

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Educação

Programa de Pós-graduação: Conhecimento e Inclusão Social em Educação

Pedro Luiz da Costa Cabral

A aliança dos contrários:

A ginástica protagonizada no circo (Brasil, 1840-1880)

Belo Horizonte

2016

Pedro Luiz da Costa Cabral

A aliança dos contrários:

A ginástica protagonizada no circo (Brasil, 1840-1880)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação / História da Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Andrea Moreno

Belo Horizonte

2016

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Educação

Programa de Pós-Graduação

Pedro Luiz da Costa Cabral

Dissertação intitulada “A aliança dos contrários: A ginástica protagonizada no circo (Brasil, 1840-1880)”, de autoria do mestrando Pedro Luiz da Costa Cabral, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Andrea Moreno (orientadora)

Prof. Dra. Thais Nivia de Lima e Fonseca (membro)

Faculdade de Educação - UFMG

Profa. Dr. Edivaldo Góis Junior (membro)

Programa de Pós-Graduação em Educação Física – Unicamp

Maria Cristina Soares de Gouvea (suplente)

Faculdade de Educação – UFMG

Marco Antonio Coelho Bortoleto (suplente)

Departamento de Educação Física e Humanidades – Unicamp

Belo Horizonte, 26 de Julho de 2016.

C117a Cabral, Pedro Luiz da Costa, 1986-
T A aliança dos contrários : a ginástica protagonizada no circo
(Brasil, 1840-1880) / Pedro Luiz da Costa Cabral. - Belo Horizonte, 2016.
189 f., enc, il.

Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Educação.
Orientadora : Andrea Moreno.
Bibliografia : f. 158-168.
Anexos: f. 169-189.

1. Educação -- Teses. 2. Educação -- História -- Séc. XIX -- Teses.
3. Educação física -- História -- Estudo e ensino -- Séc. XIX -- Teses.
4. Circo -- História -- Teses. 5. Ginastica -- História -- Estudo e ensino --
Teses.

I. Título. II. Moreno, Andrea. III. Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 370.9

Catálogo da Fonte : Biblioteca da FaE/UFMG

Agradecimentos

Armar um circo não é tarefa fácil. Por isso, agradeço a Andrea Moreno por ajudar a demarcar o picadeiro e ensinar seus segredos e por dar o voto de confiança no salto deste trapezista, junto de Alzira Maia e de Jessica de Almeida, vocês me ensinaram a subir a lona na qual apresento essas cambalhotas. A Dimas Rafael e Gustavo Brant pela amizade e paciência na criação do banco de dados. A Marcus Taborda, por qualificar mais do que um texto e um projeto, por escutar as dúvidas e sonhos, e Anna Romão, por seu ombro amigo nos dilemas acadêmicos, aos professores que fizeram parte dessa banca e contruíram com o trabalho. Agradeço também a Lorena Borges, Natalia Carvalho, André Luis Vicente, Rogério Sette Camara por me apresentarem ao circo desde a graduação em Educação Física, por dividirem seus espaços de formação e por ensinarem os segredos das portagens. A Joaquim Gomes (Museu do Desporto - Lisboa); ao Centro de Memória da Educação Física, do Esporte e do Lazer (CEMEF) e ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação (GEPHE) por me acolherem em suas caravanas; à pós-graduação da Faculdade de Educação da UFMG, sem vocês esta pesquisa não sairia dos cadernos de turnês dos meus sonhos. Também agradeço a Mateus Carneiro, Lisandro Dias, Dâmia, Fernando Cardoso, Gyna Fernandes, Priscila Queiroz, Camila dos Santos, Tarcisio Vago pelo suporte e incentivo.

Allez-ooop!

Resumo

Este estudo tem como foco de pesquisa a presença da ginástica nos circos em solo brasileiro durante o século XIX, principalmente com companhias que visitaram a corte do Rio de Janeiro, mas também rastreando trupes em outras localidades. Durante o período pesquisado, foi possível visualizar no circo uma instituição que contribuiu com a divulgação e vulgarização dos conhecimentos referentes à ginástica e à equitação. A presença de artistas e empresários circenses no Brasil contribuiu em certa medida com as discussões referentes às práticas corporais que incidiam na educação, apresentando novos elementos gestuais para a construção de uma raça forte. Esses mesmos conhecimentos também foram rejeitados nas páginas dos jornais, sendo eles vinculados à desordem e à falta de intencionalidade formadora do circo. Nesse espaço ambíguo habitado por circenses no cotidiano das cidades, outros espaços de formação foram proporcionados dentro dos picadeiros, disponibilizando lições de ginástica e equitação. Os artistas também circularam em outros locais, como clubes, teatros e escolas, onde seus conhecimentos sobre a ginástica foram mobilizados. Para que esta pesquisa se tornasse possível, foi necessária a coleta de fontes em diversos jornais, no período de 1840 a 1880, auxiliada em grande medida pelo acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BNRJ), e ampliada com outros acervos *online* e físicos. Foi necessária também a construção de um banco de dados que possibilitasse rastrear trupes, artistas e principalmente as características que a ginástica apresentada pelo circo representou. Auxiliado por esse banco de dados, diversos elementos foram identificados permitindo, assim, visualizar a circulação da ginástica e sua hibridização com outras práticas corporais – tais como a equitação, a acrobacia, os equilíbrios – expressando uma ginástica circense. Por fim, este estudo aponta o caminho percorrido pela família circense Casali, e de Vicente Casali, ginasta circense, que deu aulas no colégio Pedro II no ano de 1881, um dos trajetos de trânsito de conhecimento do picadeiro para as salas de aula.

Palavras-Chave: Circo, Ginástica, Educação Física, Educação.

Área do conhecimento: Educação / História da Educação.

Abstract

This study's research focused on the presence of gymnastics in circuses in Brazilian soil during the nineteenth century, especially with companies that visited the court of Rio de Janeiro, but also tracking troupes elsewhere. During the period surveyed it was possible to see the circus as an institution that has contributed to the dissemination and popularization of knowledge regarding gymnastics and horse riding. The presence of artists and circus business in Brazil contributed to the discussions relating to bodily practices which were devoted to education, introducing new gestual elements for building a strong race. The same knowledge was also rejected in the newspaper pages being linked to disorder and lack of forming intentionality of the circus. In this ambiguous space inhabited by circus in the daily life of the cities, other training spaces have been provided within the riding stables, providing gymnastics and riding lessons. Artists also circulated in other places, such as clubs, theaters and schools, where their knowledge of gymnastics were mobilized. For this research became possible was necessary to collect sources in several newspapers in the 1840 period to 1880, aided largely by Digital Newspaper Library's collection of the National Library (BNRJ), and expanded with other online and physical collections. It was also necessary to build a database that would allow tracking troupes, artists and especially the features that the gym presented by the circus represented. Aided by this database several elements were identified allowing visualize the movement of gymnastics and its hybridization with other bodily practices - such as riding, acrobatics, balances - expressing a circus gymnastics. Finally, this study shows the path taken by the circus family Casali, and Vincent Casali, circus gymnast who taught at school Pedro II in the year 1881, one of the ring of knowledge of traffic paths for the classrooms.

Keywords: Circus, Gymnastic, Physical Education, Education.

Field: Education / History of education.

Lista de Figuras

Figura 1 - Theatro da Praça Municipal.....	41
Figura 2 - Companhia Equestre Italiana	55
Figura 3 - Circo Americano Meridional	56
Figura 4 - Cavaleiro e cavalo.....	64
Figura 5 - Escola de Equitação de Astley.....	66
Figura 6 - Mr Ducrow.....	67
Figura 7 - João Bernabò.....	68
Figura 9 - Morenita Belem Cuba.....	87
Figura 10 - Cavaleiro Acrobata.....	88
Figura 11- O equilibrista	96
Figura 12 - Salto sobre o Trampolim com coluna de atiradores.....	101
Figura 13- O non plus ultra	105
Figura 14- Circo Casali.....	126
Figura 15- Relações estabelecidas no banco de dados.....	185
Figura 16 – Tipologia Anúncios.....	187

Sumário

PREPARANDO O TERRENO.....	08
SOBRE AS FONTES.....	19
FINCANDO OS PAUS PARA SUBIR A LONA.....	23
CAPÍTULO I – CIRCO NO BRASIL: CAMINHOS PIONEIROS.....	29
1.1 Percursos.....	32
1.2 Relações.....	40
1.3 Chegadas.....	49
1.4 Anúncios.....	58
CAPÍTULO II – O LUGAR DA GINÁSTICA NO CIRCO.....	72
2.1 Cavalos, cavaleiros e amazonas: conhecimentos a galope.....	77
2.2 A gymnastica em embate.....	88
2.3 A gymnastica em contato.....	99
2.4 Os professores do circo: caminhos para o ensino da gymnastica.....	106
CAPÍTULO III – OS CASALI E A GYMNASTICA.....	117
3.1 1875- O ano do estabelecimento.....	124
3.2 Vicente Casali: Do picadeiro para as lições de gymnastica.....	134
3.3 Vicente Casali: Professor.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
JORNAIS CONSULTADOS.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158
ANEXO I – UMA VOLTA AO MUNDO DENTRO DO PICADEIRO.....	169
ANEXO II – CONSTRUÇÃO DO BANCO DE DADOS.....	182

Preparando o terreno

O circo é uma cidade sem código postal, um agregado humano de diversos países, transportando animais e estruturas. Ele transforma terrenos baldios em um lugar onde o corpo humano desafia as leis da gravidade em cima de cavalos, trapézios, da corda bamba. O circo é o local em que os malabaristas testam novos usos para os objetos, e adestradores, com suas feras, surpreendem o público. Dentro do picadeiro – exibindo-se em teatros, praças e outros espaços – o circo coloca o corpo humano no diálogo com a arte. Por meio do repertório gestual e das técnicas corporais, ele é também um dos lugares de construção de saberes sobre o corpo, para além das instituições médicas, escolares, científicas e militares.

Segundo Ermínia Silva (1996), o circo é um objeto nômade e está em constante mudança de lugares e de público, seja indo de cidade a cidade, ou mudando de bairros dentro da cidade. O artista circense não permanece fixo. Pensar o aspecto nômade do circo significa dizer que, ao mesmo tempo em que o público está em constante mudança, o espetáculo apresentado também necessita de constantes adaptações. Diferentemente do teatro, as apresentações circenses se repetem e se refazem a cada dia. Mobilidade, adaptabilidade, rapidez e invencibilidade são palavras que o circo trouxe mesmo antes de carregá-las de significado.

O circo é uma instituição, com códigos e organização próprios, lidando em grande parte do tempo com a transmissão oral do conhecimento pela experiência corporal. É uma experiência complexa de compartilhamento de conhecimento e exercício prático vivenciado cotidianamente por seus integrantes. A convergência dessa oralidade e conhecimento deixará rastros e vestígios de sua presença nos textos de jornais, peças teatrais, compêndios de diversos conhecimentos, leis e na literatura, por meio dos diálogos e tensões que ele estabelece com outras instituições.

Os conhecimentos que o circo produziu sobre si mesmo são mediados pela memória e, em grande parte, pela transmissão oral (SILVA, 1996, 2007; DUARTE, 1996; TEIXEIRA, 2008). Esse conhecimento vai desde as técnicas de construção de estruturas e lonas, até a forma de elaboração dos números, passando por métodos de treinamento do corpo humano – o caso da acrobacia, ginástica, malabarismo e equilibrismo – e incluindo técnicas de doma e montaria de animais.

O circo produziu e divulgou seus conhecimentos por meio das relações que construía ao longo das turnês, ensinando os recém-chegados à lona, trocando

conhecimentos com artistas e famílias que eram contratados temporariamente, e lecionando para amadores, mas pouco deixou escrito e organizado sobre esse tipo de conhecimento.

No Brasil, durante o século XIX, torna-se possível ao pesquisador compreender alguns argumentos sobre o que o circo entende por arte nos embates com o teatro narrados em jornais. Adquire-se uma visão das possíveis influências do circo na política, no campo educacional na leitura das críticas e dos periódicos escritos por pessoas públicas. O circo conviveu com uma tensão com os teatros nesse período, principalmente na disputa pelo público pagante, mas essas duas formas de entretenimento cooperaram na evolução de seus componentes cênicos por meio do intercâmbio de artistas e diretores durante as turnês.

