

O Circo: memórias de uma arquitetura em movimento**Gilmar ROCHA***

Resumo: O circo é um repositório de significados, imagens, representações, entre as quais se destaca a de sua arquitetura nômade; símbolo de uma cultura viajante cuja eficácia consiste em, temporariamente, se misturar à paisagem local. Ao longo do tempo assistimos à edificação de diferentes estilos de arquitetura e de espetáculos de circo que parecem acompanhar, de um lado, as mudanças de significado dessa cultura, do outro, revelam um modo singular de habitar o mundo. Com base nessas memórias circenses registradas em narrativas escritas, orais e visuais, e que servem de fonte nesse momento, pretende-se desenvolver uma interpretação sócio-histórica do circo na qual se destaca as principais características “típicas ideais” de suas arquiteturas/espetáculos e da forma de organização do trabalho correspondente. O objetivo é apresentar uma visão panorâmica do circo em conformidade com o ambiente e as mudanças históricas ocorridas no Brasil no século XX.

Palavras chave: Circo. Memória. Arquitetura. Espetáculos. Tipo ideal.

The Circus: Memories of an architecture in movement.

Abstract: The circus is a repository of meanings, images, representations, within which stand out the circus nomad architecture, a symbol of a traveling culture whose efficiency consists, temporarily, in mixing itself with the local scenery. Over time, we have been watching the edification of different Architecture styles, as well as circus spectacles, which, for one hand, seem to follow the changes in the meaning of that culture, and on the other hand, it reveals a unique manner to inhabit the world. Based on circus memories registered in written, oral, and visual narratives, which are our source at this moment, we seek to develop a social-historical interpretation of the circus in which are detached the main “ideal typical” characteristics of its architectures/spectacles, and the manners of organizing the work. The objective is to show a panoramic vision of the circus related to the environment and the historical changes occurred in Brazil in the Twentieth Century.

Keywords: Circus. Memory. Architecture. Spectacles. Ideal type.

* Antropólogo, Professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) e do Departamento de Artes e Estudos Culturais (RAE), da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: gr@id.uff.br.

Introdução

Com base na leitura das “memórias circenses”, fixadas textual e visualmente em duas dezenas de livros, pretende-se analisar a cultura material circense, no caso, a arquitetura/espetáculos dos circos em sua relação com o ambiente físico e sócio-histórico ao longo do século XX¹.

Esse registro memorialístico é rico e relevante, porém bastante diverso na forma e merece nossa atenção. Pode-se começar apontando que, embora cada memória constitua uma singularidade, no conjunto apresentam certas características em comum, como sugere Santos (2017) em sua análise dos “estilos narrativos” que as (in)formam. Destaca-se, ainda, a relevância sociológica dessas memórias divulgadas a partir dos anos 1970, tendo em vista a subsequente produção acadêmica e científica em torno do circo no Brasil desde então². O que faz delas uma espécie de “discurso de fundação” e de seus memorialistas (o circense tradicional³) os “historiadores da casa”, seguindo a abordagem de Pollak (1989). Outro ponto importante a se ressaltar diz respeito à identidade das editoras, pequenas e relativamente desconhecidas, parecem denunciar, a exemplo do próprio circo, certa marginalidade frente àquelas estabelecidas no mercado. Não por acaso, as edições são o resultado da iniciativa e da persistência do circense tradicional em legar as suas “memórias subterrâneas” a um público mais amplo. Por fim, não se pode perder de vista que as “memórias”, como sugere ainda Pollak, são o resultado de um “trabalho de enquadramento” por meio do qual os grupos reinterpretam seu passado, visando não só manter as fronteiras sociais, mas também modificá-lo em “[...] função dos combates do presente e do futuro” (1989, p. 10). Em consonância com isso, é preciso estar-se atento à “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996) inscrita nas memórias, pois delas emerge um discurso de autenticidade que reclama o seu lugar ao sol.

Teórica e metodologicamente, os pressupostos que orientam a análise são tomados de empréstimo a Marcel Mauss (2003), Tim Ingold (2015), Walter Benjamin (1994) e José Reginaldo Gonçalves (2007). Dos dois primeiros, destaca-se o fato de certos elementos da natureza e de certos objetos (“coisas”) estarem tão vivamente emaranhados à vida social circense que se configuram como polos de sua consciência morfológica ou ambiental, constituindo sua experiência fundamental de conhecimento e de definição da paisagem que cultivam como habitação; de Benjamin e Gonçalves, a inspiração do “enquadramento weberiano” na elaboração dos tipos ideais que ilustram o movimento da arquitetura/espetáculo e organização do trabalho circense desenvolvido ao longo do século XX.

O ponto de partida é pensar como o ambiente, “[...] a natureza e a composição de seu substrato [material], afeta os diferentes modos da atividade coletiva.”, como ensina Mauss (2003, p. 426). E, um modo exemplar, porque significativo de iniciar a análise, embora dramático, diz respeito às tragédias circenses. O que conduz, na sequência, a analisar os elementos principais que possibilitam pensar a arquitetura e o espetáculo como tipos ideais com fins a apresentar o movimento da arquitetura e dos espetáculos ao longo da história, sem perder de vista o modo de organização cultural e de divisão social do trabalho que lhes são correspondentes.

A materialidade da tragédia

As tragédias de circo dizem muito da percepção do circense sobre a natureza, os modos de habitar o mundo, a estrutura da cultura material (a arquitetura e o espetáculo), a aprendizagem com o comportamento dos animais, a importância das memórias na composição da paisagem cultural do circo no Brasil, enfim, sobre a experiência de se viver a vida numa “cultura viajante” (ROCHA, 2013).

“Em 17 de dezembro de 1961 ocorreu um acontecimento inusitado na cidade de Niterói: o maior incêndio de circo de todos os tempos.”, dirá o historiador Paulo Knauss (2007, p. 26). Um triste episódio que resultou na morte de aproximadamente quinhentas pessoas, na maioria crianças; e, que ainda hoje sobrevive na memória da cidade como mito.

Naquele dia, e nos seguintes, o país foi tomado por uma verdadeira comoção nacional que se estendeu a outros, que sensibilizados com a tragédia forneceram ajuda humanitária. Há muitas controvérsias sobre o número de mortos, a real causa do incêndio etc., mas uma coisa parece certa, observa Ruy Bartholo em suas memórias, desde então se instaurou “[...] uma melancolia em relação ao circo” (1999, p. 65). Mais do que o incêndio de um circo, a tragédia do *Gran Circus Norte-Americano* exibiu certamente a vulnerabilidade de um tipo de arquitetura circense ainda comum até aquele momento. Um estilo de arquitetura e de espetáculo cuja estrutura predominantemente era artesanal.

A história do circo é marcada por tragédias ocorridas dentro e fora dos picadeiros; não é exagero pensar o circo como uma cultura que vive sob risco, o tempo inteiro. Se o fogo representou durante muito tempo um perigo, e ainda continua ameaçando inúmeros pequenos circos de periferia com suas coberturas feitas no processo tradicional, a combinação da chuva com o vento é certamente a parceria mais perigosa e mais frequente na vida dos circos desde há muito tempo. Haja vista que a data de celebração do Dia do Circo, o dia 27 de março do ano corrente, foi marcada por uma tragédia quando forte chuva

colocou abaixo a estrutura do *Circo Khronos*, matando um jovem assistente que fazia a limpeza do picadeiro; noticia o *Correio Braziliense*.



Figura 1: Queda do Circo

Fonte⁴: Correio Braziliense, 28/03/2017

Mas, essa é a ponta do emaranhado de muitas outras histórias de tragédias. Então, voltando no tempo, encontra-se nas memórias de Vic Militello, membro de uma das mais tradicionais famílias circenses do Brasil, sua contundente narrativa do medo e dos perigos que chegam com os temporais:

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

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

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

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

Como essa, muitas outras histórias de quedas de circo provocadas por vento e chuva alimentam o imaginário das tragédias circenses. Por certo, as narrativas memorialísticas e fotográficas nos servem para destacar alguns elementos naturais e sociais que têm relação direta com a vida social circense. Assim, se o fogo representa hoje uma ameaça relativamente menor, não se pode dizer o mesmo da chuva, do vento, da tempestade. Talvez não seja exagero pensar no fogo e na água, a exemplo do inverno e do verão nas variações sazonais dos esquimós, como polos em torno dos quais gravitam muitas das preocupações circenses. Como lembra Mauss, a morfologia social de uma coletividade não está restrita a relação com o meio físico, mas se estende para todo o conjunto da sociedade ou grupo social, afetando e interagindo com a política, a economia, a religião etc. Nas sociedades esquimós a relação sazonal entre a vida no inverno e a vida no verão não se traduz somente nos ritos, nas caçadas etc., mas afeta também a mentalidade dos grupos⁵. Não é diferente com o circo.

