pode participar de vários números. A aramista pode ser também a trapezista, ou o mágico o malabarista. Característica recorrente no discurso de qualquer circense tradicional: todo mundo aprende um pouco de tudo no circo. O apresentador e proprietário do circo *Las Vegas* conta: “Eu fazia trapézio, número de equilíbrio, equilíbrio na corda. Já fui palhaço também.”<sup>30</sup>.

A organização do circo no Brasil, desde suas origens, é de base familiar e iniciativa privada, desse modo envolve todos os integrantes na realização do seu produto, que é o espetáculo. Em nenhuma outra atividade artística a cooperação e o trabalho de equipe são tão necessários. O espetáculo acontece com a colaboração de todos, até porque são os próprios artistas que trabalham na organização e na manutenção de toda a estrutura<sup>31</sup>. Um circense autêntico, quer tenha ele nascido ou não no circo, a partir do momento em que o assumiu como opção profissional e, indissociavelmente, de vida, vive para o circo e morre pelo circo. Não há arte que tenha seguidores tão fiéis.

Um espetáculo como esse é organizado sempre em dois blocos. Alguns circos que ainda trabalham com teatro trazem a encenação na segunda parte. O intervalo é o momento para o público relaxar um pouco e, principalmente, gastar dinheiro na praça de alimentação. Anunciados pelo apresentador, os números seguem-se uns aos outros, dispostos, normalmente, por conveniência da montagem dos aparelhos e da participação dos artistas, já que não há um enredo. Embora os palhaços tenham seu momento próprio de atuação e sejam as figuras mais famosas e importantes do circo, suas esquetes são muito funcionais e bem-vindas para entreter e

---

<sup>30</sup> Irineu Aparecido Nunes Junior. Entrevista realizada em 20 mai. 2010, no Circo Las Vegas.

<sup>31</sup> Embora eventualmente o circo contrate pessoas locais, de fora da lona para ajudar na montagem e desmontagem, serviços gerais de organização e na venda de *souvenirs* antes, durante e ao final do espetáculo.

desviar a atenção do público enquanto os barreiras<sup>32</sup> preparam o aparelho para o próximo número.

O espetáculo apresentava o público com boas doses de destreza e habilidade corporal dos artistas. Músicas animadas, figurinos coloridos e maquiagens gritantes. O desafio à gravidade e ao risco é uma constante no espetáculo e impressiona em absoluto, embora o bom humor dos palhaços ainda seja unanimidade entre o público. As cores da lona, dos figurinos, dos aparelhos dos artistas e demais objetos de cena e do próprio chão do picadeiro<sup>33</sup> são fortes e vivas, como vermelho, azul, amarelo, dourado, prata, roxo, verde. A maquiagem das mulheres são exuberantes e repletas de brilho e purpurina, saltando aos olhos do público.

Quanto aos números que constituem um espetáculo de circo, embora exista um sem-número de modalidades e técnicas circenses, estatística quantitativa que mesmo uma pesquisa focada apenas nesses dados possivelmente não seria capaz de levantar, certos números clássicos perduram à linguagem tradicional do circo; paralelamente ao surgimento de aparelhos novos e abandono de antigas técnicas ao longo dos tempos.

O trapézio, por exemplo, é o aparelho aéreo mais conhecido, que remete a tempos imemoriáveis e, tudo indica que é a modalidade aérea mais antiga do circo<sup>34</sup>. Essa modalidade aérea pode se subdividir:

**Trapézio fixo:** barra de ferro suspensa por duas cordas fixas a uma estrutura no alto. Neste aparelho são realizados truques, figuras e quedas e o trapézio permanece sem balanço, estático.

**Trapézio de balanço:** aparelho idêntico ao fixo, no entanto as acrobacias são realizadas com o aparelho em movimento.

**Trapézio de vôos:** possui uma banquilha de onde partem e chegam os artistas que voam e balançam no trapézio, executando saltos e truques para as mãos do chamado aparador ou *portó*, que permanece em um segundo trapézio.

Considerando o já citado fato da história do circo e dos conhecimentos de suas técnicas serem de base coletiva e oral, passando de geração a geração, não se tem informação do circo, ou do circense ou mesmo do local e data, mas o fato é que, embora esses aparelhos continuem sendo uma constante nos espetáculos, surgiram variações de aparelhos aéreos dentro do circo

---

<sup>32</sup> Barreiras são os contra-regras do circo, responsáveis pela montagem e desmontagem dos aparelhos e todas as questões que envolvem o funcionamento do espetáculo.

<sup>33</sup> Picadeiro: 1. Local onde se adestram cavalos ou se ensina equitação. 2. Área central do circo, onde os artistas se exibem. Fonte: Dicionário Aurélio da língua portuguesa.

