

SILVA, Erminia: “O circo sempre esteve na moda”. In: Daniel Lins; Beatriz Furtado. (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. 1ed. Fortaleza: Hedra, 2008, v. 1, p. 90-97\*

## RESUMO

As pesquisas sobre o circo nos três últimos séculos, que utilizam uma multiplicidade de fontes e que permitem entrar em contato com a produção das memórias de homens, mulheres e crianças circenses, põem em dúvida a ideia de que só hoje *o circo virou moda*, elaborada por alguns dos profissionais dos meios de comunicação e intelectuais da academia.

Nesse texto, parte-se da ideia de que os circenses, particularmente os brasileiros, há mais de dois séculos, devem ser vistos como um grupo que sempre articulou saberes e técnicas artísticos tendo como referência definidora um processo permanente de (re)elaboração e (re)significação, bem como produziam um espetáculo para cada público, manipulando elementos de outras variáveis artísticas já disponíveis e gerando novas e múltiplas versões da teatralidade circense.

É no processo de ensino/aprendizagem e no modo de organização do trabalho que se realizam as permanências e transformações do modo de fazer circo. O circense, até pelo menos a primeira metade do século XX, na sua maioria, nascia no circo ou a ele se juntava. Aquele processo tinha início desde o seu nascimento. A partir da década de 1980, há o surgimento das escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, e isso é de fato realmente novo na história desta arte: antes, os saberes do circo eram passados nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona; hoje, cada vez mais os artistas são formados fora desta relação. Além disso, um outro fato novo foi o surgimento dos projetos sociais que utilizam a linguagem circense como ferramenta pedagógica. Dessa forma, o “novo” não está na contemporaneidade da estética e da técnica circenses, pois estas sempre estiveram e estão em sintonia com seu tempo.

---

De julho a outubro de 2006, na grande São Paulo, apresentaram-se pelo menos nove circos: Beto Carreiro, Nacional da China, Plume, Roda Brasil, Soleil, Spacial, Stankowich, Zanni, Vox, sendo seis nacionais e três estrangeiros.

Recentemente, por influência direta da estreia do Cirque du Soleil pela primeira vez no país, vários artistas, empresários e pesquisadores circenses brasileiros foram procurados exaustivamente pelos jornalistas, que produziram inúmeras reportagens sobre o tema. Tal foi o volume de registros informativos, em três meses, que acabou se caracterizando como um período atípico da presença das atividades circenses na imprensa brasileira – escrita, falada e televisiva. (*Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Veja, Carta Capital, Bravo, Rede Globo de Televisão*, diversas *emissoras de rádio*, com programas de cobertura nacional; entre outros).

Entre as abordagens temáticas nessas reportagens, uma esteve presente em todas: **o circo estava [na] ou tinha virado moda**. Tendo o Soleil como parâmetro, foi escrito e difundido o quanto o tema circo está, hoje, nas várias formas de expressões artísticas.

Os autores e os seus meios de comunicação “redescobriram” a produção circense brasileira nos últimos 20 anos. Entretanto, as “descobertas” se pautaram a partir daquela companhia para atribuir medida de valor de qualquer outro espetáculo circense. Os termos de comparação que foram utilizados ficavam entre uma certa “pobreza” do circo nacional e a grandeza do internacional, que se dedica à criação, produção e apresentação de trabalhos artísticos que apelam para a imaginação, provocam os sentidos e evocam as emoções das pessoas.

O Soleil é visto como o “enunciador” de uma “nova” linguagem artística que “revolucionou” a técnica circense. Um espetáculo e uma empresa que entram na categoria de “circo novo, novo circo ou circo contemporâneo”. Há contorcionismo, malabarismo, palhaços e trapezistas, fazendo uso de música ao vivo, coreografia, cenografia, dança, realizados por artistas de diversas nacionalidades; porém, segundo aquelas reportagens, realizados de forma diferente do “tradicional e antigo” modo de se fazer circo: além de não ter animais, há um fio condutor, uma unidade no espetáculo e não “apenas” uma sequência de números. Possui, portanto, os mesmos ingredientes que um espetáculo teatral, com um diretor, um coreógrafo, um compositor, os figurinos criados para o espetáculo, um cenógrafo, um iluminador.