Embora existam ainda hoje muitos circos pequenos com coberturas fabricados pelo próprio circense de modo tradicional⁶ e o surgimento das lonas impermeáveis tenha aplacado em grande medida a força destruidora do fogo, contudo, não se pode eliminar por completo o risco do desastre provocado pelo vento e pela chuva sobre o circo. Afinal, “Apesar de o circo ter muitos pontos vulneráveis, nenhum perigo será tão temido pelos circenses quanto um temporal.”, sentencia Alberto Orfei (1996, p. 121).

A tragédia, como ensina Nietzsche (1983), antes de ser uma realidade constrangedora e imobilista representa um dizer sim à vida, estimulando a seguir em frente de peito aberto. Gaston Bachelard parece ter captado essa pulsão em sua metapoética da água, quando nos lembra: “A água violenta é um dos primeiros esquemas da cólera universal. Por isso não há epopéia sem uma cena de tempestade.” (1998 p. 184). Afinal, alerta o autor, “E não nos enganemos: o adversário que insulta não é necessariamente um homem -as próprias coisas nos questionam.” (BACHELARD, 1998, p. 167) –grifo meu⁷. Ao lado de outras adversidades, as tragédias mobilizam o circense a continuar tocando o barco, pois o show não pode parar, dizem eles.

Nessas narrativas circenses chama-se a atenção para um conjunto de elementos que muitas vezes escapam à percepção que se tem do circo como espetáculo organizado

em torno de animais exóticos e performances insólitas, isso para não falar do palhaço, da artista de circo e da promessa de que o picadeiro é a terra da magia. Assim, a tragédia, a ameaça do fogo, do vento e da chuva, as folhas de zinco voando sobre a cabeça das pessoas, panos rasgados, mastros retorcidos, a missão de continuar com o espetáculo etc., parecem desestabilizar a paisagem *naïf* do circo em repouso fixada no imaginário artístico ou nas fotografias antigas.

Frente a todas as adversidades e possibilidades reais e concretas de perigo e catástrofes o circense desenvolve uma “qualidade perceptiva” e uma habilidade incomum de improvisação que o auxilia na relação com o mundo, com os animais, com o ambiente. Assim, ainda falando das tragédias, frente às ameaças da natureza, Dirce “Tangará” Militello, lembra:

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

Quando começava a ventar, *pelo cheiro já se sabia se era forte o vento* e depois com um pedaço de papel lançado ao vento, sabia-se de que lado ele vinha. É costume primitivo, mas a gente do circo, nunca se preocupou em saber de outra maneira. (MILITELLO, 1978, p. 132, grifos nossos).

A referência de Militello ao “cheiro do vento”, como mecanismo de percepção da velocidade e da proximidade da chuva, coloca em destaque os sentidos na interpretação semiótica do mundo⁸. Já o disse Hotier (1995, p. 113) que o circo é uma “*art à fleur de peau*”; uma arte-cultura que estimula os sentidos dos artistas e do público. Um conjunto de cheiros, sons, imagens, saberes e sabores é acionado e revelado a cada vez que se começa o espetáculo. Do picadeiro exala o cheiro forte da serragem e dos animais; o rufar dos tambores que pede o silêncio e que precede o movimento perigoso do trapezista ao estrepitar alegre das palmas após o movimento bem sucedido; o cheiro da pipoca e do milho verde que sai das barraquinhas; nos bastidores, na coxia, os sentidos se subordinam à atenção de outras experiências e paisagens. E o que nos diz Alberto Orfei, em suas memórias *O circo viverá*: “A nossa contínua luta com as intempéries obrigou-nos a conhecer e interpretar os sinais que através dos animais e da própria natureza estão à nossa disposição para nos prevenir contra os temporais.” (1996, p. 115). Assim, o circense lança mão de certa “semiótica animal” (embora diga “psicologia animal”) a fim de se ler e de se entender o que o seu comportamento e a natureza estão a nos dizer:

Por ter ficado tanto tempo em contato com os animais, adquiri certos conhecimentos que me foram úteis no decorrer da vida. Por exemplo, um deles é a maneira com que certos animais têm de pressentir os temporais e

os furacões. Os leões ficam rugindo continuamente de forma diferente do normal, com sons muito mais graves, deitam-se todos juntos e rugem com a cabeça para cima, como uma lamentação gutural.

Cada animal tem um comportamento distinto, porém todos podem ajudar a prever fortes temporais. Com um pouco de conhecimento desses sinais, podem-se evitar conseqüências catastróficas para o circo. É só prestar atenção ao comportamento deles. (ORFEI, 1996, p. 64).

Mas, conhecer o comportamento animal também seria útil ao trabalho dos domadores. E, numa perspectiva próxima à da “aprendizagem por atenção”, sugerida por Ingold (2010), Alberto Orfei fala com admiração como seu pai – o domador de leões Orlando Orfei – aprendia e apreendia a “psicologia do animal” por meio da experiência e do movimento⁹, já que conhecer implica um “[...] envolvimento contínuo, na percepção e na ação, com os constituintes do seu ambiente”, dirá Ingold (2015, p. 234). Essa sensibilidade perceptiva marca profundamente a cultura circense. A cada nova praça sempre aparecem novos desafios e sempre surge a possibilidade de novos aprendizados. Não por acaso, o circense dirá que o circo é uma “escola permanente”.

Frente às intempéries, às vezes somadas às precárias condições da moradia, do transporte, da cobertura, o circense desenvolve todo um conjunto de dispositivos, de táticas e de habilidades que possibilitam, não sem sacrifícios, a trilhar novos caminhos, a experimentar novas aprendizagens. Os estilos arquitetônicos ilustram essa capacidade de improvisação do circense, no sentido de criar e “dar forma” ao mundo. Para Ingold (2015, p. 309), “improvisar é seguir os caminhos do mundo”, o que pode levar os circenses a serem vistos como “[...] camihantes pela paisagem, produzindo seu trabalho à medida que prosseguem com suas próprias vidas.” Improvisar também significava capacidade de produzir alternativas e sensibilidade perceptiva frente à precariedade da cultura material e a instabilidade da “praça”. Desde as inovações mais significativas na arquitetura do circo ou as soluções mais corriqueiras como ligação de água e luz à fabricação de seus instrumentos, cenários, figurinos etc., o circense demonstra grande habilidade e criatividade. Improvisar é estar, criativamente, aberto ao devir.

Cultura em movimento

“O circo necessita locomover-se continuamente por rodovias, ferrovias, pelo céu ou pelo mar, não importa qual o meio, sempre em movimento, sempre à procura de um novo público.” (ORFEI, 1996, p. 201). As viagens são mais do que deslocamentos no espaço, elas são, acredita-se, o principal constituinte estrutural do *ethos* cultural circense. Nessa perspectiva, a viagem, o deslocamento, o nomadismo, antes de serem situações

extraordinárias, na verdade, constituem a regra. Os estudos produzidos em anos recentes sobre fluxos, migrações, diásporas, destacam que o movimento constitui um elemento estrutural, com profundidade histórica e antropológica, na vida de vários grupos sociais, advertem Dias e Lobo (2012). O circo não foge a essa condição.

No circo, o *assentamento*¹⁰ é menos uma unidade territorial fisicamente delimitada do que a expressão de um território simbólico em contínuo movimento. Alberto Orfei (1996, p. 13) entende que “O circo é, assim, uma pequena aldeia móvel, com os seus aldeões e os problemas que isso acarreta. Como um burgo, tem o seu burgomestre, os conselheiros, os secretários e todos aqueles funcionários que servem à sua rotina cotidiana”. No entanto, não se pode esquecer que além da área de assentamento, ou seja, o terreno onde foi montado – em torno do qual se alojam os carros de moradia, os caminhões de transporte etc. – o circo é uma “cultura viajante”. Nesse sentido, se define mais pelo itinerário do que a vinculação a um território como sugerem Deleuze e Guattari (1997, p. 51), parafraseado Milovanoff: “No pensamento nômade, o hábitat não está vinculado a um território, mas antes a um itinerário”. Nestes termos, o *assentamento* é, parcialmente, definido, mas nunca completamente conquistado; seus domínios, sempre elástico e temporário, são proporcionais ao movimento¹¹.

Assim, uma sugestão é que se pense o circo como espécie de “autocirco”. O prefixo “auto”, nesse caso, designa a polissemia inscrita no circo, enquanto cultura em movimento e enquanto autogestão; abarcando sentidos múltiplos como veículo, veiculação, autonomia, recriação, improvisação, representação, organização etc. Como observa também Novelli Jr. (1980, p. 46), “[...] o circo se caracteriza como uma oficina de si mesmo, num processo de auto-reconstrução, dentro da medida do possível”. Ou como diz Bolognesi (2003, p. 20), “[...] no circo, nada é permanente. A mobilidade e a transformação se estendem a todos os seus domínios”. De fato, o circo é um eterno (re)fazer; a cada dia, a cada nova viagem, a cada novo espetáculo, o circense está a “fazer o pano”, a “fazer cidade”, a “fazer a praça” etc¹².