Compreender a chegada do circo no Brasil e sua constituição demanda conhecer os modelos de organização circense que circulavam no país. Para que isso seja feito, faz-se necessário entender o circo dentro do seu contexto histórico, o trânsito das companhias e de artistas dentro e fora do continente Latino Americano, as formas de divulgação do espetáculo e a vulgarização de conhecimentos feitos debaixo das lonas, compreendendo quais relações essa instituição estabeleceu com a sociedade e quais mecanismos ela utilizou para se afirmar. A pesquisadora Ermínia Silva ressalta que, para estudar o circo, é preciso:

... resgatar sua historicidade, tomá-lo como um espaço de constituição de singularidades, no qual transcorreu um dado processo de socialização, formação e aprendizagem. Isto permitirá particularizar a constituição de um determinado circo, construído desde a sua chegada ao Brasil, no século XIX, consolidando-se nos inícios do século XX (SILVA, 1996, p.7).

No Brasil, até meados do século XIX, o circo se apresenta de diversas formas: em anfiteatros e teatros adaptados para as elites, mas também nas praças e em ruas fechadas, conhecidos como circo de tapa-beco e circo de pau fincado¹, permitindo também o acesso a ele das classes mais baixas. Assistindo a seus espetáculos, estarão a família imperial brasileira, os professores, a classe caixeiral, políticos, críticos de teatro, artistas, trabalhadores diversos, crianças entre outros. Para Ermínia Silva (2007, p.142):

... a heterogeneidade do público circense era o reflexo da heterogeneidade da população das cidades que frequentava todos os espaços de

¹ Para informações sobre esse tipo de estruturas circenses, consultar o trabalho “O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final século XIX a meados do XX”, de Ermínia Silva. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000102707>.

entretenimentos urbanos. Não se pode negar que muitas produções culturais, dependendo do gênero do local escolhido para a apresentação, atingiam distintas camadas sociais. Entretanto, as tentativas de classificar aquele público do circo como popular - no sentido de baixa renda, trabalhador pobre, desocupado, em contraste com o que seria de "elite" e frequentador de teatros do centro da cidade ou espetáculos de "alta cultura", como óperas, altas comédias, dramas - têm-se mostrado ineficientes para entender a complexidade e o hibridismo das relações de um público ampliado e variado...

Os historiadores do circo destacam o circo-família² como uma das estratégias fundamentais para a constituição do circo no Brasil (SILVA, 1996, 2007; DUARTE, 1996; TORRES, 1998). O circo-família está relacionado a elementos de tradição, socialização dos conhecimentos entre os pares e a formas específicas de organização e transmissão do saber. A família circense brasileira organiza seu trabalho em um núcleo familiar, a princípio estrangeiro, possuindo integrantes mais antigos que normalmente se tornam mestres na arte do picadeiro. Essas famílias agregam pessoas que querem trabalhar dentro do circo ao longo de suas turnês, organizando assim um processo de socialização/formação/aprendizagem (SILVA, 1996). O espetáculo circense foi aos poucos se transformando, contratando novos artistas e famílias, descobrindo talentos e práticas locais, agrupando pessoas que transformam o circo em uma opção de vida e trabalho.

Se o circo europeu utilizou o cavalo em grande parte de suas apresentações como objeto central, no Brasil, as relações entre as famílias circenses e o público levaram a uma vasta gama de expressões artísticas. Entender esse emaranhado de relações entre as famílias circenses ajuda na compreensão da linguagem artística que o circo adotará aqui. Algumas dessas expressões foram dominadas por famílias específicas, como é o caso da família Estancowich e os malabarismos em 1850, ou da família Casali e a ginástica em 1870.

Na década de 1850, no Brasil, segundo Ermínia Silva (2007, p. 13) ocorre a chegada das famílias que se tornaram tradicionais na implantação do circo e ajudaram na sua constituição. Essas famílias estrangeiras se estabeleceram aqui e se entrelaçaram, como destaca Silva, “através de casamentos, sociedades, contratações de famílias artistas”. Roberto Ruiz (1987) afirma em seu estudo que, na década de 1830, é possível

² No seu trabalho de mestrado, Erminia Silva entrevistou alguns artistas circenses. Destaco aqui o relato de um deles sobre a rotina do circo-família: “Não possuíamos o nosso circo neste tempo. Fazíamos temporadas contratados, mas sempre tínhamos trabalho. A nossa trupe era muito grande com muitos números e entre eles um conjunto musical... Fomos ensaiados por meu pai. Ele era nosso instrutor em acrobacias e era também professor de música. Ensinava também as crianças onde estávamos” (SILVA, 1996, p.78).

encontrar circos improvisados no Brasil. Na aproximação com as fontes construídas para esta pesquisa, encontramos algumas notícias e anúncios³ referentes ao circo e às práticas circenses circulando em território, como é o caso de Guilherme Southby em 1818, da família Chiarini e de João Bernabó em 1830.

Para Bolognesi (2003, p. 49), no caso do circo brasileiro:

... não se instalou em uma sociedade com valores aristocráticos consolidados. Para a história do circo, isso significa dizer que um dos seus maiores símbolos, o cavalo, não teve, em terras brasileiras, o sentido maior que ocupou no circo na Europa. Aqui, ao contrário, prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos (...). O Brasil adotou o espetáculo mesclado, com predomínio das habilidades artísticas e corporais dos artistas ambulantes.

No século XIX, o circo apresenta espetáculos ginásticos, acrobáticos, com a presença de animais e palhaços no picadeiro e, em alguns casos, representações teatrais e pantominas em um palco anexo ao picadeiro. O corpo terá destaque nas apresentações brasileiras, seja nas performances equestres nas quais os volteios dos artistas são mais importantes que os cavalos em alguns momentos, nos diferentes tipos de equilíbrios demonstrados ou ainda nos exercícios ginásticos realizados por crianças e adultos. O corpo será nesse período um dos objetos centrais e essenciais do circo.

O circo esteve conectado nas questões sociais ao seu redor. Muitas vezes compreendido dentro de uma cultura popular aparentemente descompromissada, o espetáculo circense na verdade é mais um dos lugares de discurso do processo civilizatório, educando sensibilidades e divulgando referências culturais em seus números. Sobre isso a pesquisadora Carmem Lucia Soares dirá que:

nos meios urbanos, são diferentes manifestações lúdicas de caráter popular realizadas com base nas atividades circenses que se impõem [...]. Suas apresentações aproveitavam dias de festas, feiras, mantendo uma tradição de representar e de apresentar-se nos lugares onde houvesse concentração de pessoas do povo. Artistas, estrangeiros, errantes. Situados no limite da marginalidade fascinavam as pessoas fincadas em vidas metrificadas e fixas. Eram ao mesmo tempo elementos de barbárie e de civilização nos lugares por onde passavam (SOARES, 1998, p. 24, 25).

Nos espetáculos, diferentes manifestações culturais de outras regiões estarão presentes. Num povo fincado à terra e à repetição, conhecer o circo é exercitar um novo

³ Em 14/10/1818, por exemplo, a Gazeta do Rio de Janeiro anuncia que "Na rua do Ouvidor, N° 49, e na Detraz do Hospício N° 9, se acha hum bello sortimento de oculos para theatro e para o circo".

olhar para diferentes culturas e diferentes linguagens. A diferença não era uma metáfora, o circo trazia no estrangeiro sua concretude.

Destacamos, entre essas manifestações, a dança espanhola chamada *cachucha*, com seus sapateados e castanholas, a apresentação de cenas do cotidiano estrangeiro como a peça “O passeio de mr. E m. Denis ao Boulevard du Temple”⁴; com seus apetrechos, utensílios, vestimentas, às técnicas de doma de animais, a Alta Escola de equitação, a releitura de linguagens teatrais.

Devido a sua extensa presença no cotidiano de cidades como Rio de Janeiro, Sabará, Porto Alegre, Recife, Salvador e São Paulo, nem sempre as opiniões sobre o espetáculo serão favoráveis no século XIX. Cidades tão diferentes receberam um híbrido cultural, interpretaram signos, reinterpretaram linguagens e dialogaram com uma nova estética apresentada pelo circo de acordo com o seu acervo. Em locais que buscaram a construção de uma identidade moderna, o circo trouxe elementos de divulgação dos avanços humanos. No entanto, em locais que possuíam um viés mais conservador e tradicional, esse agregado humano foi visto como fonte de desordem e vadiagem.

Ele será um dos lugares de expressão de uma cultura dita popular, dialogando com mitos e representações vigentes no ideário social, com a fantasia e o risco e, também, com a cultura erudita, mesclando em seus espetáculos elementos teatrais, a equitação e a apresentação de músicas clássicas nos intervalos. Ocorrerá fusão e trânsito de múltiplas linguagens, como as do teatro, da doma, da acrobacia e da mímica. É nessa mistura de elementos culturais tidos como opostos, de gêneros tão distintos, que o circo extrai sua vitalidade, concebe sua identidade, exercita sua singularidade.

Durante o século XIX, essa instituição será alvo de críticas do teatro, pela competição direta por público em dias de espetáculo. Muitas vezes, o circo estará associado à confusão e desordem, aparecendo nas páginas policiais dos jornais. A questão dos acidentes e fatalidades nas apresentações motivam cronistas a questionarem a utilidade pública do circo.

Também existiram opiniões positivas, principalmente no início do século, por apresentar em seus espetáculos um corpo humano forte associado à ideia de ginástica. Esse apoio declarado nos jornais, como veremos ao longo desta pesquisa, terá uma transformação após a implementação dos métodos ginásticos em território brasileiro.

⁴ Correio Mercantil, 13/11/1849. O *Boulevard du Temple* foi o lugar de estabelecimento de vários teatros e circos em Paris, como o *Théâtre Lyrique*, o *Théâtre Impérial du Cirque*, o *Théâtre des Folles-Dramatiques*. Em 1827 o *Cirque Olympique* se estabeleceu nesse local, posteriormente ocupado pelo *Cirque Napoléon* em 1852.

Diferente dos atores, cantores, músicos e bailarinos, o artista circense interpreta a si mesmo, realizando ações de risco que serão nomeadas como proezas físicas ou destrezas. É esse um dos diferenciais do picadeiro em relação ao teatro: os espectadores em torno do palco podem comprovar que não existem truques aparentes na realização dessas proezas. O que motiva o artista circense nas suas apresentações é o espírito da prova: de provar que algo que parecia impossível pode ser feito, e pode ser inclusive superado.

Ao longo do século XIX, as performances circenses se constituem em grande medida na realização de habilidades físicas, praticadas por corpos altamente treinados e que carregam em si ideias culturais de identidade, perigo e transgressão (TAIT, 2005). Junto dessas performances, o circo também apresentará dramas equestres, pantomimas⁵, e pequenas cenas teatrais, que incorporam algumas habilidades físicas na sua realização. A linguagem circense é rápida, os gestos executados numa pirueta ou em um volteio são viscerais. Isso se soma ao sentimento do público que, muitas vezes, não entende o risco calculado que o artista corre.

Por meio dos exercícios ginásticos, o corpo não deixará de fugir da dualidade que o circo apresenta. Ele será objeto de discussões e reflexões. Um dos questionamentos mais comuns está relacionado ao uso do corpo no circo. O circo parece ter sido o primeiro lugar em que a expressão ginástica demonstra toda a sua polissemia. Diferentemente dos exercícios racionais propostos pelos métodos ginásticos europeus, o circo divulgará, no século XIX, uma vasta gama de exercícios “gymnásticos”, inclusive servindo de espaço para aulas de ginástica e equitação. O circo expressa a ginástica na direção do que um dicionário⁶ de 1842 definia do termo:

(arte) exercitadora de todos aquellos jógos, com que se contráhe o hábito de dobrar o corpo, fazêllo agil pelas diversas postúras, attitudes, posições, que convém tomar o corpo naquelles jógos, que por isso se chamão de gymnastica, como são, a péça, o volante, o bilhar, a barra, a bólla etc. e outros exercicios athléticos, como são tãobem os jógos de páu; do florete etc. tóma-se tãobem pela sciencia do Athléta.

Nesse momento, compreender o circo como mais um lugar para a ginástica, para além das instituições médicas, escolares e militares (GÓIS, 2013 e 2014; TESCHE, 2001; MELO e PERES, 2014; RODRIGUEZ e FINOCCHIO, 2013; DIAS, 2014), visa perceber

⁵ Teatro gestual que faz pouca utilização de palavras, a arte de narrar com o corpo.