Nessa série de reportagens, bem como em diversos trabalhos acadêmicos (nacionais e internacionais), chega-se a afirmar categoricamente que, a partir do início da década de 1980, com a constituição de grupos e companhias não oriundos do circo de lona, formados nas escolas de circo ou de modo autônomo, surge uma nova corrente “vanguardista” das artes circenses, por incorporarem “técnicas modernas e uma estética contemporânea”.

Afirmam ainda que esse novo espetáculo começou a se libertar das limitações da pista, adotando algumas vezes o palco teatral (frontal) ou até reintegrando a rua, seu espaço primeiro da época dos acrobatas e equilibristas, a exemplo dos artistas/fundadores do Soleil.

O conjunto dessas elaborações carrega consigo as noções de que só atualmente o *circo virou moda*; está tendo uma intensa aproximação com o teatro, caracterizando uma “cirquização” do teatro ou uma teatralização do circo.

As pesquisas sobre o circo dos séculos XVIII, XIX e parte do XX, que utilizam como fontes jornais, revistas, memorialistas, imagens, propagandas, entrevistas, folhetos musicais, e permitem entrar em contato com a produção das memórias de homens, mulheres e crianças circenses, põem em dúvida o conjunto daquelas elaborações.

Em uma revista publicada no Rio de Janeiro sobre o mundo do teatro, o jornalista, advogado e dramaturgo responsável pela editoração do periódico expressava uma confusão frente a alguns espetáculos circenses que estava assistindo. Denominava-os como “novo circo”, pois apresentavam: teatro falado, cantado e dançado; números de circo e música ao vivo. Nas entrelinhas revela a ideia de que o espetáculo circense fazia parte de um novo circuito de produção e consumo de massa dos bens culturais, particularmente o cinema e disco, e se constituía em um espaço e tipo de espetáculo que incorporava inovações tecnológicas e profissionais de várias outras áreas artísticas.

Entretanto, a reportagem acima não se refere a um espetáculo do Soleil nem de grupos formados de 1980 para cá; de fato foi publicada na revista *O Teatro*, há 95 anos em junho de 1911, pelo jornalista Januário d’Assumpção Ozório, que expressou suas confusões e admirações pelas “descobertas” daquele “novo circo” que assistia.

Através da descrição de um espetáculo assistido por esse jornalista, sabemos que nele havia: exímios acrobatas (solo e aéreo) de diversas nacionalidades - italianos, japoneses, espanhóis, brasileiros, franceses; palhaços que realizavam mímicas, cantavam, tocavam instrumentos musicais e dançavam. Após esses números era apresentada uma peça teatral na qual os mesmos artistas acrobatas se juntavam a cenógrafos, coreógrafos, dançarinos, músicos e cantores que gravavam discos, maestros, adaptadores de peças teatrais para o circo, para a elaboração e construção desse momento.

O nome da peça era *A Viúva Alegre*, opereta de Franz Léhar, em três atos e quatro quadros, adaptada para o palco/picadeiro do Circo Spinelli por Benjamim de Oliveira, apoiado na tradução de Henrique de Carvalho e na parceria com o maestro Paulino Sacramento. A adaptação pressupunha a representação em fala e canto pelos próprios artistas acrobatas e convidados, sem o auxílio do ponto.

Mesclada à apresentação dos atores/acrobatas no palco/picadeiro, seriam passadas projeções elétricas do filme homônimo, caracterizando um espetáculo “multimídia”. O papel principal masculino seria representado por Manoel Pedro dos Santos, mais conhecido como Baiano. No feminino, o da viúva, estaria Lili Cardona. Cenário e figurinos por conta de Ângelo Lazary junto com Chrispim do Amaral. E, por fim, *mise en scène* e adaptação de Benjamim de Oliveira.

Esse acontecimento pode ser conhecido com maior detalhamento que outros do período, pois o grau de visibilidade dos espetáculos circenses nos jornais cariocas foi intenso, e todos com iguais adjetivos: é novo, é contemporâneo, distingue-se radicalmente do que era produzido nos circos de “antigamente”; seus artistas realizam com maestria acrobacias, canto,

dança e representação teatral. Tudo isso acompanhado com uma excelente banda musical ao vivo.