Assim, tomando uma vez mais a perspectiva semiótica de Orfei, vê-se no movimento do circo um modo de habitar, sentir, ler e avaliar o mundo:

O nomadismo é um estado de espírito, muito difícil de ser perdido, em particular, nos circenses, que além do mais temos uma maneira toda própria de ver e medir as coisas.

Para nós, tudo que se passa à nossa volta é visto, avaliado e medido com o ‘metro do circo’. Quando escutamos uma notícia logo nos vem à cabeça uma comparação com as coisas do nosso meio: se se trata de alguma coisa financeira, nós a comparamos com o valor dos ingressos do circo, de uma caravana, de um leão, de um elefante ou de um cavalo, se é algo de perigoso ou difícil, a comparação será com algum exercício difícil e perigoso; se é alguma catástrofe, imediatamente nos vem à cabeça um

daqueles piores temporais que enfrentamos; assim por diante, tudo comparado com coisa do nosso convívio. (1996, p. 232-233).

O Circo, nesses termos, constitui uma categoria de pensamento, o que na definição de Mauss significa algo mais do que uma representação intelectual fundada na tradição aristotélica ou cartesiana, senão a expressão densa e profunda de uma “forma de vida”, tal como sugere Gonçalves em sua releitura de *Algumas formas primitivas de classificação*, de Durkheim e Mauss:

As classificações primitivas são fenômenos simultaneamente jurídicos, econômicos, estéticos, mágicos, religiosos, psicológicos, fisiológicos. Diferentemente das modernas classificações científicas, elas mantêm ligações paradigmáticas entre contextos ou domínios distintos: entre deuses e homens, mortos e vivos, entre o céu e a terra, entre conceitos e sentimentos, entre alma e corpo, entre o espírito e a matéria, sem que entre essas categorias estabeleçam-se fronteiras ontológicas. Mais que esquemas intelectuais abstratos, as “classificações primitivas” são sistemas materiais e fisiológicos, supõem instrumentos e técnicas corporais. Mais do que esquemas abstratos de pensamento, podem ser entendidas como “formas de vida”. (GONÇALVES, 2013, p. 61).

Portanto, o “circo”, enquanto categoria de pensamento, é um modo de ver e de ler o entorno, um jeito de pensar e de sentir a vida, uma forma de habitar o mundo. Não por acaso, o circense tradicional fará apelo à metáfora da “serragem na veia” como um modo de autenticar e de produzir sua distinção social. O circo está no corpo; para o circense o circo é carne, o que nos termos de Merleau-Ponty (1992), constitui o modo de entrelaçar o corpo com o mundo¹³.

Essa forma de “moradia-em-viagem”, lembrando Clifford (1997), envolve toda a estrutura material que compõe o circo: de um lado, a lona – símbolo do próprio circo – e o conjunto de elementos que formam sua arquitetura como mastros, arquibancadas, os veículos de transporte e de moradia como caminhões, trailers ou carrovanas; do outro lado, o tipo de espetáculo oferecido ao público. A relação entre a arquitetura e o tipo de espetáculo predominante em determinado momento constitui um processo complexo e variado de transformação do estilo de circo ao longo do tempo. Não se trata de um movimento unilinear, os empréstimos, as trocas, as hibridações operadas nessa história sugerem uma configuração mais rizomática do que é possível mostrar em toda extensão e profundidade. Mas, uma coisa é certa, tão logo o circo chega a uma cidade qualquer e dá início ao processo de preparação do terreno onde será montado, começa então “[...] a ‘construção’ do circo propriamente dito, executada por meio de técnicas vividas e

apreendidas ao longo dos tempos, que fazem de cada circense o arquiteto e construtor de seu meio de vida”, observa Novelli Jr. (*apud* OLIVEIRA, 1990, p. 40).

Entre o palco e o picadeiro

Muitas são as classificações e denominações atribuídas ao circo ao longo da história: circo de cavalinhos, circo mambembe, circo teatro, circo de variedades, circo de atrações, circo pavilhão ou pavilhão circo, circo de periferia, grande circo, circo de tiro, circo de rodeio ou circo de tourada, circo de pau-a-pique, circo de empanadas, circo de pau fincado, circo americano, são algumas das mais recorrentes definições de circo. Elas expressam não só as formas arquitetônicas, mas também as atividades predominantes e a classificação social do circo. Se, por um lado, isso mostra a polissemia do circo, sua vitalidade e capacidade de se “autoinventar”, por outro lado, essa diversidade tem merecido pouca atenção dos pesquisadores em geral.

Em meio às referências esparsas destacam-se os estudos de Novelli Jr. (1980) e Ermínia Silva (1996; 2009) sobre a arquitetura circense. A importância desses trabalhos reside na atenção dispensada à diversidade do circo quanto ao tamanho, ao estilo arquitetônico, ao tipo de espetáculo, ao público-alvo, à forma de organização, à divisão do trabalho e ao processo de aprendizagem, bem como no conjunto de imagens fixadas nas referências memorialísticas¹⁴ que possibilitam pensar weberianamente em “tipos ideais” de arquiteturas circenses que se caracterizam por engenharias de montagem e propostas de espetáculos distintos, tendo em vista a circulação no espaço das cidades (metropolitanas e interioranas) e o perfil do público pagante. Frente à diversidade de estilos arquitetônicos e de propostas de espetáculos, e na impossibilidade de caracterizar a todos, o tipo ideal permite destacar as características principais de um fenômeno complexo, plural e em movimento (quadro sinóptico à frente).

No Brasil, as primeiras famílias circenses de origem europeia chegaram por volta de 1830 e traziam na bagagem ursos dançantes que eram apresentados em praças públicas, e não demorou muito para que também algumas companhias de touradas fossem exibidas numa espécie de circo primitivo ainda sem a cobertura de pano. E, como aponta a historiadora Ermínia Silva, os pioneiros do circo no Brasil logo desenvolveram o “circo de tapa-beco”, assim chamado porque, assentado em terreno ladeado por casas, consistia num mastro de eucalipto, jacarandá ou ipê, atravessado por um braço formando uma forca, na base era estendida uma corda em círculo para demarcar a área do picadeiro. Os espetáculos só ocorriam durante o dia e as pessoas que não quisessem assistir em pé ao espetáculo deveriam levar de casa suas cadeiras.

Por volta dos anos 1870, começa a ser criado o “circo de pau-a-pique” que, segundo o depoimento de uma tradicional artista circense, colhido por Silva, consistia no seguinte:

Até que papai chegou no Brasil... então eles faziam saltimbanco na rua, com animais, macacos, cavalos, com bichos domesticados por ele. Depois trabalhou no tapa-beco. Assim que papai começou a vida dele, até que se encontrou com a família dos Françaos... daí então eles organizaram o circo de pau-a-pique.

la no mato, cortava aqueles varão de madeira, tirava as folhas, dava uma acertadinha na madeira, enfincava no chão...Toda vida nós fizemos buraco para assentar o circo [...]. (1996, p. 99).

O ex-palhaço “Biriba” (Carlos Antônio Spindola) também ressalta que, até a primeira metade do século XIX, “Muitos circos eram de pau-a-pique, eles pegavam a madeira na cidade, e quando iam embora só levavam o que podiam em lombos de burros e carroças.” (2007, p. 21). O transporte era realizado predominantemente por cavalos, carroças e carros de boi; não é preciso dizer que as vias de acesso eram bastante precárias e limitadas por essa época¹⁵. Tal como no circo tapa-beco também o circo de pau-a-pique não era coberto, nem iluminado, por isso os espetáculos ocorriam durante o dia e os espectadores tinham que levar o assento de casa. Do ponto de vista arquitetônico o circo de pau-a-pique representa um avanço na medida em que o picadeiro é ladeado pelos mastros, era cercado com pano ou madeiras na lateral e, ao que tudo indica, preparou as bases da arquibancada mais conhecida como “geral” ou “puleiro”; o que exigia do público a verdadeira arte do equilíbrio¹⁶.