⁶ Dicionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da lingua portugueza: augmentado com huma grande cópia de vocábulos técnicos, e sua etymología, e enriquecido com muitos adágios da lingua, e trechos de história, critica, e antiguidades. Antônio Maria do Couto, 1842, p.190.

que essa prática esteve presente na sociedade não apenas como prescrição de atividades e comportamentos, mas também como uma forma de lidar com o corpo voltado para a estética e para a sua fruição. Como prática, o circo aglutina dentro de si diversas manifestações que demandam uma especialização do corpo humano e o conhecimento de certos aparatos técnicos. Aos circenses é demandada uma grande carga horária de treinamento para que os exercícios exibidos durante os números beírem a perfeição.

O circo produziu uma lógica do trabalho na qual os sujeitos envolvidos trocam conhecimentos na medida em que vivem cotidianamente o mesmo espaço, o picadeiro, em diversas cidades e culturas diferentes. O circo mistura trabalho e entretenimento, e o que motiva os circenses a fazerem acrobacias arriscadas pode não ser a troca da sua mão de obra por um ganho monetário, mesmo que isso seja importante.

Como espetáculo, o circo buscará de forma subentendida apresentar o corpo humano que encontra o equilíbrio e a leveza em exercícios acrobáticos, de força, e de mágica. O espetáculo circense demanda constantes mudanças e inclusões/exclusões de números, mas, sempre, o corpo se apresentará no circo como parte importante do seu “congresso de variedades”.

No Brasil, a ginástica e os métodos sobre ela não estiveram imunes à efervescência de saberes, práticas e sujeitos em circulação. É interessante ver que a ginástica foi praticada em *clubs*, em sociedades ginásticas, em praças e escolas, e que esses locais são reveladores da mistura de formas e de intenções (MELO e PERES, 2014, TESCHE, 1996 e 2001, MORENO, 2001). Por exemplo, no Rio de Janeiro, o Clube Atlético⁷ possuía, segundo os jornais, cerca de 1200 sócios, com espaços aparelhados para a prática de ginástica, esgrima e corridas.

Mesmo sendo considerado um espaço para exibição de práticas atléticas, em 1886 ocorreram exibições circenses, como a ascensão de balões e apresentação de animais. Presente nas escolas, a ginástica será exibida nas festas escolares, associada aos símbolos nacionais. Também ocupa praças, apresentada por artistas e trupes. Muitas vezes, os discursos presentes sobre o que se entendia por ginástica se contrastavam, ou eram questionados, nas crônicas dos jornais.

Um exemplo da heterogeneidade e da circulação da ginástica será Vicente Casali, filho de espanhóis que chegaram ao Brasil por volta de 1875⁸. Os Casali estabelecem um

⁷ O Paiz, 08/06/1885.

⁸ Melo (2014) aponta que a primeira aparição da família Casali se dá nesse ano, embora a primeira fonte que rastrei mostra a chegada dos Casali no Brasil em 1870. Posteriormente, é possível encontrar anúncios no jornal Gazeta de Notícias (04/04/1872) do circo Casali em São Paulo.

circo de renome e, entre os seus herdeiros, está Vicente, reconhecido ginasta pelos jornais da época. Vicente trabalhou, além dos circos, como professor no Colégio Pedro II, a partir da reforma de 1881, ano em que ocorreu a ampliação do número de lições de gymnastica nesse colégio. Também atuou junto de Paulo Vidal e Arthur Higgins, importantes nomes para o ensino da gymnastica no período, no internato desse colégio, ficando lá até o fim do Império. Foi também professor no Collegio Universitario Fluminense, no Collegio Abílio, no Collegio Brandão e na Escola Imperial Quinta da Boa Vista⁹.

Durante sua atuação como professor, Vicente Casali¹⁰ deu aulas e escreveu programas de ensino de ginástica para o internato e externato do Colégio Pedro II. Em 1888, Casali parece discordar do programa de Higgins e pede “(...) por bem da educação physica da mocidade brasileira, seja aceito o programa que formulei dentro dos verdadeiros princípios pedagógicos e hygienicos”¹¹.

Isso demonstra que nem a ginástica presente nas instituições educacionais possuía um discurso uniforme e, mesmo com formações distintas, professores buscam no diálogo com os métodos e com outras práticas, o equilíbrio entre ideais pedagógicos e práticas higiênicas voltadas para a realidade brasileira.

Analisar as relações como as que Vicente Casali realizou, transitando por diferentes espaços e utilizando a ginástica de diferentes formas, se refere a alguns questionamentos que estarão presentes nos compêndios e discursos de políticos no período.

Nos pareceres que Rui Barbosa (1883, p.132) escreve sobre a reforma do ensino primário, é possível perceber sua defesa na aplicação de exercícios físicos para a nação brasileira, na forma da ginástica. Seu discurso, entretanto, revela o rompimento que a ginástica deveria ter em relação aos vestígios que pudessem portar dos movimentos acrobáticos:

Não pretendemos formar acrobatas, nem Hércules, mas desenvolver na criança o quantum de vigor physico essencial ao equilíbrio da vida humana, a felicidade da alma, a preservação da pátria e a dignidade da espécie.

Essa *gymnastica* da qual se refere Rui Barbosa será praticada nas escolas e divulgada como uma forma de fortalecer os indivíduos por meio da economia sensata de energia e do controle das vontades. Um pouco mais tarde, o Professor Arthur Higgins,

⁹ Solicitação de Vicente de Casali destinada ao Barão de Cotegipe. Arquivo Nacional, código IE4-94.

¹⁰ Vicente Casali, além dos exercícios gymnasticos, ofereceu aulas de esgrima aos alunos do 6º e do 7º ano do Internato do Colégio Pedro II.

¹¹ Solicitação de Vicente de Casali destinada ao Barão de Cotegipe. Arquivo Nacional, código IE4-94.

em seu *Compêndio de Gymnastica Escolar*¹², ao classificar e explicar o que é Gymnastica - como a “arte de exercitar o corpo humano, com o fim de torná-lo sadio, educado, bello e forte” (HIGGINS, 1934, p. 24) - voltará a afirmar em relação à ginástica do circo:

Seu fim é de causar admiração pelo desapego à vida e da renda pecuniária. Essa gymnastica, impropriamente chamada assim, repito, por ser prejudicial a saúde e muito perigosa, deve ser completamente banida dos estabelecimentos de educação.

Pautado em questionamentos, como o do pesquisador Edvaldo Gois Junior, busco aqui fazer o movimento na direção de visualizar o que o circo exibiu na chegada ao Brasil e como ele foi recebido nas folhas dos jornais:

As representações de um corpo identificado com as artes parecem ser características das atividades circenses. O corpo era instrumento de espetáculo no teatro, na dança, nas acrobacias, no volteio. Já na tradição de uma Educação Física sistematizada como prática institucional, o corpo era identificado a partir de objetivos marcados pelo utilitarismo. Essa dualidade entre atividades circenses e a Educação Física, mais especificamente, a ginástica, pode ser apontada historicamente? (GOIS JUNIOR, 2014, p. 548).

Este estudo busca assim compreender a ginástica que o circo apresenta e faz circular no Brasil, no período de 1840 a 1880, identificando, analisando e relacionando quais são as expressões da ginástica que tomam lugar nos espetáculos e as possíveis relações de artistas ginásticos com outros espaços institucionais.

Esse recorte temporal permite analisar a ascensão do circo no Brasil e respectivamente das apresentações de grupos formados por estrangeiros e brasileiros em território nacional, dialogando com questões do período, tais como: o embate do circo com o teatro, a ginastica que é apresentada pelo circo, o trânsito de sujeitos, ideias sobre o corpo no circo, os discursos sobre o circo e as mudanças nas formas das apresentações - que vão dos cavalos à ginástica, até sua perda de espaço para as pantomimas e os palhaços.

Nos espetáculos estiveram presentes também elementos brasileiros, como a bandeira e o hino, a representação de batalhas e a formação de artistas nacionais. Os circos estrangeiros buscaram nos símbolos nacionais elementos de sua integração com o meio social.

¹² A primeira edição é de 1896, mas a edição consultada é a de 1934. Higgins publicará ao longo de sua vida várias reescritas do texto, incorporando e removendo trechos. É possível que o trecho citado também esteja presente na primeira edição, devido às rixas entre Casalli e Higgins no Colégio Pedro II.

Não é por acaso que o norte-americano Alexandre Luwande, chegado ao Brasil em 1845¹³ com a *Companhia Americana e Hespanhola*, se tornará em 1863¹⁴, após parceria com a Companhia de New-York, proprietário do Circo Brasileiro, o segundo que se tem notícia nas fontes a carregar esse tipo de nome. O primeiro Circo Brasileiro¹⁵ pertence a Jacinto Pereira na Bahia em 1845, mas pouco pôde ser encontrado sobre esse circo nos jornais.

Segundo Bolognesei (2003, p. 189), a década de 1850 é um marco para o corpo do artista circense, pois:

a partir da segunda metade do século XIX, o cavalo perdeu seu posto de imperador do espetáculo. Assistiu-se, então, ao triunfo da acrobacia e, com isso, estava aberta a trilha que possibilitaria a busca do sentido do espetáculo circense na ação corporal.

O circo buscará, como instituição que se mistura com os contextos que habita, e como uma das formas de alcançar sucesso no Brasil Império, dialogar com questões regionais, apresentando-se em festas temáticas religiosas, como a festa do divino no Rio de Janeiro, e em datas comemorativas nacionais. O circo e suas famílias formaram artistas brasileiros que procuraram nas décadas seguintes fomentar uma identidade nacional para ele e que viu nos palhaços um dos elementos importantes de sucesso no Brasil (MARQUES DA SILVA, 2010; SILVA 2007).

Durante a década de 1880, os espetáculos começam a ter outro viés, dialogando cada vez mais com o teatro e dando sequência ao movimento que será conhecido circo-teatro (ILKIU, 2011; DUARTE, 1995). As apresentações terão nos elementos cênicos o seu maior destaque, incluindo dramas ligeiros e releituras teatrais, aumentando o conflito entre circo e casas de espetáculos, como pode ser percebido nas críticas de Arthur Azevedo (SILVA, 2003). Os palhaços cantores ganharam continuamente destaque em detrimento das apresentações ginásticas, como é o caso do artista Benjamim de Oliveira (SILVA, 2003).

Após essas considerações, o tema central do primeiro capítulo será a chegada do circo no Brasil, destacando os percursos que fizeram com que circos chegassem e se estabelecessem no período colonial e a rede de relações que essa instituição inicialmente construiu para se estabelecer. Nesse capítulo, será realizado um resgate das primeiras companhias circenses no século XIX, mostrando possíveis trajetos de sua chegada e

¹³ Diário do Rio de Janeiro, 18/10/1845, p. 3.

¹⁴ Publicador Maranhense, 26/08/1863, p. 4.

¹⁵ O Mercantil, 04/01/1845, p. 3.

elencando um repertório inicial de práticas, vinculados à ginástica, presentes nos picadeiros de acordo com os anúncios. Para isso, será necessário o melhor entendimento sobre a circulação de artistas nos circos e as turnês realizadas anteriormente por algumas companhias. Destaco também as primeiras ações que deram início ao circo nacional, com a contratação de artistas brasileiros por parte de companhias estrangeiras.

Veremos também, por meio dos anúncios da época, algumas das referências mobilizadas pelo circo, tanto como forma de divulgação do espetáculo, quanto como apropriação e releitura de referências imagéticas europeus. Todo esse conhecimento incluído no primeiro capítulo ajuda a preparar o terreno - ou o picadeiro - para a localização da ginástica que o circo expressa no século XIX, no Brasil, mobilizando e situando os sujeitos em seu tempo.

O segundo capítulo abordará mais a fundo a ginástica que o circo apresentou no período de 1840 a 1880, dialogando com anúncios, críticas e ilustrações dos jornais. Para analisar a ginástica que o circo expressa, como veremos ao longo deste estudo, será importante buscar reflexões em outras práticas que o circo utiliza. O circo mobilizou múltiplos conhecimentos que estiveram entrelaçados em um híbrido cultural. Nesse caso, destaco a doma e a equitação como fatores importantes para a leitura da ginástica nos picadeiros.

Diversos elementos estarão associados ao termo “gymnastica”, e outros serão implementados no século XIX, como é caso específico do trapézio, ampliando a profusão de sentidos vinculados a essa prática. Nesse capítulo, também, veremos que, a princípio, a opinião sobre a ginástica que o circo exhibe não é uniforme. Enquanto algumas críticas querem que os artistas ensinem a ginástica e a equitação nas escolas e no exército, outros questionaram os riscos dessa ginástica e a finalidade desses exercícios.