Para quem não sabe Baiano foi um dos principais cançonetistas da história da música nacional, o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas gravações de cilindros e chapas feitas no Brasil. Além do grande repertório que viria a gravar, ficou conhecido por ter sido o intérprete da gravação do samba *Pelo telefone*. Lili Cardona era filha de pai espanhol e mãe inglesa, artistas circenses. Sua formação profissional circense permitia que ela fosse: acrobata, equilibrista, ginasta excêntrica, aramista, além de ter formação teatral e de dança. Paulino Sacramento era compositor e músico de teatro e regente de banda. Ângelo Lazary junto com Chrispim do Amaral – dois nomes importantes da história da cenografia brasileira foram os pintores dos telões de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em outros jornais, alguns anos antes de Januário, espetáculos circenses já provocavam reações de surpresas e encantamentos. Um cronista que não se identificou no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), em junho de 1907, escreveu: “Tudo é moda. Os artistas de circo têm também a sua hora de moda e de aplausos esplêndidos”.

Para esses articulistas, os espetáculos circenses estavam adquirindo visibilidade porque “revolucionavam” o modo de fazer circo, à medida que agregavam as diferentes formas de expressão cultural do período – música ao vivo, dança, teatro, acrobacia. Significavam um corte entre o antes e depois, era um circo “novo e contemporâneo”, que nada tinha a dever ao que era feito antigamente.

Esse tipo de espetáculo polissêmico e polifônico também incorporava invenções tecnológicas, como a energia elétrica, o cinematógrafo e o gramofone, por exemplo. Roger Avanzi e Verônica Tamaoki, no livro *Circo Nerino*, descrevem com maestria a presença dos aparelhos de cinema, disco e até a produção de uma estação de rádio dentro do circo.

As reflexões e análises que esse espetáculo da década de 1910 provocou nos intelectuais letrados não se restringiram apenas ao espetáculo em si, mas ao lugar no qual o espetáculo era realizado. Os circenses não se limitavam a usar apenas o círculo da pista, mas ocupavam palcos teatrais italianos, *music halls*, cabarés, ruas, coliseus, teatros de arenas. Por isso colocamos em dúvida as descrições sobre o “vanguardismo” da década de 1980.

Se em 2006, o fato do espetáculo circense ter se libertado das limitações da pista, indo para outros palcos ou rua, é também definidor de “vanguarda”, vale a pena apontar que o fazer circense no século XIX e parte do XX, por essa razão, deveria ser considerado “ultravanguardista”, sem deixar de gerar reações dicotômicas entre admiração e tensão. Em 1894, um circo estreava no principal teatro da cidade do Rio de Janeiro (quicá do Brasil), e foi

assim anunciado pelo jornal *O Paiz*: “O teatro S. Pedro de Alcântara [atual João Caetano], transformar-se-á ...em circo”.

A primeira menção à estreia foi de Arthur Azevedo, que, apesar de não tê-la assistido, escreveu na primeira página do jornal: “Espero que a companhia equestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt” (*O Paiz*, 28.04.1894).

Seu texto explicita a preferência do público pelo circo, em detrimento do que considerava um teatro sério. Arthur Azevedo passa uma informação e um problema importante para si: como se permitiu que aquela imponente construção arquitetônica da Praça Tiradentes, referência teatral da capital federal, de “tão gloriosas tradições artísticas”, um “símbolo do teatro erudito” brasileiro, fosse transformado em circo?

Além da invasão do palco teatral era também problema o tipo de espetáculo apresentado, pois os artistas circenses aliavam acrobacia com representação teatral, dança, música ao vivo, tecnologias que mexiam com a cenografia, coreografia, figurinos, maquiagens e iluminação. Tudo isso era de um lado ousado e de outro equivocado para intelectuais, letrados e dramaturgos da época, pois o teatro sério deveria ser uma escola que civilizaria o público - leia-se povo ou nação, com temas que o levasse refletir sobre questões da moral e costumes. Espetáculos com dança, acrobacias, risos, música e teatro alienavam as mentes.

Os intelectuais brasileiros não foram originais nessas questões nem ao estabelecerem resistências à presença e/ou influência circense na produção teatral e musical. Na Europa, em alguns textos do final do século XVIII e início do XIX, a produção de um espetáculo híbrido de acrobacias, equestres ou não, com representação cênica, provocou protestos e contrariedades. A teatralidade circense possibilitava a produção e representação de peças no circo em que se falava como no teatro, o que era considerado um problema. Um panfleto da época afirmava que o palco era para o "teatro" e não podia ser "violado" por acrobatas.