De um modo geral, compõem o complexo arquitetônico os seguintes elementos: tenda/lona (redonda ou oval); mastros (1, 2 ou 4); estrutura de borda ou pau de roda (pano ou empanadas); mastaréus (mastros intermediários entre os mastros e a estrutura de borda); arquibancada (fixa ou encaixe); cadeiras/camarote; palco e/ou picadeiro (suspenso ou no chão, nesse caso, formado por empanadas de picadeiro ou cadeiras em círculo); caixa de palco (dentro ou fora da estrutura de borda); túnel; frente/bilheteria (madeira ou carro); sistema de iluminação e som; cerca (fixa ou móvel); caravanas/trailers e/ou barracas (moradias e carrocerias); sanitários (fossa ou cabines). Ao longo do tempo, a cobertura do circo (a lona que alguns chamam de “carpa”), seja ela de pano seja de plástico, tornou-se o símbolo de toda uma era e de uma cultura; constituinte de uma paisagem. Esteja onde estiver montado, de longe se avista sua lona monocromática ou colorida com bandeirinhas tremulantes prenunciando um mundo contagiante de alegrias, surpresas, emoções, magias, aponta Duarte (1995).

Com o século XX, a arquitetura do circo se estrutura em torno de dois modelos básicos que são: o “circo de pau fincado” e o “circo americano”. O processo de montagem e

desmontagem do circo de pau fincado e do circo americano difere tanto na engenharia da montagem e na forma da arquitetura bem como no tipo de espetáculo oferecido ao público. O primeiro, mais conhecido como circo de variedades, incorporou com o passar dos anos o teatro, formando o circo-teatro; o segundo, se caracteriza pelas atrações e, até poucos anos atrás, se destacava com a exibição de números de animais amestrados. Contudo, esses formatos não são fixos e imutáveis, sendo comum a presença de números típicos de um em outro. Basicamente, espetáculo do circo de variedade era dividido em dois momentos: na primeira parte com a apresentação de números de equilíbrio, acrobacias, animais amestrados etc.; na segunda parte, os dramas ou as comédias teatrais. Nos pequenos circos de periferia, ainda se encontram os “circos de empanadas” (Figura 2, abaixo), predominantemente teatrais com apresentações de atrações como os cantores populares. Embora se possa destacar alguns momentos de maior projeção de um ou outro tipo de arquitetura e de espetáculo ao longo do tempo, atualmente, parecem ocupar territórios distintos no mapa das grandes cidades; nas regiões mais centrais encontram-se os circos de atrações em estilo americano; os circos de variedade ou circo-teatro, muitos ainda de pau fincado, percorrem as periferias.



Figura 2: CIRCO – TRADIÇÃO E ARTE (catálogo).
Fonte: Rio de Janeiro, FUNARTE-INL, 1987, p. 28.

No circo de pau fincado toda a estrutura forma um só “bloco”, é tudo fixado na estrutura de madeira, inclusive a caixa de palco que fica do lado externo da lona, ou melhor, a estrutura da borda – os paus de roda que circundam a tenda; já no circo americano, todo o processo de montagem e desmontagem é mais flexível e dinâmico, posto que as partes (cúpula da tenda, arquibancadas, paus de roda, pano de roda...) são todas unidas por sistema de engates, encaixes e amarras. Quanto aos espetáculos, se no primeiro, assistimos à mistura dos números de variedades com o teatro e, ocasionalmente, alguns elementos de atração, no segundo, embora se caracterize como espetáculo de atrações com seus números diversos de acrobacias, animais, globo da morte etc., nos últimos anos, inspirando-se nas tendências do chamado “novo circo”, algumas experiências de espetáculos construídos com base em um enredo parece invadir o picadeiro/palco. Não se trata de estruturas inconciliáveis, antes o contrário, sob muitos aspectos a passagem do palco ao picadeiro (e vice-versa), eles mesmos símbolos rituais dessas arquiteturas/espetáculos, ilustra o *continuum* entre as extremidades da realidade capturadas em termos de tipo ideal¹⁷. O quadro abaixo reúne as principais características de um e outro.

Quadro sinóptico

Arquitetura	Pau fincado	Estilo americano
Estrutura/Espectáculo		
Tenda	presa por argolão	cúpula independente
Material	madeira e pano	ferro e lona
Mastros	enterrado	fixado na superfície do chão
Estrutura da borda ou pau de roda	Enterrado maior que altura da tenda conexão pau de roda/grade/ripa horizontal feita com parafuso	não enterrado altura da tenda pau de roda/ ritinida (cabo ou tira) /estaca são engatados
Fechamento lateral	pano, madeira, zinco, alumínio empanadas amarradas c/arame não fecha toda altura da lateral da tenda (ventilação)	pano de roda preso c/ganchos pano ou lona anti-inflamável bambolina cobre a junção da lona c/pano de roda
Arquibancada	acompanha a estrutura da borda estrutura fixa	cavaletes de madeira ou ferro estrutura independente
Palco/picadeiro	chão e/ou suspenso o palco encompassa o picadeiro	chão e/ou suspenso o picadeiro encompassa o palco
Caixa de palco	fora da tenda	dentro da tenda
Montagem/Desmontagem	de fora pra dentro de baixo pra cima	de dentro pra fora de cima pra baixo
Espectáculo	variedades/teatro	Atrações
Comportamento público	mais interativo	menos participativo

Quadro 1: Sinóptico

Fonte: Próprio autor, 2017.

A compreensão desses estilos de circos (“pau fincado” e “americano”) como tipos ideais, não está completa sem o entendimento de que a arquitetura e o espetáculo não falam somente da materialidade ou da diversidade do circo, mas também de um processo de organização cultural e de divisão social do trabalho que permitem apreender o movimento de significação do circo ao longo do século XX.

Artesanias de pau e pano

O circo de pau fincado é assim denominado porque os mastros e a estrutura da borda, ou seja, a viga mestra e os paus de roda que circundam a lateral do circo são enterrados no chão (Figura 3, à frente). A historiadora Ermínia Silva ouviu do circense Zurca Sbano: “O pau fincado é aquele que precisa fazer os buracos em volta para fincar os paus para prender a arquibancada tudo aquilo ali e prende com as ripas para ficar o redondo certo...” (1996, p. 113). As madeiras usadas na montagem do circo eram obtidas nas localidades onde se assentava, mas com o tempo passaram a ser incorporadas ao patrimônio do circo. A ex-artista Elza Marlene descreve o processo de montagem baseada na lembrança do sogro, segundo a qual após o delegado dar permissão para a instalação do circo na cidade, os circenses

[...] cortavam e raspavam e não pintavam não. Eles cavavam o braço no chão um ficava no meio segurando uma cordinha e o outro girava uns 15, 20 metros mais um pouco, e um ficava aqui enquanto o outro ia rodando pra fazer o redondo.

O outro vinha com a faca e com o cal e ia jogando pra marcar o território.

Aí faziam os buracos com a enxada e com a cavadeira. Iam fincando os paus, apertavam e socavam pra o vento não derrubar.

E não tinha lona. Se chovia, não tinha espetáculo.

Na própria beira que enterrava em volta, eles colocavam o pano pra não ficar tudo aberto, se não a pessoa também não pagava ingresso, entrava tudo de graça.

Eles arrumavam também um lençol. E colocavam em volta, e no próprio pau de roda eles amarravam com uma corda de sisal. E assim ia fazendo as “geral”, arquibancada, sabe?

As pessoas que assistiam o espetáculo, os espectadores, eram mais artistas que nós, porque eles sentavam ali e ficavam quietinhos pra não cair da arquibancada capenga. (Circo Vox, 2011, p. 22).

Ruy Bartholo lembra: “O circo de tipo pau fincado era realmente muito pesado. Só para carregar o pau de roda eram necessários três homens. As grades também pesavam bastante, e o palco não era mais leve” (1999, p. 52). E continua o circense:

[...] o ritmo da mudança era muito lento, pois éramos nós mesmos que tínhamos de desmontar todo o circo e carregar os caminhões. Além disso, a forma como o circo era armado não ajudava em nada: pregos fixos, madeiras aparafusadas demais, buracos muito socados. Parecia até que o circo ficaria armado para sempre. Conclusão: cada mudança era um verdadeiro martírio. (1999, p. 51).

Como também lembra Roger Avanzi (Avanzi; Tamaoki, 2004, p. 294), do Circo Nerino: “[...] levávamos uma semana para desmontar, transportar e montar. Uma semana em que as despesas eram muitas, e a renda nenhuma”.



Figura 3: CIRCO NERINO

Fonte: AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica São Paulo, Pindorama Circus-Códex, 2004, p. 191.

Com o tempo, os mastros, antes de madeira, passaram a ser substituídos por vigas de ferro; o material utilizado no fechamento da lateral variava entre as empanadas (folhas de madeira, zinco ou alumínio) e o pano. Com o pau fincado começa a surgir também a iluminação de candeeiros ou lampiões alimentados por óleo, carbureto, querosene. Mas essa forma de circo se caracteriza por uma mecânica de montagem e desmontagem da arquitetura e do espetáculo de feição predominantemente artesanal.