Finalmente, no terceiro capítulo, a família Casali será o objeto central, abordando elementos de sua chegada e circulação, e a ginástica que ela expressou dentro e fora dos picadeiros. Essa família obteve destaque na imprensa durante a década de 1870 e 1880, apresentando-se com circenses já estabelecidos no Brasil, ou ajudando circenses. Os Casali representam um fazer circense nesse período, circulando por diversos espaços e cidades, formando artistas e “vulgarizando” uma ginástica circense. É com a família Casali que encontramos um artista e ginasta circense que migrará para o campo educacional: Vicente Casali.

Para que esta pesquisa se tornasse possível, foi necessário o acesso a um grande número de jornais e revistas impressos que englobam o período proposto. Essas fontes somam mais de noventa veículos de comunicação, alguns com publicações diárias, outros semanais, quinzenais e mensais. Também foram consultados alguns anuários, relatórios de presidentes de província, manuais de doma de animais e compêndios de ginástica.

A utilização dessa tipologia de fontes permite o alargamento da compreensão do objeto estudado, sendo possível a captura de ideias acerca da ginástica que o circo expressa, das redes de sociabilidade que ele estabelece e do conjunto de discursos que perpassam o picadeiro.

A imprensa serve como um dos meios de entendimento da constituição social, pois ela periodiza, ordena, seleciona e narra aquilo que escolheu como importante para chegar até o público. Ela existe em meio às tensões sociais, apontando e questionando, segundo a intenção de seus redatores, jornalistas e toda uma mentalidade do período em que está. Sua presença na pesquisa não possui a função de anunciar meramente os fatos. Os jornais publicam um conjunto de possibilidades do cotidiano que serão materializadas na forma de texto e imagem, carregando assim a subjetividade do escritor e do leitor, ela serve como “avaliação da ressonância” dos espetáculos (DUARTE, 1996, p. 16).

Para Heloisa de Cruz, o papel do historiador, então:

trata-se de entender a imprensa como linguagem constitutiva do social, que detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e quer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa/sociedade e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe (CRUZ, 2007, p. 258).

Em grande parte, esses periódicos estão disponíveis na Hemeroteca Digital, biblioteca digital da Fundação Biblioteca Nacional¹⁶. Foram consultadas também fontes na *Latin American and Caribbean Collection*¹⁷ da University of Florida, no Stark Center Electronic Archives¹⁸, no Google Livros¹⁹, no *Excerpts From the New York Clipper*²⁰, no Arquivo Nacional, na *Biblioteca Digitale Dell'Archigimnasio*²¹, no *Lamb Collection*²², no

¹⁶ Informação retirada do site 17/09/2015. Os periódicos digitalizados pela Hemeroteca constituem-se, segundo dados da própria Fundação Biblioteca Nacional, em aproximadamente 1.047.641 documentos de livre acesso. Entre seu *corpus* documental estão disponíveis periódicos raros e que seriam de difícil acesso para o pesquisador em arquivos físicos devido ao estado de conservação e ao acesso a obras raras.

¹⁷ Disponível em: <http://www.ufl.edu/>.

¹⁸ Disponível em: <http://www.starkcenter.org/history/>.

¹⁹ Disponível em: <http://books.google.com.br/intl/pt-BR/googlebooks/about.html>.

²⁰ Disponível em: <http://www.circushistory.org/Clipper/>

²¹ Disponível em: <http://badigit.comune.bologna.it/>

²² Disponível em: <http://sites.scran.ac.uk/lamb/entertain.htm>

*Paper Past*²³, na *National Library of Australia*²⁴, no Arquivo Público do Estado de São Paulo²⁵, na Biblioteca de México "José Vasconcelos" CONACULTA²⁶, no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, no *Leeds Play Bills*²⁷, no *Victoria and Albert Museum*²⁸ e na Funarte – RJ.

Para o pesquisador da história, a questão do acesso às fontes se constitui em uma situação delicada para que a pesquisa prossiga. No caso da pesquisa com o circo, além desse acesso, a localização do termo, que pode parecer simples em uma primeira mirada, se constitui em grande esforço de pesquisa. O circo aparece em diferentes espaços da imprensa periódica. Em locais como anúncios, encontramos o que o circo pretende construir como imagem do espetáculo, mas ele também estará nas notícias policiais, nas críticas políticas, nos ensaios, nos pedidos e agradecimentos de espetáculos, nas prestações de contas, nos avisos dos portos, nos relatos de viajantes.

O acesso às fontes digitalizadas permite ao pesquisador, por vezes, o aumento quantitativo dessas fontes. Esse aumento permitiu para a pesquisa o melhoramento da compreensão de uma efetiva circulação dos circos no Brasil, sendo possível a construção de uma linha do tempo e o rastreamento das turnês no Brasil. Foi graças ao acesso com fontes digitalizadas e às tecnologias de localização delas, que este trabalho conseguiu identificar e organizar um grande acervo que permitisse entender melhor o que o circo fez para além dos espetáculos.

Para Luciano R. Figueiredo existem dois pontos a serem pensados sobre as novas tecnologias que são incorporadas à pesquisa histórica:

O primeiro se refere à sua instrumentação *stricto sensu*, ou seja, procedimentos técnicos possíveis (e disponíveis) da máquina para operacionalizar pesquisa e ensino. O segundo se projeta no tratamento de dados de pesquisa que permitem visualizar graficamente o indicador, projetar realidades, estabelecer crítica textual, amparado por parâmetros predefinidos e tantos outros aplicativos que, em síntese, multiplicam o alcance qualitativo da pesquisa, graças ao emprego de um programa que a máquina executa. (FIGUEIREDO, 1997, p. 87).

O *corpus* documental desta pesquisa inicialmente se constituiu de 6.700 entradas de jornais coletadas, de um universo total de aproximadamente 30.000 fontes consultadas: primeira entrada correspondente ao termo circo na Hemeroteca Digital, no período entre

²³ Disponível em: <http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast>

²⁴ Disponível em: <http://trove.nla.gov.au/>

²⁵ Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/>

²⁶ Disponível em: <http://www.cultura.gob.mx/>

²⁷ Disponível em: <http://www.leodis.net/playbills>

²⁸ Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/users/node/8379>

1810 e 1880 – limite da pesquisa, em que se pode observar uma mudança gradativa na organização dos circos no Brasil. O núcleo dessas fontes está concentrado no Rio de Janeiro, capital do Império, que possuía também um grande número de empresas de comunicação no período. Existem também um número menor de fontes vindas de São Paulo, e de outras regiões do Brasil Império.

Destaco que as fontes utilizadas no corpo deste texto foram transcritas de acordo com a forma textual em que se apresentavam nos jornais, com seus respectivos erros gramaticais quando estavam presentes, com o intuito de preservar a forma textual apresentada para o leitor dos jornais.

Nos jornais brasileiros do século XIX, a palavra circo está mencionada com diferentes significados, por isso o grande número de fontes consultadas. É possível encontrar a palavra circo como sinônimo de círculo, em relatos de batalhas. Essa palavra também está presente em informes das câmaras municipais, relacionada principalmente à ideia de confusão em disputas políticas. Identificamos o circo em veículos de comunicação religiosos, lembrando o sofrimento dos cristãos no período romano. Finalmente, a palavra circo que define o espetáculo circense, ocupando diversas partes dos jornais.

Procurar primeiro pela palavra circo em uma pesquisa que visa entender a ginástica que o circo expressa tem o intuito de filtrar as fontes para esse grupo específico, permitindo a averiguação da relação entre ginástica e circo. A pluralidade de ideias presentes na imprensa acerca da ginástica mobiliza pesquisas com diversos enfoques. Pensar o circo como um dos espaços de divulgação da ginástica visa aqui complementar a produção de um imaginário social dessa prática. Essa relação pode ser confirmada nos anúncios em que companhias se autoproclamavam “ginásticas e equestres” e em seus números apresentavam exercícios ginásticos. A ginástica esteve presente também em outros espaços dos jornais, com outros discursos e imagens específicas, mas o que move a pesquisa é justamente buscar entender os discursos sobre a ginástica e sobre o corpo que o circo faz circular.

Fazem parte dessas fontes: anúncios de apresentações circenses, ilustrações sobre o circo, críticas, crônicas, pedidos de espetáculos, informes sobre mudanças de apresentações devido ao clima, notícias sobre chegadas e partidas de circos, algumas notícias internacionais sobre apresentações de artistas brasileiros em circos estrangeiros, notícias policiais, chamadas curtas sobre quais os divertimentos seriam realizados na semana, classificados.

Com um conjunto tão amplo de fontes, foi necessária a construção de um banco de dados que permitisse ao pesquisador o acesso mais dinâmico a esse grupo de referências. No primeiro momento da coleta, essas fontes foram agrupadas por décadas e subdivididas por ano e nome do jornal. Dessa forma, é possível visualizar tanto um aumento da divulgação do circo, quanto do campo de ação dele, estando presente em diversos jornais de várias vilas e cidades do Brasil.

Após essa primeira separação das fontes, um conjunto de aproximadamente mil fontes foi indexado no banco de dados. A construção desse banco de dados será discutida de forma mais aprofundada no segundo texto anexo.

Fincando os paus para subir a lona

Referencial Teórico Metodológico

Existem várias ferramentas que o historiador utiliza para interrogar as evidências que encontra, sejam elas documentos, narrativas, pinturas, esculturas entre outros – organizando assim uma trama específica da história, que busca compreender um objeto específico e suas manifestações em seu tempo.

O desenvolvimento desta pesquisa seguiu os procedimentos metodológicos da pesquisa histórica, inspirando-me, sobretudo, no **paradigma indiciário** (GINZBURG, 1989; 2007). Alimentando a ideia de transgredir as proibições da disciplina e ampliando seus limites, em uma abordagem que privilegia os fenômenos aparentemente marginais ou negligenciáveis, como os conflitos entre diferentes configurações socioculturais, essa abordagem é capaz de auxiliar na compreensão de uma realidade complexa, não experimentável diretamente. Ela parte da análise de casos bem delimitados, cujo estudo intensivo revela problemas de ordem mais geral e contesta ideias solidificadas sobre determinados fatos e épocas.

O trabalho com indícios requer um rigor metodológico quanto aos critérios de identificação dos dados que serão tomados como representativos. A presença do termo "gymnastica" pode ser considerada um indício de que a prática esteve presente nos circos, associada às relações estabelecidas no banco de dados já mencionado.

Esse primeiro indício ajudará a identificar qual o repertório de práticas são tomadas pelo nome de ginástica e, na medida do possível, como essas práticas foram realizadas pelos circenses, atentando para as características diversas das práticas que estão sob o leque da “gymnastica” e para os vestígios que ela deixa em compêndios, jornais, gravuras e outros relatos, privilegiando também os elementos que estão à margem dos discursos oficiais do período estudado. Trabalhar com indícios, no caso desta pesquisa, cumpre também o papel de evitar certas confusões, na identificação dos movimentos, na atribuição de sentidos e significados para as práticas e nas recepções delas pelo público, atribuindo signos que ainda não eram mobilizados no século XIX.

A leitura detalhada de notícias e outros textos de jornais que mobilizam referências por vezes sutis ajudam na compreensão de trajetórias do conhecimento realizados pelas companhias circenses. O circo pode não ter escrito, em terras brasileiras, sua própria história. Ele o fez em diálogo com toda uma rede de relações construídas ao longo das turnês. Essa rede, devido à diversidade de seus sujeitos, mobilizou signos e sentidos, por vezes distintos das intenções dos circenses, que entravam em embate com a ambiência social estabelecida nesse período.

Para tanto, é preciso entender também o uso da imagem como fonte que Goellner e Melo (2001, p. 115-130) indicam não apenas como mera ilustração, mas sim como “texto que se amplia a possibilidade de movimentar uma tensão entre diferentes fontes/testemunhos que dizem sobre algo que ocorreu”. Segundo Eduardo França Paiva (2002, p.17), o trabalho com fontes imagéticas “traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto qual foi concebida, idealizada, forjada”. As imagens não podem ser lidas como simples ilustração que tem por objetivo deixar o texto mais leve. Elas são também um registro que carrega em si toda uma simbologia do período em que foi produzida.