<sup>34</sup> No artigo “Circo e Educação Física: Compendium das modalidades aéreas”, 2007, de BORTOLETO, M. A. C.; CALÇA, D. H. Disponível em: <<http://www.circonteudo.com.br>> encontra-se um detalhamento sobre cada modalidade aérea e suas origens. Acesso em: 22 fev. 2011.

tradicional, muito provavelmente a partir da técnica e do conceito do trapézio, como a corda, o tecido e a lira. Isso falando dos mais recorrentes:

**Corda lisa:** uma corda de algodão suspensa por uma das pontas, onde o artista realiza os movimentos.

**Corda indiana:** semelhante à lisa, entretanto possui um giro na extremidade presa, o que permite que, com o auxílio de outra pessoa o artista gire em torno dela e de si próprio realizando figuras com o corpo.

**Tecido Acrobático:** é uma modalidade aérea, constitui em um *tecido*, normalmente de *liganete*, fixado pelo meio em estruturas de, no mínimo 5 metros para que haja a possibilidade da execução de figuras e quedas em suas duas partes iguais.

**Lira:** Denominação que pode ter se originado do instrumento musical, entretanto atualmente assume diferentes formas como estrela, quadrado ou gota, mas normalmente é redonda. É de estrutura metálica presa por uma corda ou tecido a um ponto fixo.

No chão, existe grande variação de números a partir da **acrobacia de solo**, que envolve saltos e demonstrações de habilidade, destreza e agilidade corporal. Esse tipo de número pode ser individual ou em grupo e está fortemente ligado aos elementos da ginástica olímpica. Ainda dentro dessa temática existe o **contorcionismo**, técnica onde o artista trabalha com a flexibilidade extrema de seu corpo.

Ainda no chão, é necessário considerar os números de malabarismo, que consiste na manipulação de objetos tais como bolinhas, claves, aros, chapéus e tochas acesas dentro das modalidades de equilíbrio, podemos destacar:

**Arame:** cabo de aço esticado de uma ponta a outra do picadeiro, podendo variar de 1m de altura até o desejado, onde o/a equilibrista faz suas evoluções.

**Funambulismo:** equilibrismo sobre a corda bamba.

**Percha:** aparelho usado para o equilíbrio em ombro. Uma pessoa equilibra o aparelho, onde outra executa movimentos no alto deste.

**Perna-de-pau:** aparelho que possibilita o aumento da estatura do artista.

Há ainda os números de grande impacto e risco, como o **globo da morte** que consiste em duas ou mais motos executando manobras dentro de uma grande estrutura redonda.

Embora essas modalidades possivelmente tenham sido aperfeiçoadas ao longo do tempo pela experiência dos próprios circenses e pela agregação de pessoas de fora do circo, a base técnica é a mesma desde os seus primórdios.

Por outro lado existem modalidades que, sem que se conheçam ao certo os motivos, estão quase desaparecendo dos espetáculos circenses tradicionais. Modalidades essas pelas quais a nova leva de aprendizes demonstram pouco interesse. Talvez o risco que oferecem seja um dos motivos, como é o caso do arremesso de facas, ou da percha equilibrada na testa, ao invés do ombro, ou ainda a **escada sete**, aparelho que consiste em uma escada altíssima em formato de sete que possui um trapézio na extremidade onde o artista desenvolve sua movimentação. Detalhe importante: essa escada é equilibrada na sola dos pés por outro artista<sup>35</sup>. Outro motivo do ostracismo de algumas modalidades pode estar ligado a opções visuais mesmo, visto que certas modalidades já não causam tanto impacto, como o **equilíbrio de pratos** girando sobre varas ou o **homem foca**, que consiste em equilibrar objetos e dominar uma bola sobre uma faca ou outro instrumento que o artista segura pela boca.

Como é difícil surpreender nos dias atuais com tanta tecnologia e informação circulando e à disposição e acesso fácil e generalizado por meio do cinema, televisão e internet! Ainda assim o circo não está morrendo. Pelo contrário, ele continua se renovando e ganhando um espaço cada vez maior na mídia. E por mais precária que seja a condição da maioria dos circos brasileiros por falta de políticas públicas específicas, esse quadro está mudando com mobilização cada vez maior dos próprios circenses e/ou pesquisadores que se preocupam em resgatar e difundir a importância dessa linguagem artística. Da grande lona do *Circo Las Vegas* na Praça XI à modéstia da lona do *Circo Trapézio* armada na Ilha de Guaratiba, essa circense, pesquisadora e apaixonada pelo circo ainda está para ver uma arquibancada vazia. Essa estrutura de espetáculo é uma fórmula eficiente que há muito surpreende, diverte, descontra e envolve. A magia do espetáculo circense transcende faixa etária, condição social, grau de instrução e momento histórico e, enquanto ainda houver sonhos, anseios e sentimentos na mente e no coração das pessoas haverá um circo chegando e montando a sua lona.

---

<sup>35</sup> Modalidades destacadas por Waldemar Cerícola, circense de oitenta e seis anos, em entrevista no dia 03 jun. 2011 no *Circo Trapézio*.