O pavilhão e o teatro

Uma forma intermediária de circo, entre as primeiras versões ou experiências do circo de variedades à consolidação do circo-teatro, muito comum nos idos dos anos 1920 e 1940, é “circo pavilhão” ou o “teatro pavilhão”. O termo Pavilhão não se refere somente a um tipo de arquitetura, mas também a um tipo de espetáculo no qual predomina o teatro. Com a popularização do “circo-teatro”, a arquitetura do “pavilhão” adquiriu certa estabilidade e as folhas de alumínio ou as pranchas de madeira foram substituídas por alvenaria¹⁸.

Paralelamente ao “pavilhão”, floresceu também o “circo-teatro” ou de variedades que mesmo sendo de pau fincado trocou as “empanadas” (de madeira, zinco ou alumínio) pelo pano, adquirindo assim uma estrutura mais flexível, dinâmica e leve; o que facilitou a realização de grandes temporadas em território nacional e internacional. Embora a estrutura de pau fincado (ainda comum nos pequenos circos que percorrem o interior do país ou as periferias das grandes cidades) não tenha desaparecido por completo, por muito tempo foi a base da arquitetura do “circo-teatro”. Mas é bom que se diga, por vezes a diferença no estilo de circo não se encontra necessariamente na arquitetura, mas no espetáculo. Segundo o palhaço PicoLy (Benedito Esbano), o número de palhaços durante o espetáculo pode ser um diacrítico na distinção do circo:

O circo de tiro que vocês falam é circo só com números. Chama “de tiro” porque antigamente ficava só 4, 5 dias na cidade. Esses circos têm 3, 4, 5 palhaços e fazem aquilo que chamamos de reprise (*cenar tradicionais de palhaço*), até o nome dos palhaços quase não é dito ali, entram sem anunciar, sem nada e fazem a reprise e o palhaço tem liberdade, vem aquele palhaço com a cabeleira grande... Agora... todos os palhaços tradicionais do circo-teatro tinham perucas carecas. [...]
Mas, o circo-teatro ao contrário do circo de tiro, tinha um palhaço apenas. (Circo Vox, 2011, p. 59).

A combinação picadeiro/palco (Figura 4, a seguir), ou seja, circo e teatro constitui, segundo alguns pesquisadores, uma das mais originais soluções ou formas de hibridização da cultura popular no Brasil. Já foi dito que o circo de variedades combinou o circo com o teatro, dividindo o programa em duas partes: na primeira, números acrobáticos e de animais; na segunda, encenação de dramas e comédias. É sabido que alguns circos se dedicaram tanto a essa forma de espetáculo que constituíram um repertório significativo de apresentações diárias, o que contribuiu para a consagração e o estrelato de muitos artistas de circo-teatro. De acordo com Elza Marlene, durante o espetáculo, o que se via era “[...] a primeira parte que era o picadeiro e depois emendava-se no palco, esquetes e humor. Era

emendado, saia do picadeiro e já ia pro palco, essa era a primeira parte e a segunda era o teatro.” (Circo Vox, 2011, p. 64); simples assim¹⁹.

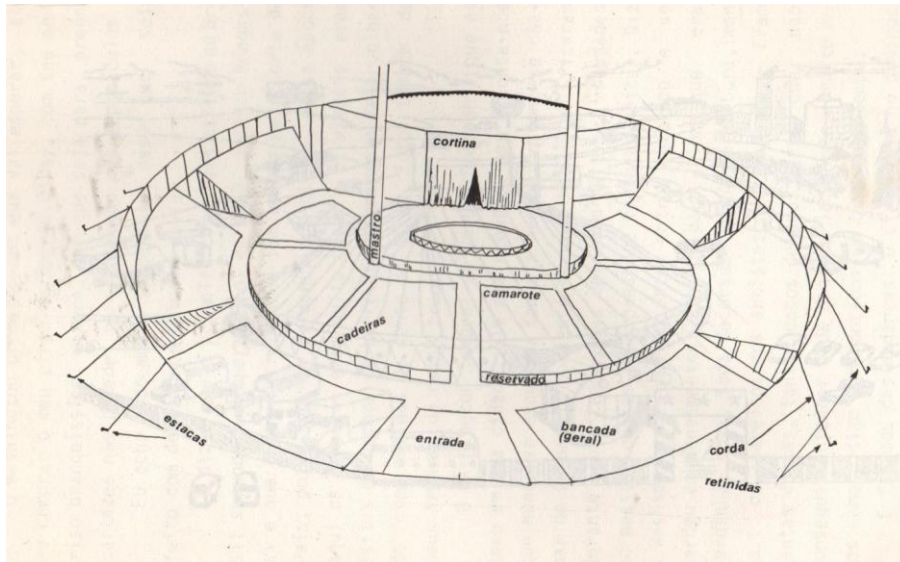


Figura 4: PICADEIRO

Fonte: MILITELLO, Dirce (Tangará), São Paulo, 1978, p.48.

Os dramas e as comédias encenadas no “circo-teatro” marcaram a história de toda uma geração de adultos e de crianças que o frequentava, nos idos dos anos 1940 e 1960, período áureo. Peças como *A vida e a paixão de Cristo*, *O céu uniu dois corações*, *A viúva alegre* (ópera), e centenas de outras, encantavam as plateias. Alguns circos chegavam a apresentar a cada dia uma peça diferente (Figura 5, abaixo), o que exigia toda uma complexa estrutura de cenografia, figurinos, sonoplastia etc.



Figura 5: CIRCO NERINO

Fonte: AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica.. São Paulo, Pindorama Circus-Códex, 2004, p. 93.

A sofisticação das peças pode ser avaliada pelo relato do palhaço Arrelia, que lembra o efeito mágico produzido com o cenário de um espetáculo, diz ele:

Uma grande lona era estendida de uma ponte dos fundos até um cenário com uma igreja, uma gruta e uma cascata jorrando, que enchia o picadeiro, já preparado. O circo estava com as luzes apagadas e, quando elas acendiam, patos e marrecos eram soltos e se punham a nadar, iluminados pelos holofotes. Uma pequena canoa, com dois namorados, flutuava, dando voltas pelo picadeiro. A rápida mudança de cenário assim conseguida e a cena bonita encantavam a platéia, que aplaudia demoradamente. (ARRELIA, 1992, p. 65).

Na verdade, não só a qualidade do espetáculo era avaliada, mas também a própria estrutura do circo. Em 1945, um espectador escrevia no Livro de Ouro: “[...] o Circo Nerino apresenta-se majestoso e confortável, com um aparelhamento técnico completo, muito bem coberto, o que importa dizer se à prova de chuva. Também dispendo de aparelhos geradores de eletricidade [...]” (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 161).

A verdade é que, para alguns, o “drama” fazia a alegria da plateia e tornou-se um estilo predominante de circo, para outros, tornou-se um problema, mais do que uma feliz alternativa para as constantes e recorrentes crises do circo. Os ventos da modernização trouxeram novos problemas para o circo-teatro que passou a sofrer com a concorrência não só de outros agentes como da televisão, por exemplo, mas também as mudanças em sua própria estrutura. Segundo Bartholo (1999, p. 27),

No final da década de 1940, o circo-teatro conheceu um grande desenvolvimento. As peças apresentadas alcançavam sucesso crescente, o público mostrava-se cada vez mais entusiasmado, e a popularidade do circo aumentava como nunca. Tudo isso contribuía para que nos esmerássemos sempre mais naquilo que fazíamos.

Em outras palavras, “[...] em 1950, todos os circos no Brasil tinham teatro [...]” (BARTHOLO (1999, p. 27). Mas, tudo isso não foi suficiente para que outro diagnóstico começasse a se esboçar desde então, o de que junto com o apogeu começa a decadência do circo-teatro. Dirce Militello (1984, p. 67) observa o seguinte:

Vivíamos contentes, havíamos assumido a nossa profissão. Não pensamos nunca em mudar de vida, éramos coerentes com a nossa arte! Mas como continuar?... Era impossível vencer a tecnologia que chegava, sufocando nossos ideais, desmoronando a nossa frágil estrutura.

Outras vozes se juntam ao coro dos descontentes; para Garcia o teatro introduzido por Benjamin de Oliveira contribuiu para a decadência do circo na medida em que

[...] foram-se extinguindo os magníficos números acrobáticos para dar lugar a uma avalanche de maus atores, incompetentes e iletrados, que faziam do drama uma comédia e da comédia um drama. Em mil novecentos e quarenta e cinco já o teatrinho circense agonizava nos últimos estertores; o público, cansado de ser ludibriado por peças mal interpretadas e mal escritas, fugia para os cinemas, deixando o circo de luto nos fins de ruas. (GARCIA, 1976, p. 165).