Essas fontes possuem um aspecto importante neste trabalho. O circo utilizou das imagens principalmente nos cartazes dos espetáculos como forma de divulgação e da elaboração de um imaginário social. Elas aparecem em jornais e revistas ilustradas, mostrando alguns indícios de como a prática da ginástica e suas apropriações foram realizadas não apenas na esfera da imagem do movimento, mas como forma de representação do cotidiano político e social do século XIX – sendo utilizada em charges e revistas ilustradas. O circo, ao se inserir nos contextos sociais de vilas e cidades, trouxe novos elementos imagéticos para a ilustração de situações vividas cotidianamente pelos habitantes das localidades por onde passou.

As fundamentações do teórico russo Mikhail Bakhtin também serão mobilizadas. Entre outras considerações, esse pensador defende a ideia de que não existe discurso fora de um contexto social de enunciação. Para Bakhtin, “discurso, isto é, a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração totalmente legítima e necessária de vários aspectos da vida concreta da palavra” (2003, p.92). Assim, o discurso escrito é de certa forma parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio.

Na concepção de Bakhtin, o discurso é dialógico, mesmo que seja resultado de uma pesquisa individualizada, pois, de certa forma, o texto é uma produção coletiva, haja vista que traz a interferência de ideias dos muitos agentes sociais envolvidos. O discurso é uma interlocução do humano com o seu tempo. Da mesma forma, o jornal pode ser considerado como um diálogo entre jornalistas, intelectuais, leitores, empresários, artistas e o seu contexto histórico.

A noção de **culturas híbridas** (CANCLINI, 1997) ajudou neste estudo na percepção de estratégias adotadas para a afirmação dos discursos e práticas sobre a *gymnastica*.

Para Canclini (1997), a arte, a comunicação, a antropologia, a história se fundem em sintonia com as tecnologias comunicacionais. Essa fusão, que pode ser vista atualmente como uma mistura entre popular e erudito, promove uma cultura urbana que, segundo o autor, é polo de heterogeneidade cultural. O circo no século XIX no Brasil buscou essa mesma sintonia com os meios de comunicação existentes, inclusive encontrando sua “*belle époque*” no início do século seguinte, por meio de uma estreita relação com os programas de rádio e depois com a televisão.

Para pensar o hibridismo proposto pelo circo, é preciso pensar primeiro os elementos característicos dele, a saber, o nomadismo, que contribui com o trânsito de saberes, possibilitando que o circo seja um dos meios de leitura e expressão social para diversas classes sociais; a questão da organização familiar que vincula a transmissão dos saberes e práticas por meio da experiência corporal; e a habilidade que o circo tem de se retroalimentar das manifestações culturais por onde passa, sejam elas eruditas ou populares.

O circo é um objeto híbrido desde a sua origem, local que permite o abrigo de diversos sujeitos e experiências e possibilita a criação por meio de simbioses e rupturas com práticas e manifestações já estabelecidas socialmente. Alguns pesquisadores com

temáticas relacionadas ao circo já utilizaram desse conceito em suas pesquisas com ambiência no século XX (SOUSA JUNIOR, 2008, 2009; DIZ REBOREDO, 2010; DE DE ÁVILA, 2008). Porém, o hibridismo cultural possui relações também com o século XIX, na forma e apresentação dos discursos vinculados à representação de diferentes práticas pelos meios de comunicação até então existentes.

O fazer artístico e suas práticas estavam, no século XIX, intimamente ligadas às questões sociais, culturais, econômicas e políticas em que os sujeitos estavam imersos. Os circenses criavam assim uma rede de tensões, com disputas e aceitações, com outros atores sociais.

Uma consequência da hibridação é a desterritorialização, fenômeno pelo qual modos culturais desvinculam-se de seus espaços e tempos originais e são transplantados para outros espaços e tempos nos quais mantêm aproximadamente os mesmos traços iniciais. O fenômeno da hibridação é por vezes designado como de sincretismo ou mestiçagem (COELHO, 1999, p. 125).

Pensar o circo pelo olhar das culturas híbridas tem como objetivo entender como se deu a apropriação de elementos culturais, nesse caso a ginástica, e o discurso sobre o corpo no circo, tendo como base os discursos sobre eles nos jornais brasileiros do século XIX. O circo, como entretenimento, vendeu a imagem de um corpo humano que busca superar os limites socialmente estabelecidos, que desafia a ciência até então constituída e que atrai multidões para dentro de suas lonas, deixando o realismo do teatro em segundo plano.

O circo também serviu de espaço de divulgação de conhecimentos. Dentro da lógica do entretenimento, o circo usou dos cavalos e dos ginastas para atrair o público para os espetáculos, mas também para se afirmar socialmente. Circenses apresentaram e divulgaram métodos de doma e equitação em picadeiros, hipódromos e clubes, foram, em alguns casos professores dessas modalidades para a família real. Os circenses também contribuíram com a divulgação de métodos ginásticos, que, em grande parte, dialogaram com as formas acrobáticas de movimentar-se.

Pensar o circo como objeto cultural é pensá-lo como um objeto no qual diferentes manifestações, que podem ser compreendidas socialmente como opostas, se manifestam de forma a permitir uma identidade própria, nesse caso o ser circense (SILVA, 2007). O circo teve como uma de suas principais estratégias de afirmação a mistura de elementos ditos cultos e populares – o caso da equitação, do teatro, da música clássica – e de elementos modernos, como foi o caso da ginástica que ele exibiu.

A hibridação de diferentes práticas corporais, denominadas com o mesmo termo *gymnastica* no século XIX, no Brasil, pode ser observada tanto na transformação que os métodos ginásticos europeus suportam ao aportar em terras brasileiras, quanto na própria apropriação que esses métodos têm dos elementos estéticos e organizacionais do circo ainda na Europa (LISBOA, 2007; MELO e PERES, 2014; MORENO, 2006; SOARES, 2002; GOÍIS, 2013).

Ginástica é um termo amplo no século XIX, de acordo com Carmem Lucia Soares:

Abarcando uma enorme gama de práticas corporais, o termo Ginástica, pertence ao gênero feminino, de designação feminina e que historicamente se constrói a partir de atributos culturalmente definidos como masculinos: força, agilidade, virilidade, energia/têmpera de caráter, entre outros, passa a compreender diferentes práticas corporais. São exercícios militares de preparação para a guerra, são jogos populares e da nobreza, acrobacias, saltos, corridas, equitação, esgrima, danças e canto (SOARES, 2002, p.20).

No início do século XIX, no Brasil, as diferenças entre a ginástica apresentada pelo circo e por clubes não serão tão nítidas, possuindo inclusive indicações de uso educacional. É possível rastrear nos jornais a defesa e a necessidade de adoção de uma ginástica nas escolas brasileiras, porém, em alguns momentos, essa defesa será motivada após a apresentação circense, identificando no corpo do artista, atributos necessários para o melhoramento da raça brasileira.

No caso da ginástica que o circo apresenta, existem traços em comum com a ginástica metodizada para a educação no século XIX, principalmente na vulgarização de termos como “atlético”, “forte”, “belo”, “equilíbrio”, associados às práticas denominadas de ginástica dentro dos espetáculos, os mesmo signos usados nos compêndios ao se referirem a um corpo reto e harmônico desejado.

Pensar em circulação de ideias e pessoas implica considerar a dinâmica que a envolve no período, levando-se em consideração a circulação inerente ao circo e o trânsito de sujeitos durante as turnês. Reforço que os modelos de ginástica podem ser reinterpretados por aqueles que os recebem e como os recebem, de acordo com suas demandas, necessidades e circunstâncias.

Ainda é importante ressaltar que essa circulação é desencadeada por pessoas e, dessa forma, está impregnada pelos signos que esses sujeitos construíram para si (CHARTIER, 1991; FONSECA, 2003).

Percebe-se que as trocas culturais entre famílias europeias e brasileiras aconteceram, no que se refere aos conhecimentos da ginástica, possivelmente de forma

oral e corporal, na convivência e no cotidiano da organização de apresentações e novos números. Os circenses vindos da Europa e da América do Norte muitas vezes não possuíam condições de carregar estruturas próprias, abrigando-se em circos, teatros e tendas estabelecidos no Brasil, ocasionando assim o contato de diversos sujeitos em curtos períodos.

Outra noção importante para esse trabalho é a de **mediação cultural e objeto mestiço** (GRUZINSKI, 2001). O circo nasce da disputa entre o lugar da palavra e da ação, representada nas expressões das pantomimas e das acrobacias. Ele não é puro, e a cada apresentação em que novos artistas aparecem e novas localidades são visitadas, o circo mesclará diversas expressões e gestos. São números franceses adaptados para o Brasil, danças espanholas e argentinas, métodos de doma norte-americanos, contorcionistas árabes, trapezistas inglesas, domadores alemães, entre outros.

A mestiçagem e a hibridação foram estratégias de sobrevivência do circo. No Brasil, o circo utilizou os eventos vinculados à religião católica como forma de divulgação, mas também utilizou de símbolos nacionais como histórias referentes à Guerra do Paraguai para o enredo de seus espetáculos, ora readaptando peças francesas, ora dialogando com as novas linguagens circenses da América do Sul. De certa forma, o circo possui uma plasticidade cultural que favoreceu a inclusão de práticas e metodologias necessárias à adesão do público brasileiro.

O circo é resultado de uma junção de conhecimentos, que pressupõe práticas mediadas por permanências e mudanças, com troca de saberes de sujeitos de diferentes contextos, com diferentes elaborações sobre conhecimentos específicos, e com a influência de uma paisagem social que muda de acordo com a itinerância das trupes.

Pode-se perceber, na análise de fontes, um caso de mestiçagem cultural referente ao que é tradicional e o moderno, no caso da incorporação nos espetáculos das cenas romanas, da luta de gladiadores, paralelamente aos movimentos acrobáticos e a própria estrutura circense, reconhecida como inovadora e moderna. As pantomimas são outro exemplo de uma forma de mestiçagem dentro do espetáculo circense, incluindo diferentes gêneros teatrais e se apropriando de culturas distintas, em peças consideradas como “teatro ligeiro”, as pantomimas circenses forneceram importantes elementos para a evolução teatral.

Capítulo I - Circo no Brasil: Caminhos pioneiros

Durante o século XIX, o circo foi uma das possibilidades de divertimento organizado no Brasil, disputando espaço e público com o teatro, com as touradas, com as festas religiosas (MELO e PERES, 2014). Ele participou da construção de uma nova linguagem teatral, influenciando a forma de organização das apresentações e de estruturação técnica do espaço cênico (SILVA, 2007).

As companhias circenses, assim como outras formas de entretenimento, participaram da construção de linguagens culturais urbanas, valorizando as vivências públicas de uma nova classe social que precisava de reconhecimento. É possível constatar, no contato com as fontes²⁹, o crescente número de apresentações circenses ao longo do século XIX, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Niterói, Recife, Salvador, São Luís. Segundo Regina Horta Duarte:

Os espetáculos de teatro e circo constituem um dos importantes momentos dessa vida cultural, dada sua frequência (pois os espetáculos aconteciam regularmente), sua amplitude (atingindo um grande número de cidade e vilas em diferentes regiões da Província) e sua influência no cotidiano dos habitantes de diversas localidades (...) (1996, p.15).

Antes mesmo dos reconhecidos grandes circos realizarem turnês pelo Brasil, construindo anfiteatros e subindo lonas, artistas já se apresentavam individualmente em teatros e praças, ciganos circulavam pelo interior vendendo animais e exibindo destrezas. Ermínia Silva (2003, p.53) informa que algumas famílias circenses chegaram à América Latina, no fim do século XVIII, se estabelecendo principalmente na Argentina. Esse movimento migratório é atribuído a perseguições desses grupos na Europa e à criação de leis que proibiram suas apresentações em praças e feiras.

Os circenses que vieram para América Latina no século XVIII possuíam um caráter nômade e se apresentavam em praças e ruas sem nenhum tipo de contrato de trabalho ou local definido. Eles circularam por vários países e se agrupavam para a realização de turnês, que representaram uma incrementação na arrecadação de dinheiro como forma de subsistência. Elas também possibilitavam o compartilhamento de conhecimentos e a sua circulação entre os grupos e famílias envolvidos. Cidades

²⁹ Alguns jornais, como o Correio Mercantil, Diário do Rio de Janeiro, A Pátria, entre outros, adotaram chamadas curtas normalmente na primeira página, em que divulgam os divertimentos das cidades. Essas chamadas são um dos indícios do aumento do número de apresentações circenses, chegando, após a década de 1840, a anunciar circos quase diariamente.

importantes na América Latina eram visitadas, tais como: Rio de Janeiro, Buenos Aires, Porto Alegre, São Paulo, Ouro Preto, Recife, Lima, Montevideo e Assunção.