Apesar dos problemas, que essa mistura de artistas e gêneros provocava aos intelectuais, era sucesso total de público. Tanto os intelectuais e jornalistas europeus como os brasileiros, do período, diziam que artistas circenses e teatrais que se misturavam estavam inventando moda, queriam criar uma nova forma de arte que acabava por corromper o que era o “verdadeiro teatro” e o que era o “verdadeiro circo”.

Há uma inversão do que significava ser “novo, contemporâneo e revolucionário” no final do século XVIII, no transcorrer do XIX e início do XX, até chegarmos em 2006. O “antigamente” referido no início deste texto, para designar o ultrapassado, era tudo isso. Entretanto para os jornalistas, intelectuais e letrados daqueles séculos, voltados para o mal. Os

circos Soleil, Plume, da China, considerados como os novos circos, para os mesmos profissionais do final do século XX e neste início do XXI, são os que representam a modernidade.

Não existe o novo? Nada foi inventado? Nada foi modificado ou transformado nas artes circenses? É claro que sim, mas não necessariamente naquilo que o discurso tenta colocá-los, ou seja, não na contemporaneidade da estética e da técnica, estas sempre estiveram e estão em sintonia com seu tempo. É no processo de ensino/aprendizagem e no modo de organização do trabalho que se passam as transformações.

O circense, até as décadas de 1950/60, em sua maioria, nascia sob a lona ou a ela se juntava. A formação e aprendizagem tinham início desde o seu nascimento ou no momento em que a ela se incorporava. A criança representava aquele que portaria o saber, pois no ensinar e aprender estava a chave da continuidade do circo. Qualquer um poderia ser aceito pelos circenses, mas tinha que aprender sua arte, não bastava apenas se agregar para ser figurante ou participar de uma aventura. A transmissão oral dos saberes pressupunha um método: não acontecia por acaso, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e um processo de socialização/formação/aprendizagem, bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. Dessa forma, uma das principais características definidoras da linguagem circense é ser contemporânea, nova e atenta às transformações ocorridas ao seu redor.

Com as escolas de circo e os projetos sociais que se utilizam da linguagem circense como ferramenta pedagógica, há novas formas de inserção na sociedade. Os artistas formados e formadores desses espaços, moradores fixos, desenvolvem novos modos de organização do trabalho. Esses desdobramentos têm criado novas necessidades para a produção do conhecimento sobre o circo, gerando novas demandas para a ampliação da pesquisa do tema circo, para dentro dos muros acadêmicos. Tudo isso é novo na história do circo. Entretanto, ter como característica a contemporaneidade – em sua expressão estética, artística e tecnológica, não é uma novidade, como vimos.

Creio que um dos problemas centrais desses jornalistas e intelectuais, de ontem e de hoje, é o de não basearem suas descrições e análises à luz da multiplicidade das fontes e da pesquisa histórica, não interrogando o senso comum de uma maneira reflexiva.

Ao contrário, quando qualificam um espetáculo como “novo” e “contemporâneo”, tomam essas palavras exatamente do senso comum e, com isso, perdem a possibilidade de compreender a riqueza que representa a história do circo na produção cultural brasileira, no passado e no presente.

---

\* **Erminia Silva** é professora de história do circo: no Cefac – Centro de Formação Profissional em Artes Circenses (SP); e na Escola Nacional do Circo – Funarte (RJ). Coordenação e concepção do [www.pindoramacircus.com.br](http://www.pindoramacircus.com.br) (junto com Verônica Tamaoki). Autora defendeu na Unicamp a: dissertação de mestrado *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX* (disponível no site acima); e a tese de doutorado *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX*, esta última vencedora do Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo/2006, e será publicada até junho/2007 pela Editora Altana.

### **Indicação de Bibliografia (para saber mais)**

Avanzi, Roger e Tamaoki, Verônica - *Circo Nerino*. São Paulo/Pindorama Circus/Códex, 2004.

Duarte, Regina Horta – *Noites Circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

Magnani, José Guilherme Cantor – *Festa no Pedaco – Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

Souza, Silvia Cristina Martins de – *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2002.