Outro que também constata a decadência do circo-teatro é Ruy Bartholo, que chega aos anos 1970, anunciando o triunfo do estilo americano

E seguimos nosso destino. Nas praças fracas, o teatro já não agradava. Os tempos eram outros. Os circos eram grandes, tinham trapezistas, globo da morte e feras. Nesta época, quase todos os circos aderiram ao estilo americano e ficavam apenas quatro dias nas cidades. Eu ainda não conseguia compreender como aquilo podia ter acontecido tão rápido. Pensei em suprimir o teatro e ir para o Nordeste, que sempre fora muito receptivo ao circo. Mas, para isso, seria necessário atravessar São Paulo, e nossos caminhões eram muito velhos. De qualquer forma, alguma atitude precisava ser tomada. Assim, resolvi atravessar São Paulo de madrugada, quando o pessoal da Polícia Rodoviária talvez estivesse descansando. (BARTHOLO, 1999, p. 122).

Triste imagem de um circo ou de um estilo de circo cuja fuga à noite pode ser vista como uma metáfora de sua condição de marginalização. Mesmo que o circo tenha se notabilizado como grande expressão da cultura popular no Brasil ao longo da primeira

metade do século XX, como defende Militello (1978), aos olhos de muitas autoridades públicas a sua condição liminar sempre o colocou sob suspeita. Também não parece ser mera coincidência o fato da decadência do circo teatro coincidir com a crise do próprio teatro que, ao “quebrar a quarta parede” se volta para vários experimentos e linguagens, inclusive se aproximando dos espetáculos de rua.

Com a crise do circo-teatro, muitas companhias tentaram soluções diferentes como espetáculos de luta livre, ou então, apresentações de cantores de música sertaneja. Mas, ao que tudo indica essas soluções parecem já desenhar uma forma de organização e de espetáculo em direção ao circo de atrações.

O estilo americano

O circo de estilo americano, cuja notória visibilidade é conquistada nos anos pós 1960, tem origem em um tempo longínquo como sugere a historiadora Ermínia Silva, pois já nos anos 1820, nos Estados Unidos, começa a ser criada condições que iriam permitir o surgimento do circo americano: “[...] um tipo diferente, pois ele é estaqueado, ou seja, a lona fica amarrada por estacas, sem buracos no chão para sustentar o circo” (SILVA, 1996, p. 119). O circo estilo americano (Figura 6, abaixo), com estrutura mais leve e arquitetura mais flexível, tem nas atrações o seu diferencial no espetáculo. Normalmente, essas condições parecem reunidas nas grandes companhias.



Figura 6: Estilo americano

Fonte: Próprio autor, 2001

Segundo Bartholo (1999, p. 38), as pessoas comentavam esse outro estilo de circo com certo espanto:

- Um sistema de trabalho diferente? Como Assim? perguntava um
- É, dizem que se chama estilo americano e que é uma companhia de primeira grandeza. Eu ouvi falar que eles têm até trapezista voador – respondia outro.
- Trapezista voador? Tá maluco? É impossível! Como é que um trapezista pode voar, criatura?
- Ah! Isso eu não sei. Só sei que eles têm um número que inclui trapezista voador; assim como têm leões, tigres e macacos. Dizem que o circo é muito, muito grande, e que só fica quatro dias em cada cidade.
- Quatro dias?
- E, dizem que vem da Argentina, um país maravilhoso.
- Argentina? Onde fica?

A trajetória do Circo Bartholo talvez seja a mais ilustrativa da mudança de estilo arquitetônico, bem como da forma de organização cultural e da divisão do trabalho que marca a história do circo no Brasil, com a passagem do circo de variedades e teatro com estrutura de pau fincado para o circo de estilo americano com espetáculo de atrações. O incêndio do *Gran Circo Norte Americano* e o encerramento das atividades dos *Circos Bartholo* e *Nerino* nos idos de 1960, simbolicamente representavam o fim de um estilo de

circo que tinha no teatro sua principal atração e que marcou a história de mais de uma geração de artistas circenses. Reside aí, sem dúvida alguma, um sentido a mais para se pensar na retórica circense da “morte do circo”. Mais do que a morte do circo, era de um estilo de circo (arquitetura/espetáculo e forma de administração) que deixava as grandes praças para se recolher à periferia das cidades.

Não me parece ocasional o crescimento do circo estilo americano, o circo de atrações, a partir dos anos 1960. Afinal, junto com sua estrutura flexível, sua arquitetura de lonas anti-inflamáveis, suas atrações espetaculares, inclusive com a forte presença de animais amestrados, o país acolhia a indústria automobilística, ampliava sua malha viária, sobretudo, de estradas de rodagem, enfim, caminhava rumo ao desenvolvimentismo. Nessa época, passam a formar a paisagem das grandes cidades brasileiras com seus espetáculos de atrações com números de animais amestrados, globos da morte etc., grandes companhias internacionais como Orlando Orfei, Tihany, entre outros²⁰.

As inovações não param por aí, em fins dos anos 1970, Bartholo (1999, p. 155) reabre o circo, agora, com uma proposta ousada:

Foi então que comecei a pensar num circo inflado, um circo do futuro. O homem tinha ido à Lua, e o circo continuava batendo estacas para levantar mastros. O projeto era arrojado, mas me parecia viável. Um vão livre, cheio de ar, seria uma grande atração. E não tive mais sossego enquanto não consegui realizá-lo, pois achava que seria um marco para todos os circos. E foi assim que no dia 16 de junho de 1978, em Brasília, na presença de convidados, autoridades e imprensa, anunciei:
-O Gran Bartholo Circus tem o prazer de inaugurar hoje o circo do futuro; o primeiro circo inflado do mundo.
O circo era uma espécie de ginásio com ar condicionado, de 70m de diâmetro e 18m de altura, que enormes turbinas mantinham inflado. Era uma maravilha.

Algumas praças depois, e o circo se partiu ao meio. Era o fim, ao menos por enquanto, para o “circo do futuro”. Para Bartholo, o projeto do circo do futuro passava antes pela sua arquitetura. Mas, não é só, junto com a mudança da arquitetura/espetáculo, também a forma de organização/administração dessa cultura se modifica.

A narrativa e o espetáculo

Mais do que somente dois estilos de arquiteturas combinadas a certo tipo de espetáculo, os circos de pau fincado e o americano ocupam uma centralidade estrutural frente à diversidade dos circos e, como tal, podem ser vistos como tipos ideais que remetem a modos de organização cultural e divisão social do trabalho relativamente diferentes. Nessa

perspectiva, cabe retomar, parcialmente, o argumento desenvolvido em outro lugar e momento para sugerir uma aproximação do circo de pau fincado com o tropos narrativo por meio do qual “fazer o circo” constitui um modo tradicional e artesanal; o circo americano, por sua vez, ainda preso a uma concepção meio tradicional de circo caminha em direção ao estilo do “circo-espetáculo” no qual se desenvolve um modo mais elaborado de administração e de divisão social do trabalho²¹.

O circo de pau fincado (variedades/teatro) reconhecido pelo artista circense como tradicional, ilustra a realidade descrita pelas análises de Benjamin (1994) e Gonçalves (2007). Ao lado do pau fincado, a família constitui o “mastro” ou a “viga mestra” que sustenta o circo tradicional evocado nas memórias circenses. Segundo Silva e Abreu (2009, p. 87):

O circense, no final do século XIX, até a primeira metade do século XX, na sua maioria, já nasceu no circo. O processo de socialização, formação e aprendizagem se inicia com seu nascimento, pois a criança representava aquela que portaria o saber. No ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno da família.

Essa forma de organização contribuiu para uma divisão do trabalho menos complexa, o circense era uma espécie de “artista total”, que fazia de tudo um pouco, as formas de reprodução/criação se davam por meio da transmissão oral, da imitação prestigiosa, enfim, das experiências trocadas entre as gerações e seus contemporâneos. A ex-artista de circo Elza Marlene fornece uma sintética, porém eloquente declaração, que corrobora essa condição: “A nossa profissão, antigamente não era tida como profissão [...]”, não havia aposentadoria, o circense “[...] não pensava o dia de amanhã.” (Circo Vox, 2011, p. 65). Deduz-se que ser artista de circo era, então, uma questão de destino ou de vocação.

Pode-se supor um parentesco do circo de pau fincado e o que ele representa com o tropos narrativo, afinal, a narrativa constitui um meio de intercambiar experiências, um meio de se partilhar um mundo de significados. Como lembra Benjamin (1994), o seu fundamento é a experiência passada de pessoa a pessoa, de pai ao filho, de homens vindos de longe para contar suas histórias, para narrar suas glórias e tragédias. A partir da experiência, conhecimentos são transmitidos, valores são renovados, laços afetivos são criados. Normalmente, os mais velhos se responsabilizam por transmitirem aos mais novos os saberes e as práticas que (in)formam a sua cultura. Trata-se de um processo artesanal no qual o narrador toma a sua experiência e a dos outros e a transforma em saber prático, útil, porém aberto à imaginação, ao sonho.