Não constitui objeto deste estudo a questão cigana no Brasil Império, mas ressaltamos aqui que esse grupo social já exibia atividades ditas circenses, no século XVIII (SILVA, 1996; TEIXEIRA, 2008, DUARTE, 1995, CASTRO, 1997).

Os ciganos, grupo nômade, promoveram uma economia pautada na troca de materiais, atravessando o interior do Brasil e passando por vilas pequenas. Devido à sua marginalização social no período, pouca são as referências sobre eles nos jornais, mas podemos inferir, segundo estudos anteriores (SILVA, 2009; LOPES e SILVA, 2015; ABASTO DE SOUSA, 2013), que eles exibiam acrobacias, malabarismo, equilibrismos, ilusionismos e outras atividades nas feiras e festas religiosas, possuindo considerável circulação no território brasileiro. Algumas famílias ciganas foram inclusive proprietárias de circos³⁰ no Brasil, como é o caso dos Stevanowich (Húngaros) e Robotini (Romanos). É possível rastrear a presença desses artistas na segunda metade do século XVIII, de acordo com a pesquisa de Rodrigo Corrêa Teixeira (2008).

Apresentavam-se também nesse momento artistas individuais. Alice Viveiros de Castro (2005, p.98) relata o percurso do artista Antônio Verdun, em um trajeto que pode ser considerado espetacular no início do século XIX. Verdun saiu do Peru, realizou espetáculos na Argentina e se apresentou no Brasil por três anos. Encontramos algumas referências sobre a exibição de apresentações semelhantes a de Antônio Verdun pelo artista Manoel Antonio da Silva³¹, executando difíceis passagens sobre o cavalo, em Porto Alegre, no final da década de 1820.

Mesmo com a dificuldade dessas viagens, os longos e demorados trajetos não impediram que artistas se fixassem em determinadas localidades por demasiado tempo. O fazer circense é nômade (SILVA, 2003, 2007; CASTRO, 2007), e ele precisa do contato com o novo para constantemente se recriar.

Destaco que para esta pesquisa interessaram os circos organizados, ou grandes companhias circenses conhecidas pelo empreendimento do circo moderno, e que estão vinculadas à comercialização da cultura, que teve início no século XVIII³². Essas companhias lidam com a formação de um público pagante, que investe tempo e dinheiro

³⁰ Oliveira, J. Amaral, “Uma história do circo”, IN: Ferreira, C. M. (org.), *Circo-tradição e arte*, Rio de Janeiro, Museu do Folclore Edison Carneiro/ FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987, p. 14.

³¹ Segundo Athos Damasceno no livro “Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX” (1956, p.11), mas não foi possível rastrear a presença desses artistas nas fontes coletadas.

³² Indicada por Peter Burke, 1989.

(MELO, 2014), ávido por consumir espetáculos e outros entretenimentos, demandando a organização de uma estrutura empresarial eficiente e da criação, ou adaptação, de espaços que pensem nas questões do conforto dos espectadores.

No caso brasileiro, esses circos carregavam em grande parte das vezes o título de companhias gymnasticas e equestres, indicando ou deixando assim subentendido quais eram os carros-chefe das exposições.

1.1 Percursos

De acordo com a revisão bibliográfica realizada, alguns circos “levaram a fama” de serem os primeiros a chegarem ao Brasil. Encontramos referências ao Circo Bragassi, vindo da Itália em 1830 em diversos artigos, derivando de estudos mais antigos (TORRES, 1998; CAMAROTTI, 2004; BROCHADO, 2005; GRUMAN e BEZERRA, 2010). No entanto, pesquisadores, como José Carlos Santos Andrade (2010), Vitor Melo (2014) e Manuel de Oliveira Lima (2006), apontam que, em 1818, ocorreram apresentações no Rio de Janeiro e em São Luiz do Maranhão, da Companhia Inglesa de Cavalinhos, dirigida pelo britânico Guilherme Southby³³. Os artistas que compunham essa trupe eram dançarinos de corda e equilibristas de cavalinhos.

Aparentemente, essa companhia ficou no Rio de Janeiro e em Sabará no ano de 1821 (TORRES, 1998). Segundo Vitor Melo (2013), Southby utilizou também a estrutura de uma praça em que eram realizadas corridas de touros - divertimento popular no Rio de Janeiro. Suas apresentações parecem ter tido boa recepção de público, segundo relato extraído de Oliveira Lima (2008, p. 570), pois a população era convidada “(...) a rir estrepitosamente com os trejeitos dos palhaços, aplaudir os maravilhosos exercícios equestres de Mr. Southby e extasiar-se diante da corda bamba e dos equilíbrios de Mrs. Southby”. Nenhuma outra referência nas fontes consultadas ou em outros estudos ao circo de Southby no Brasil ou a Companhia Inglesa de Cavalinhos pôde ser rastreada após 1821.

³³ Segundo o historiador Teodoro Klein (1994, p.46), Guilherme Southby teria trabalhado com Astely. No *Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, é possível encontrar uma referência a G. Southby, no verbete sobre William Southby. Esse artista se apresentou na Feira de Bartholomeu e dirigiu uma trupe inglesa em Madrid em 1816 e 1817. Existe uma troca de nomes na atual bibliografia sobre qual Southby teria sido artista de Astely, mas a hipótese é que William e Guilherme sejam a mesma pessoa.

Southby se apresentara antes, rapidamente, na Argentina em 1819 ao lado de Maria Southby (PELLETTIERI, 2005, p. 246), sendo considerado um dos primeiros circos a visitar Buenos Aires por parte dos historiadores argentinos³⁴.

A companhia de Guilherme e Maria adotou uma estratégia que se tornaria frequente, tanto na Argentina, quanto no Brasil, a realização de espetáculos em benefício de instituições, tais como casas de recolhimento de crianças abandonadas, sociedades de comerciantes, hospitais e também dos próprios artistas e diretores dos circos. Esses benefícios foram um dos mecanismos que o circo encontrou para obter reconhecimento social, elegendo causas e instituições que ajudariam na divulgação dos espetáculos, aumentando assim a renda total das turnês. Os benefícios tinham sua renda convertida para lugar, pessoa, associação, sociedades ou artistas, e normalmente eram nos espetáculos “em benefício” que os artistas apresentavam seus números considerados mais difíceis ou solicitados pelo público.

A passagem de Southby pelo Brasil e Argentina foi apenas o início da chegada de inúmeras companhias estrangeiras na América do Sul (KLEIN, 1994; CILENTO, 2005). Essas companhias, no início do século XIX, começaram suas apresentações na Argentina e Uruguai, vindas de dois caminhos distintos.

O primeiro desses caminhos foi uma conexão direta da Europa, chegando em barcos nos portos de Montevideo e Buenos Aires. O segundo caminho foi pela América do Norte e América Central, com circos que se mesclavam a elementos culturais de outras regiões ao longo das turnês, apresentando artistas norte-americanos do até então recente movimento circense desse país, com animais selvagens, tais como elefantes, zebras, tigres, macacos e bisões.

Importante ressaltar que o Brasil não era, a princípio, o lugar em que esses primeiros circos se estabeleceriam. O modelo adotado pelas companhias, antes da chegada de Southby, em 1819, na Argentina, era composto por apresentações inspiradas nas exibições a cavalo. Às vezes, essas apresentações não eram consideradas nem circo nem teatro, por consistirem na encenação de batalhas que qualquer espectador poderia reproduzir sem muito ensaio (BOSCH, 1910).

Em 1825, o britânico Juan Wynn exibiu seu circo fixo em Buenos Aires, oferecendo ao público apresentações como o “panorama”, uma sala contendo imagens de cidades europeias (LANDINI, 2014). Wynn se associou em 1836 a Antônio Cabello para

³⁴ Para outras informações sobre o circo Argentino, consultar o trabalho *El Costumbrismo en el Teatro Argentino* de Laura Mogliani (2007).

a construção de um circo fixo no *Jardin del Retiro*. Esse circo se chamou Circo Olímpico³⁵ e seu espaço contava com palcos e galerias que proporcionariam diversas comodidades para o público pagante³⁶.

As apresentações continham números simultâneos de picadeiro e pantomimas, adaptando-se a diferentes necessidades. Nem sempre elas ocorriam apenas dentro do prédio do Circo Olímpico. Alguns artistas se apresentavam nas ruas, como a *Compañia de Volantines*³⁷, que exibiam frequentemente cenas curtas nos arredores de Buenos Aires³⁸ como forma de divulgação de espetáculos maiores que aconteciam no Circo Olímpico.

Essas companhias que obtiveram grandes rendas e aceitação do público na Argentina e Uruguai, até onde foi possível localizar³⁹, importaram o modelo iniciado por Astley e outros na Europa, ou seja, construíam prédios provisórios de madeira aos moldes de um anfiteatro, com uma pista circular no centro, que servia como picadeiro para que os exercícios acrobáticos, equestres e de doma fossem demonstrados.

Outros números foram introduzidos ao espetáculo, como os exercícios de equilíbrio, na corda bamba, e malabarismos ou “*pelotequeiros*”. Os *Volantineiros* também eram apresentados ao lado de palhaços nesses espetáculos, indicando a incorporação de tradições locais ao espetáculo.

Após Southby, poucas são as fontes no período que indicam a presença de circos em terras brasileiras, sendo possível rastrear alguns artistas e grupos menores. Entre eles, está Mr. Rhigas o “*Hercules Francez*”⁴⁰, que se apresentou em 1827 na corte do Rio de Janeiro, no Theatro Imperial de São Pedro D’Alcantara⁴¹.

Outros artistas se apresentariam individualmente, ocupando principalmente as salas dos teatros. Mr. Rhigas, por exemplo, demonstrou “diversos exercícios de equilíbrio, de destreza e força”⁴². Depois uma boa primeira apresentação, o interesse nesse artista parece ter diminuído e o “Benefício de Mr. Rhigas, (...) não nos há causado

³⁵ Existem vários circos com o nome de “Circo Olímpico” no século XIX. Esse nome é inspirado no circo de Charles Hughes. Interessante destacar que esse nome deriva das atividades gregas, e não das olimpíadas modernas iniciadas em 1896 por Pierre de Fredy, o barão de Coubertin.

³⁶ *Diario de la Tarde*, 19/04/1840.

³⁷ Como são denominados em castelhano os saltimbancos e funâmbulos.

³⁸ *Diario de la Tarde*, 14/10/1838.

³⁹ Pouco foi encontrado sobre artistas e circos em outros países da América do Sul no período, muito pelo fato de que os artistas que visitaram o Brasil fizeram percursos similares. Não descarto que em outros locais uma série de sujeitos diferentes também mobilizou os saberes circenses em seus percursos.

⁴⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 28/08/1827, p. 3.

⁴¹ *Diário de Pernambuco*, 25/04/1827, p. 2.

⁴² *Jornal do Commercio*, 01/10/1827, p. 4.

o mesmo entusiasmo, que na primeira vez"⁴³, lembrando que os benefícios eram justamente os dias em que os artistas apresentavam números mais difíceis como forma de atrair o público.

Em 1838, é possível encontrar mais um artista individual, Mr. Valli⁴⁴, executando exercícios ginásticos no Rio de Janeiro e em São Luís em 1841. O anúncio de Valli é tido, de acordo com Leopoldo Vaz (2013), como uma das primeiras fontes de jornais no estado do Maranhão a utilizar o termo ginástica no período, indicando assim um dos caminhos que a ginástica⁴⁵ percorreu para chegar a solo brasileiro. Até então os exercícios exibidos utilizavam termos como “força” e “equilíbrio” em suas descrições. Esse artista anunciaria seus espetáculos, vinculando sua ginástica ao método ginástico desenvolvido por Amoros na França:

“THEATRO PUBLICO

“Prepara-se para Domingo, 21 do corrente huma representação de Gimnástica que será executada por Mr. Valli Hércules Francez, mestre da mesma arte de escola do Coronel Amoroz em Paris; e primeiro modelo da academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro, que terá a honra de apresentar se pela primeira vez diante d’este Ilustrado público, a quem também dirige agradecer como já tem feito nos principais Theatros de Europa, e deste Império.”⁴⁶

No ano de 1832, antes de Mr. Valli, chega a terras brasileiras pelo porto de Santos⁴⁷ José Chiarini com sua mulher, dois filhos e dois criados, no que virá a se constituir no circo da família Chiarini. Existem algumas confusões na historiografia brasileira acerca de qual integrante dessa família chegou. Essa confusão ocorre devido a dois fatores: o grande número de artistas pertencentes à família Chiarini⁴⁸ e a circulação dessa família, tanto na Europa, como nas Américas. Mário Verdone, historiador do circo, afirma que:

... a tarefa de pôr ordem na atividade e na genealogia dos Chiarini é particularmente árdua: “Como chegar ao fim, quando uma Maria Rosa Chiarini, sogra da célebre Madame Saqui, queixava-se, em 1818, por ter de manter uns trinta familiares?” A este propósito, é significativa a passagem de uma súplica desta Chiarini, endereçada ao Ministro do Interior francês, em que ela se lamenta “que, tendo tido vinte rapazes,

⁴³ Gazeta do Brasil, 15/09/1827, p. 4.

⁴⁴ Diário do Rio de Janeiro, 15/02/1838, p. 2.

⁴⁵ Essa ginástica será discutida no segundo capítulo. Cabe destacar aqui que diferentes circos já apresentavam a ginástica em seus espetáculos antes mesmo da mobilização de discussões sobre a utilização da ginástica no campo educacional como forma de intervenção e educação do corpo.

⁴⁶ Jornal Maranhense, 12/11/1841, p. 4.

⁴⁷ Jornal do Commercio, 08/11/1832, p.4.

⁴⁸ Outras questões sobre a história da família Chiarini foram abordadas em texto anexo.

dirige uma casa de trinta pessoas oriundas dos seus seis filhos ainda vivos, sem contar os trinta sobrinhos (VERDONE, 1960, p. 246).

Existe também um conflito no que diz respeito ao diretor e artista José Chiarini e seu filho Giuseppe Chiarini, devido à existência de homônimos transitando no início do século XIX, e ao fato de a imprensa brasileira por vezes traduzir nomes estrangeiros para o português⁴⁹ como forma de aproximar o público dos artistas, ou pelo desconhecimento da pronúncia de tais nomes.

Essa dificuldade com os nomes, não apenas de Chiarini, que vem em partes dos próprios meios de comunicação, também se deve ao fato de os artistas ocultarem seus nomes e origens como forma de proteção de perseguições políticas, ou de uma eventual recepção negativa do público. É possível constatar que essa confusão deixava público e imprensa irritados, como é o caso da resposta à publicação do “amigo da justiça” por parte do jornal *Diario do Commercio* de 1840, referindo-se aos nomes e títulos dos circenses:

"Escandalisou-se também por darmos ao Sr. Bernabó os epithetos de *quidam* e *Dom*: temos a responder-lhe que os interpretou mal: assim o termo *quidam* significa *hum certo* (e olhe que he bem traduzido), e se usámos d'elle foi por não nos ocorrer o primeiro nome do Sr. Bernabó, pois se assim não fosse, teríamos dito muito cortezmente Giovanni Bernabó. Quanto ao tratamento de *Dom*, o applicámos por suppômos o Sr. Bernabó Hespanhol; bem como, se o suppozessesemos Francez, dar-lhe-íamos o tratamento de Monsieur; se Inglez, o de *Master*; se Portuguez o de Senhor, etc., etc.; mas como he Italiano, só lhe compete o tratamento de *Il Signore*: a culpa he sua por não declarar a que nação pertencia, o que fazem todos os que nos vem dar espectaculos: exemplos: Miguel Horth, rei do fogo, Inglez; Chiarini, Funambulo Italiano; Leroux, physico francez; Mr. Valli, Hercules francez; D. João Lopes, *segunda espada das praças reaes de Hespanha*, natural de Andaluzia, etc., etc."⁵⁰

Esse processo de tradução dos nomes, apresentado nos jornais brasileiros dos nomes estrangeiros, é reflexo de uma mudança mais profunda que ocorrerá ao longo do século XIX (NAHAVANDI; MALEKZADEH, 1993). Esse “abrasileiramento”⁵¹ de nomes foi realizado voluntariamente por diversos grupos de imigrantes, incluindo portugueses⁵², com vistas a construir uma nova história no Brasil que permitisse uma

⁴⁹ Não podemos afirmar se a fonte se refere a Giuseppe, ou até mesmo a um certo Joseph, mas, no contato com as fontes, pode-se perceber que é comum, no caso dos artistas circenses no século XIX, o aportuguesamento dos nomes. O artista Baptiste Fouraux, por exemplo, será chamado em alguns momentos de Baptista, Batiste, Batista.

⁵⁰ *Diario do Commercio*, 27/04/1840, p. 2.

⁵¹ Segundo Seyferth (1999), esse ideal de abrasileirar nomes e práticas foi frequente entre alguns setores da sociedade brasileira no final do século XIX e início do XX, e buscava realizar a assimilação cultural ou racial dos imigrantes em prol da unificação nacional.

⁵² Os portugueses residentes no Brasil pós-independência foram considerados brasileiros originários. Esse dispositivo constou da constituição do Império do Brasil de 1824.

melhor recepção por parte do público brasileiro (SEYFERTH, 1999), ou com a intenção de fugir de perseguições políticas, como foi o caso dos ciganos. Algumas famílias circenses, ao se estabelecerem no Brasil, mudam ou traduzem seus nomes e sobrenomes voluntariamente, como é o caso da família Wassilnovitch⁵³, que substituíram seu sobrenome por Silva.

É possível rastrear membros da família Chiarini no Brasil entre 1832 e 1844, principalmente no Rio de Janeiro, Niterói, São Paulo e Minas Gerais. Como vemos em algumas reportagens, a chegada de Chiarini primeiro se constituiu em uma companhia ginástica sem espaço próprio para apresentação, utilizando teatros para exibição:

"THEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE

Domingo 15 do corrente, a beneficio de Mad. Chiarini, haverá hum muito brilhante expectaculo executado pela sociedade de Actores, e pela companhia Gimnastica.

O que será circunstancialmente anunciado.

N. B. Na conformidade do trato, os bilhetes achar-se-hão à venda no Theatro nos lugares de costume; e os Srs. Accionista que quizerem ficar com os seus camarotes para este dia, terão preferencia, e se lhes roga o objecto de mandarem por elles ao referido lugar até o dia 14."⁵⁴

Antônio Torres (1998, p. 21) assinala que em 1834, na vila de São João del-Rei, um espetáculo é apresentado por “José Chiarini, mestre da gymnastica e equilibrista e dançarino de corda, com sua família na mesma profissão”. Em 1835 e 1836, José se apresenta no Teatro Constitucional Fluminense⁵⁵ e Teatro Nictheroense⁵⁶ respectivamente, e apenas em 1837 será construído “hum theatro na cidade de Nictheroy” para servir de abrigo para o circo de José Chiarini.

A construção desse teatro implicará, entre outras mudanças, a alteração do horário das últimas barcas partidas de Niterói em dias de espetáculo, devido à grande demanda do público. Outro teatro ainda será construído por José Chiarini em Niterói no ano de 1839 "no largo de S.joão, com um huma varanda para as senhoras, com assentos numerados, e huma platéa vastissima que conterà, ao menos, 3,000 pessoas"⁵⁷, mas não é possível saber se se trata do mesmo teatro de 1837 ou de um novo espaço.

⁵³ Mais informações sobre essa família, consultar o trabalho de Teixeira (2008, p. 55): História dos ciganos no Brasil.

⁵⁴ Correio Mercantil, 13/07/1832, p. 4.

⁵⁵ Jornal do Commercio, 04/08/1835, p. 3.

⁵⁶ Jornal do Commercio, 01/01/1836, p. 4.

⁵⁷ Jornal do Commercio, 05/03/1839, p. 4.

A princípio, o primeiro circo Chiarini, pertencente a José Chiarini, difere de Southby nas apresentações, enquanto este apresentava números com exercícios equestres, a família Chiarini introduziu números de força e equilíbrio⁵⁸ associados a dramas teatrais e danças tradicionais de outras regiões, como podemos ver em seus anúncios:

“THEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE

Domingo 19 do corrente, Mr. Chiarini com sua mulher, e filho, chegados proximamente a esta Corte, onde tem recebido de seus habitantes grandes obsequios e applauzos, tem a honra de tornarem a apparecer em scena pela primera vez, com a execução de alguns dançados, marchas, e saltos mortaes, sobre a corda tirante; seguindo pela Companhia Comica Nacional, a representação do Drama em 3 actos, intitulado - Acmet e Rakma, terminando o divertimento com hum engraçado Duetto.

NB, os bilhetes de platea estão à venda no mesmo dia das 8 horas da manhã em diante, no lugar do costume.”⁵⁹

José Chiarini fez algo semelhante em Buenos Aires⁶⁰ em 1829, apresentando-se como “*maestro de la escuela gimnástica de agilidad*”⁶¹ no Parque Argentino. Chiarini e sua mulher Angelita foram reconhecidos em terras argentinas por seus feitos acrobáticos (CASTAGNINO, 1981), e também por apresentarem feitos inéditos até então. A trupe italiana incluiu pantomimas, arlequins, colombinas, além de contratar atores argentinos para apresentar danças tradicionais⁶², mudando assim pouco a pouco a sua forma de apresentação.

Além de José Chiarini, a pesquisa traz informação sobre Giuseppe Chiarini. Esse Giuseppe nasceu em 1823 na Itália e faleceu no Panamá em 1897, mas outro Giuseppe, um senhor de idade, realizou turnês na América Latina no período de 1829 a 1831 (KLEIN, 1994; LOPES, 2015), ainda existe um terceiro Giuseppe, equilibrista, e que, segundo o historiador Alessandro Cervallati (1961), se apresentou na Boêmia, atual República Tcheca. O Giuseppe Chiarini aqui encontrado foi considerado por jornalistas o “Franconi das Américas”. Juntamente dos circenses franceses Louis Soullier⁶³ e Jacques Tourniare⁶⁴, eles são considerados inovadores do circo no século XIX, introduzindo

⁵⁸ Diario do Rio de Janeiro, 29/10/1835.

⁵⁹ Diario do Rio de Janeiro, 08/08/1835.

⁶⁰ Pós 1830, sob a ditadura de Rosas (1836 - 1852), o circo argentino misturou vários elementos no espetáculo; os dramas italianos, as performances acrobáticas, os Saionetes espanhóis e o Clown inglês.

⁶¹ Segundo Lopez, 1939 e Llanes, 1968.

⁶² Seibel (1993, p. 21) não indica quais tipos de danças foram apresentadas pelos Chiarini na Argentina.

⁶³ Louis Soullier (1813-1888), diretor de circo em Viena, se estabeleceu na Turquia e depois na China em 1854. Quando voltou para Europa em 1866, trouxe com sua companhia acrobatas chineses.

⁶⁴ Jacques Tourniare (1772-1829) estabeleceu seu primeiro circo na Rússia, e seus filhos Benoit e François excursionaram intensivamente pela Índia, China e América.

novos elementos nas apresentações e excursionando pela América Latina, China, sul da África e Rússia (KABIR, 2013), suas turnês chegaram ao Brasil em 1869.

Reconhecer a presença da família Chiarini, apresentando a ginástica como uma de suas profissões no Brasil, é um dos indícios do aumento da circulação do circo na América Latina devido à importância e visibilidade que essa família obteve no meio circense no período.

Circos estruturados como o de Chiarini e Southby são atraídos primeiro pela abertura dos portos às nações amigas de Portugal por parte de D. João VI (SANTOS ANDRADE, 2010), pelos investimentos realizados em estradas e portos pós-independência em 1822 e pelos ciclos econômicos, como o café, a borracha e cana-de-açúcar. Para a mobilidade desses circos, foi necessária uma infraestrutura robusta. Os circos vinham de navio pelo litoral brasileiro e depois rumavam até o Rio da Prata a Buenos Aires. Pode-se ver essa movimentação nas notícias dos portos brasileiros de Santos, Bahia, Rio de Janeiro. Essas companhias faziam grandes percursos em um período no qual a vontade, algumas vezes, ultrapassava a infraestrutura.