O circo americano abre o caminho para o “circo-espetáculo”, tipo ideal do “novo circo”; não representa isso uma ruptura total com o passado no qual o “circo-narrativa” é o paradigma, muito embora presente uma “nova linguagem”, senão uma “nova roupagem” no

ambiente das grandes cidades. Atualmente, a forma consagrada tem sido o *Cirque du Soleil*, criado nos anos 1980. Mais afeito à dinâmica da sociedade do espetáculo, o novo circo, para muitos artistas tradicionais é “frio”, “distante”, “circo para velhos”, contudo, não se questiona a excelência técnica dos artistas. Se o circo tradicional parece uma “obra aberta” na qual o público interage entre si e com os artistas, no novo circo o público parece mais distante e passivo. Mas, essa não é uma regra válida para todas as experiências de “novo circo” a julgar pelos espetáculos de rua em que ocorre intensa troca de relações entre os artistas e o povo na praça.

Portanto, não se trata de uma distinção absoluta e incomunicável entre a arquitetura e o espetáculo ou entre a forma de organização social²². As falas dos circenses, em inúmeras situações, são ilustrativas da mistura ou da divisão de funções; de acordo com Dirce Militello (1984, p. 34-35):

O circo era uma oficina onde os espetáculos variados de todas as noites eram preparados pelos seus atores que funcionavam como marceneiros, eletricitas, pintores, letristas, costureiras, desenhistas, todos práticos isolados em seu mundo, dedicados ao seu espaço de trabalho.

Segundo Bartholo (1999, p. 28), “No mundo do circo não havia nenhum tipo de planejamento comercial. A filosofia vigente rezava que ‘se Deus deu pra hoje, dará para amanhã também” e conclui, o circo chegava com festa e saía com dívidas. Vic Militello (1997, p. 114), referindo-se aos circos modernos observa: “Nos atuais circos, chamados americanos, os salários são equivalentes a cada função do empregado e o tratamento também”. O depoimento do palhaço Arrelia (1997, p. 68) reafirma o que se vem dizendo até aqui:

Só existe uma coisa diferente do circo europeu ou americano: o artista das nações; não fazem outra coisa a não ser o seu número na noite do espetáculo. No Brasil o artista tem também que ajudar na arrumação e desarrumação do circo. Principalmente os familiares do proprietário do circo.

Aos poucos o “artista total” capaz de executar inúmeras funções no palco, no picadeiro e na coxia (nos bastidores) vai sendo substituído pelo artista especializado, dedicado a poucas tarefas, sobretudo aquelas de natureza artística. De certa forma, o circo de atrações, estruturado no estilo americano, representou também uma inovação do ponto de vista das relações de trabalho e, certamente, da concepção de circo que trazia junto com sua arquitetura.

A partir dos anos 1980, o “novo circo” entra em cena, propondo a reinvenção do circo, até mesmo com preocupações de responsabilidade social. Surgem inúmeras companhias e trupes artísticas que tomam as linguagens circenses para compor suas performances e espetáculos apresentados nem sempre sob a proteção das lonas, mas nos mais diversos espaços urbanos. Mas, as performances a céu aberto não são novidade no circo, a começar pelo fato das primeiras apresentações das *troupes* circenses, que aportavam no Brasil nos idos do século XIX, ocorrerem nas praças.

Sempre em movimento, o circo não está submetido a um único tipo de solo, ou de clima, ou de temperatura, regidos por uma variação sazonal definida. O que sem dúvida contribuiu para que desenvolvesse formas tão variadas de arquitetura e espetáculo ao longo do tempo e do espaço. O que mostra sua vitalidade e criatividade ao longo do tempo. O circo, entendido como forma de organização social na qual se combina a tradição familiar com a razão empresarial, se caracteriza desde há muito como um gênero de “cultura viajante”. O problema é que estamos acostumados a pensar, culturalmente, que o ambiente é algo externo ao homem e que o sedentarismo é uma condição natural da espécie. Contrariando essa perspectiva, Tim Ingold sugere que se veja no homem, não um ser definido por pertencer a um lugar, mas por estar sempre em movimento e aberto ao mundo, diz ele: “[...] a caminhada é o modo fundamental como os seres vivos habitam a Terra. Cada ser tem, por conseguinte, que ser imaginado como a linha do seu próprio movimento ou – mais radicalmente – como um feixe de linhas.” (INGOLD, 2015, p. 38). Esse me parece é o caso do circo ontem e hoje.

Recebido em: 29/11/2017

Aprovado em: 03/02/2018

NOTAS

¹ Em estudo etnográfico realizado anteriormente (ROCHA, 2009; 2013) tive oportunidade de explorar, parcialmente, a arquitetura circense; recentemente, o assunto voltou a merecer minha atenção ao analisar a categoria “circo de antigamente” nas memórias circenses. Isso só foi possível graças ao estágio de pós-doutoramento realizado junto ao LAARES (Laboratório de Antropologia da Arquitetura e Espaços) vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a supervisão do PhD. José Reginaldo Gonçalves, a quem agradeço, uma vez mais, o convite, a acolhida do projeto, o estímulo intelectual e a amizade. Não é preciso dizer que as ideias desenvolvidas no texto são de minha responsabilidade.

² Pode-se ver na combinação dessa produção memorialística com a científica no contexto pós 70, um amplo e complexo processo de “pré-patrimonialização do circo” (ROCHA, 2017).

³ O circense se (auto)define como tradicional; nascido em família de artistas circenses desempenha ao longo de toda vida atividades artísticas no picadeiro e outras relacionadas a organização do circo; partilha de um *ethos* cultural comum que se metaforiza naquele que tem “serragem nas veias”.

⁴ http://www.correiobraziliense.com.br/app/galeria-de-fotos/2017/03/27/interna_galeriafotos,6268/27-3-lona-de-circo-desaba-apos-chuva-e-mata-uma-pessoa-na-asa-norte.shtml (Acessado em 07/04/2017). Atualmente o acesso a essa matéria está restrito aos assinantes.

⁵ De acordo com Mauss (2003, p. 429): “Para que os homens se aglomerem, em vez de viver dispersos, não basta que o clima ou a configuração do solo os convidem a isso, é preciso ainda que sua organização moral, jurídica e religiosa lhes permita a sua vida aglomerada. Longe de a situação propriamente geográfica ser o fato essencial sobre o qual devemos fixar os olhos quase exclusivamente, ela constitui apenas uma das condições de que depende a forma material dos agrupamentos humanos; e, na maioria das vezes, tal situação só produz seus efeitos por intermédio de múltiplos estados sociais que ela começa por afetar, e que são os únicos que explicam a resultante final. Em uma palavra, o fator telúrico deve ser relacionado com o meio social em sua totalidade e sua complexidade”.

⁶ O processo de fabricação das coberturas (lonas), conhecido no mundo do circo como “fazer o pano”, pode ser visto em detalhe nas memórias de alguns circenses (MILITELLO, 1978; 1984), ou nos estudos de Silva (1996; 2009) e Rocha (2009; 2013).

⁷ Em sua imaginação da matéria, Bachelard parece antecipar o que Ingold irá tomar por “coisa”, ou seja, um “agregado de fios vitais” (2012, p. 29), um emaranhado de vida. Aliás, a vida, para Ingold, é um emaranhado de vidas, coisas, humanos, não-humanos, ambiente.

⁸ O que do ponto de vista semiótico, pode ser entendido, em sentido amplo, como “um saber muito antigo que estuda os modos como o homem interpreta o mundo que o rodeia”.

⁹ Ao invés de utilizar a técnica de adestramento pelo chicote a distância, Orlando Orfei desenvolveu a técnica da aproximação corpo-a-corpo com o animal o que lhe permitiu explorar os seus “defeitos” e transformá-los em exercícios permanentes. Foi preciso então fina sensibilidade para “algo mais que treinamento”; pois, “só com um grande conhecimento da “psicologia” do animal é que se pode obter uma façanha dessas, tanto que ele foi o único que se deu bem nisso”, diz o filho Alberto (ORFEI, 1996, p. 84).

¹⁰ O *assentamento* – nome pelo qual “designamos um grupo de famílias aglomeradas unidas por laços especiais e que ocupam um habitat no qual estão desigualmente distribuídas nos diferentes momentos do ano” (MAUSS, 2003, p. 437) –, é, para Mauss, a “verdadeira unidade territorial” na cultura esquimó. Trata-se do território no qual se encontram o conjunto de casas, das tendas, os lugares de caça e de pesca, bem como as vias de comunicação e/ou sistema de caminhos; enfim, os domínios da cultura esquimó. O *assentamento* é importante porque é onde se encontram reunidos os elementos constitutivos da cultura material de um grupo ou sociedade.

¹¹ Reforçando a ideia do movimento como fenômeno fundamental à humanidade – na origem do homem encontramos o *homo viator*, observa Rouanet (1993) –, Deleuze e Guattari (1997) veem o nomadismo como “máquina de guerra”, cuja característica principal é resistência à sedentarização defendida pelo Estado. Não por acaso, o circo e o artista circense embora amados são também perseguidos por onde passam; ver Duarte (1995).

¹² *Fazer* que pode ser pensado nos termos do *takscapes*, de Ingold (2011, p. 195), ou seja, o conjunto de tarefas realizadas mutuamente pelos homens no curso normal da vida na constituição da paisagem enquanto modo de habitar o mundo. No entanto, toda essa dinâmica não exclui a presença de elementos permanentes (no sentido estrutural) como a família (seja consanguínea, seja afim como “equipe”, “troupe”), a instável cultura material (carros, moradias, aparelhos, arquitetura), a delicada relação com o entorno (a cidade, a vizinhança, o público) e o aprendizado constante a partir da experiência perceptiva do ambiente.

¹³ Para Merleau-Ponty (1992, p. 132), o corpo é “o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”.

¹⁴ De acordo com Veronica Tamaoki – ela que, em parceria com Roger Avanzi, narra a história do Circo Nerino –, diz que “o amor de um circense pelo seu álbum de fotografias é um amor quase carnal” (2004, p. 12). Importante registro de imagens pode ser visto ainda em Vargas (1981), Oliveira (1990) e Torres (1998).

¹⁵ Em suas memórias o palhaço Arrelia lembra que: “Os circos do Brasil, naquele tempo [refere-se ao início do século XX], faziam as viagens com os respectivos materiais, artistas e bichos por vias férreas, quando havia. Quando não, esses deslocamentos eram feitos em carros de bois e até, muitas vezes, em lombo de mulas, pois as vias de comunicações era poucas” (1977, p. 5).

¹⁶ De acordo com o palhaço Biriba, foi Albano Pereira, proprietário do “Circo Universal”, quem em 1903 teve a ideia de mudar a arquitetura do circo: “Seu circo, que era de um mastro só no meio do picadeiro, apresentava peças de mímica. Mas, de repente, ele teve a ideia de instalar junto do picadeiro um palco, e para isso, em vez de um mastro central, coloca um de cada lado do picadeiro” (2007, p. 32).

¹⁷ Nas palavras de Weber (1986, p. 106): “Obtém-se um tipo ideal mediante a *acentuação* unilateral de *um ou vários* pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos *isoladamente* dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo *de pensamento*. Torna-se impossível encontrar empiricamente esse quadro, na sua pureza conceitual, pois trata-se de uma *utopia*”.

¹⁸ No catálogo Circo (1987) e Andrioli (2007), o leitor encontra imagens de antigos “circo pavilhão”.

¹⁹ Segundo Novelli Jr. (1980), a figura 4, retrata o modelo de circo americano; no circo de pau fincado, o palco é externo à estrutura da borda.

²⁰ Excepcional é o caso do Circo Sarrasani em visita ao Brasil em 1934: “O circo Sarrasani, o maior Circo da Europa, finalmente chegou aqui, vindo de Campinas, essa gigantesca empresa nos dá a grandeza da cidade ambulante de Iona. 8 trens especiais da Cia. Mogiana foram necessários para transportar, durante à noite, os carros pintados de verde e branco e com letras douradas do nome Sarrasani. Sob o ponto de vista de organização, a empresa Sarrasani se apresenta como um verdadeiro fenômeno, é a única que pode existir no mundo inteiro. 2 vagões para transportar 12 elefantes, 2 vagões para 30 cavalos e animais de toda espécie, seu pessoal artístico, chineses, russos, techerkeses, enfim, representantes de quase todas as nações européias, que por pouco tempo serão hóspedes de nossa cidade” (BIRIBA, 2007, p. 69-70).

²¹ Como referido anteriormente, a análise das categorias “circo tradicional” e “novo circo” inspiradas nas abordagens de Gonçalves (2007) sobre os museus e da teoria da narrativa de Benjamin (1994), auxiliam na caracterização do “circo-narrativa” e do “circo-espetáculo” como correspondentes aos tipos ideais “circo de pau fincado” e “circo americano” (ROCHA, 2017).

²² Numa aproximação com *A divisão social do trabalho*, de Durkheim (1989), pode-se sugerir relativa sintonia do circo de pau fincado e sua baixa divisão do trabalho com a solidariedade mecânica; a outra, apresenta um nível mais elaborado de especialização e de profissionalização, ficando próximo, para continuar com a analogia, da solidariedade orgânica.

REFERÊNCIAS

ANDRIOLI, Luiz. *O circo e a cidade – histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba*. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

ARRELIA (Waldemar Seyssel). *Arrelia e o circo – memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

_____. *O menino que queria ser palhaço*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1992.

_____. *Arrelia – uma autobiografia*. São Paulo: IBASA, 1997.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus-Códex, 2004.

BACHELARD, Gaston. A água violenta. In: *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 165-192.

BARTHOLO, Ruy. *Respeitável público – os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro-São Paulo: Letras & Expressões-Elevação, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, v. 1)*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRIBA (Carlos Antônio Spíndola). *O circo de todos os tempos – do pau-a-pique ao tensionado*. Ribeirão Preto: Legis Summa, 2007.

BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

CIRCO – TRADIÇÃO E ARTE (catálogo). Rio de Janeiro: FUNARTE-INL, 1987.

CIRCO VOX. *Nostalgia – à história que viveram, à que vivemos e à que virá. Que o circo persista!* São Paulo: Nelpa, 2011.

DURKHEIM, Emile. *A divisão social do trabalho*. 3 ed. Lisboa: Presença, 1989, 2 volumes.

CLIFFORD, James. *Routes – travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia (volume 5)*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Juliana; LOBO, Andrea (Orgs.). *África em movimento*. Brasília: ABA Publicações, 2012.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses – espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

GARCIA, Anrolin. *O circo*. São Paulo, Edições DAG, 1976.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda – os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-IPHAN, 1996.

_____. *Antropologia dos objetos – coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

_____. A materialidade das classificações – de Émile Durkheim a Marcel Mauss. In: ROCHA, Gilmar; TOSTA, Sandra. (orgs). *Educação e antropologia – construindo metodologias de pesquisa*. Curitiba: CRV, 2013, p. 51-64.

HOTIER, Hugues. *Cirque, communication, culture*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, 2010.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida – emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

_____. The temporality of the landscape. In: *The perception of the environment – essays on livelihood, dwelling and skill*. New York, Routledge, 2011, p. 189-208.

_____. *Estar vivo – ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KNAUSS, Paulo. A cidade como sentimento: história e memória de um acontecimento na sociedade contemporânea – o incêndio do Gran Circus Norte-Americano em Niterói, 1961. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n.53, p. 25-54, 2007.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MILITELLO, Dirce (Tangará). *Picadeiro*. São Paulo: Guarida, 1978.

_____. *Terceiro sinal*. São Paulo: Mercury Produções Artísticas, 1984.

MILITELLO, Vic. *Sonhos como herança -síndrome da paixão*. S/ref.: FBN, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: *Obras incompletas*, LEBRUN, Gerard. (Orgs.). São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 5-28.

NOVELLI Jr, João Baptista. (Coord.). *Circo paulistano – arquitetura nômade*. São Paulo: IDART, 1980.

ORFEI, Alberto. *O circo viverá*. São Paulo: Mercuryo, 1996.

OLIVEIRA, Julio Amaral (Org.). *Circo*. São Paulo: Prêmio, 1990.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 3-15, 1989.

ROCHA, G. Fazer a praça – a montagem do circo como processo ritual. CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, José Reginaldo. (Orgs.). *As festas e os dias –ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 142-168.

_____. *A magia do circo – etnografia de uma cultura viajante*. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2013.

_____. De volta ao picadeiro – lembranças do circo de antigamente. *Teoria e Sociedade*, Belo Horizonte, n. 25, v. 1, p. 23-48, 2017.

ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade – Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SANTOS, Yvie Tinoco. *Fazer o circo – memória e discurso do circo tradicional brasileiro*. 2017. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Produção Cultural), Universidade Federal Fluminense. Rio das Ostras/RJ, 2017.

SILVA, Ermínia. O circo, sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 172 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1996.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luis Alberto. *Respeitável público – o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro-São Paulo: FUNARTE-Atração, 1998.

VARGAS, Maria Thereza (Coord.). *Circo – espetáculo de periferia*. São Paulo: IDART, 1981.

WEBER, Max. A 'objetividade' do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (org.). *Weber -sociologia*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1986, p. 79-127 (Coleção Grande Cientistas Sociais, 13).