Os espetáculos que cada circo trazia eram assistidos pelos Imperadores e pela corte, chegando ao ponto de vínculos de amizade serem estabelecidos entre os imperadores e artistas, como foi o caso de Franco Olimecha (Franck Olimecha), que recebeu vários convites de Dom Pedro II para ir ao Paço⁶⁵, ou de Giuseppe Chiarini, professor de equitação da família real⁶⁶.

O imperador e a família real assistiram ao menos uma apresentação de cada circo aqui pesquisado, e a sua presença servia para impulsionar os espetáculos. Não foi possível, no entanto, desvelar qual o processo de organização para que a família imperial fosse a esses espetáculos, mas podemos especular que ocorria um agendamento prévio, tendo em vista que normalmente os anúncios em jornais saíam com dias de antecedência do espetáculo. Nesse caso específico, o próprio molde do anúncio era alterado, colocando a presença da família imperial como um dos destaques da apresentação, uma espécie de apresentação de gala ou noite de benefício.

1.2 Relações

Os circos se articularam com a dinâmica da cidade, segundo Vitor Melo (2014, p.14), dialogando com um mercado de entretenimento que nascia e com as atrações

⁶⁵ Segundo Nepomuceno, 2013, p. 292.

⁶⁶ Revista da Sociedade Jockey-Club, 1871, p. 70.

tradicionais. Eles se apresentavam em estruturas próprias, mas também estavam presentes em festas populares, feiras e teatros. A concorrência entre diferentes formas de entretenimento pela presença de um público pagante fez com que os circos por vezes se associassem, apresentando duas grandes companhias sob a mesma lona. Mesmo quando a disputa por público era algo marcante nos jornais, como foi o caso dos teatros, artistas de um e de outro tipo de empreendimento circulavam por esses espaços.

Desse encontro de circenses e artistas do teatro, novas formas circenses surgiram na América do Sul. Atribui-se a José Chiarini um dos embriões do que viria a ser o *circo criollo* (CASTAGNINO, 1953; CASTRO, 2005; SEIBEL, 2002; ARCHETTI, 2003), um circo que se libertava em parte dos moldes europeus, nacionalistas e estruturados dos hipodramas⁶⁷ e dialogava com uma identidade sul-americana. O *circo criollo* se caracteriza por ter o espetáculo dividido em duas partes: a primeira, exibindo artistas individualmente ou em grupos, com um conjunto de habilidades com ou sem cavalos, muito similar ao modelo europeu. Essa parte do espetáculo, às vezes, era acompanhada por músicas. A segunda parte era constituída da representação de uma peça teatral nacional – criolla – nesse caso, argentina ou uruguaia. Entre as peças mais populares está o drama “José Moreira”, que conta a história de um gaúcho perseguido pela lei, colocando em cena a identidade argentina e sul-americana em vez dos já conhecidos dramas e heróis europeus.

No *circo criollo*, os artistas que possuíam uma base acrobática, identificada às vezes como ginástica, utilizavam-se da expressão corporal para dar dinâmica à ação da pantomima (SEIBEL, 2008). Esse espetáculo circense durava horas e demandava do público paciência para a organização dos equipamentos necessários a cada número apresentado.

Após a turnê de José Chiarini, o primeiro circo argentino apareceu em 1834 com Pedro Sotora. Nesse caso, o circo, assim como outras manifestações culturais do período, dialogaram com a luta pela independência, no momento conhecido na Argentina como “período das Rosas”. Em 1852, é possível ver a encenação da pantomima constituída de três quadros referentes a esse período argentino no circo Olympico do Rio de Janeiro, denominada: “Buenos Ayres e Montevideo ou a derrota e queda de rosas, em que há embates e evoluções militares de todas as armas, fogo, assaltos, etc.”⁶⁸.

⁶⁷ Dramas equestres, ou pantomimas que utilizavam os cavalos como personagem.

⁶⁸ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 08/08/1852, p. 4.

Em 1837, já no Brasil, o Circo Chiarini se associou à companhia norte-americana de E. G. Mead⁶⁹ na corte do Rio de Janeiro, apresentando, além de exercícios ginásticos, pantomimas⁷⁰ e equilibrismos. A parceria com Mead é a primeira feita por José Chiarini em terras brasileiras e se torna profícua para os dois sócios. O contrato entre ambos foi finalizado em 1838⁷¹, com a saída de Chiarini pelo porto de Santos⁷². Podemos ver a seguir um dos anúncios dessa parceria, dando destaque para o fato de que Chiarini e Mead se autodenominavam professores das duas práticas populares nas apresentações circenses – ginástica e equitação – e as duas companhias fizeram com que seus artistas se apresentassem em conjunto, indicando uma possível troca de experiências no que se refere a técnicas, treinamentos, à utilização do espaço cênico, entre outros:

⁶⁹ Thomas B. Nathans, artista circense norte-americano, relata em narrativa autobiográfica de 1828 extraída do livro *American Circus Anthology, Essays of the Early Years*, de William L. Slout, 2005: "We joined a comp(any) going south, I think the man's name was Mead". Nesse caso, Abraham Mead, que se associou a Price & Simpson troupe.

⁷⁰ Nesse caso, as pantomimas parecem ter pouca relação com temas brasileiros.

⁷¹ *Jornal do Commercio*, 20/02/1838, p. 4.

⁷² *Jornal do Commercio*, 22/05/1838, p. 4.



**THEATRO DA PRAÇA MUNICIPAL, DA CIDADE
DE NITHEROHY,
domingo 10 do corrente.**

Tendo se reunido as duas companhias sob a direcção de José Chiarini, professor de gymnastica, e de E. G. Mead, professor de equitação, ellas tem a honra de apresentar ao respeitavel publico desta côrte o mais brilhante espectáculo que lhes foi possível conseguir para lhe agradar. José Chiarini espera o mesmo acolhimento que tem tido pelo longo espaço de 9 annos até o presente, e de que se mostrará sempre grato. O espectáculo será dividido em 7 actos, os quaes serão preenchidos pelas duas companhias. Não foi possível annunciar todo o divertimento pelo curto espaço de tempo, mas pôde-se affiançar ao respeitavel publico que o divertimento será brilhante. Os bilhetes achão se á venda nas pontes das barcas de vapor, na cidade de Nitherohy, no circo olympico, largo da

FIGURA 1 - Theatro da Praça Municipal
Fonte: Jornal do Comercio, 10/12/1837, p. 4.

A parceria entre Chiarini e E. G. Mead também trouxe outro elemento curioso para o Brasil em 1838: um elefante adestrado⁷³, o primeiro que se tem notícia a ser apresentado na Corte do Rio de Janeiro. Talvez, atraído pela boa recepção em outros locais, Mead traz em sua excursão latino-americana a exibição de animais. Essa prática,

⁷³ Old Bet foi o primeiro elefante a ser apresentado nos Estados Unidos em 1804, no estado de Boston como parte de uma *menagerie* - coleção de animais exóticos exibidos para o público, uma espécie de primórdio dos zoológicos modernos. Old Bet foi morta em 1816 por um fazendeiro que acreditava ser pecado pessoas pagarem para verem o animal. Em 1821, o Barnum's American Museum comprou os ossos de Old Bet para expô-los. (HERSHENSON, 2002).

denominada de *menagerie*, será adotada com maior frequência por circos no Brasil na segunda metade do século XIX. O segundo Circo Chiarini (1869 – 1872), comandado por Giuseppe, teve uma circulação e variedade ainda maiores do que o circo de José Chiarini, exibindo zebras, touros, tigres, alguns deles para exercícios de doma, outros para simples exposição, como pode ser visto na notícia abaixo:

“Brevemente teremos n'esta capital representações do já conhecido Circo Chiarini.

Virá muito augmentado com artistas de ambos os sexos, e terá além d'isso tigres de Bengala, girafas e zebras.

O Sr. Chiarini pretende com a sua companhia fazer uma viagem á roda do mundo, sahindo de New-York e começando pelo Brazil.”⁷⁴

Ao exhibir esses animais exóticos, o circo reforçava sua imagem internacionalista e de “teatro de variedades”. As exhibições dessas feras domesticadas e adestradas, associadas às historias trágicas de exhibições, reforçavam o caráter imprevisível e o risco presente em cada apresentação. O caso do domador Delbi Montarno⁷⁵, que foi morto em apresentação dentro da jaula com três ursos e uma hiena, ou de Herr Lengel⁷⁶, morto por tigres dentro da jaula, estiveram nas primeiras páginas dos jornais e eram sempre lembrados quando um novo circo chegava ao Brasil com essa forma de apresentação.

O risco, no entanto, nem sempre vinha das feras em si, que, mesmo domesticadas, continuavam imprevisíveis. Em alguns casos, o risco com os números de doma vinham da própria irresponsabilidade ou falta de preparo dos artistas:

“Não nos enganamos quando hontem dissemos que o domador dos tigres do circo Chiarini estivera duas noites antes, meio torto, a trabalhar com aqueles bichos dentro da jaula, de que restou até atirar se lhe um d'elles á perna.

Hontem o negocio ficou mais claro, e em tal estado se achava, guinando de bombordo a estibordo, que o Sr. subdelegado Thimoteo enviou o para a policia, onde dormiu o somno da innocencia, segundo nos dizem.”⁷⁷

No início do século XIX, o circo ainda estava definindo sua forma de apresentação. Essa indefinição permitiu um período de grande abertura, flexibilidade e criatividade. A ginástica dividiu o picadeiro com diversas manifestações culturais locais e outras práticas, tanto tradicionais quanto ditas eruditas. O circo buscava a todo momento

⁷⁴ Gazeta de Notícias, 21/09/1875, p. 2.

⁷⁵ Ver o jornal O Movimento, 05/05/1892, p. 1.

⁷⁶ Gazeta de Notícias, 20/01/1876, p. 1.

⁷⁷ Gazeta de Notícias, 21/01/1876, p. 1.

estabelecer relações, sejam elas de troca ou de apropriação. Nas turnês, os circos adotaram tradições e costumes locais como estratégia de aproximação e identificação com o público, incorporando ao espetáculo linguagem, vestimentas, utensílios e artistas regionais. O circo também apresentou pantomimas e pequenas cenas teatrais que diálogossem com o contexto em que elas estavam inseridas, algumas vezes servindo como crítica social, como é o caso dos benefícios em liberdade de escravos, outras vezes reforçando aspectos locais, como foi o caso da utilização de bandas militares, de cenas de batalhas e de palhaços nacionais.

Em uma época de aceleração das novidades, em que a ciência e os meios de comunicação de massas davam os primeiros passos, o circo oferecia a possibilidade de apresentar à sociedade outros mundos, outros corpos e outros olhares (WALL, 2013). A constatação dessa pluralidade está expressa na transformação das apresentações circenses de diversas formas. O circo podia nesse momento ser conhecido como uma vitrine exótica do mundo. Nos Estados Unidos, o caso emblemático do circo de Phineas T. Barnum, que, além do picadeiro, possuía em anexo um museu no qual, antes das apresentações, o público era convidado a frequentar uma exposição com fins educativos, apresentando animais e objetos de diferentes partes do mundo é exemplo dessa pluralidade de sentidos.

O trânsito desses circos nos faz perceber que o encontro de artistas europeus e norte-americanos, com elementos e experiências locais, não se deu de forma rígida ou impositiva. O circo produziu uma rede de relações com artistas locais, incorporando aos seus espetáculos não apenas um estilo de apresentação, mas também elementos da cultura, da fala, dos gestos. Esse encontro no Brasil possibilitou a formação de uma ampla gama de artistas nacionais e serviu de germen para o nascimento do circo brasileiro.

No ano de 1839, Chiarini contrata a companhia italiana de João (Giovani) Bernabó para se apresentar no circo de Niterói. Esse, aliás, é o primeiro registro de Bernabó encontrado nas fontes, antes mesmo de ele anunciar o seu próprio circo, o que pode indicar que Chiarini tenha contratado temporariamente Bernabó, que permaneceu no Brasil. Bernabó obteve, como veremos mais à frente, sua própria companhia, onde a ginástica e a equitação serão destaques e se autoproclamará professor de ginástica em seus anúncios.

José Chiarini após diversos espetáculos deixa a Corte do Rio de Janeiro em 1840⁷⁸, rumo a Santa Catarina. Após excursionar pelo interior do Brasil, ele sofre um acidente realizando acrobacias em Pernambuco, o que gera críticas direcionadas aos artistas circenses e aos exercícios acrobáticos. Não é possível afirmar se José sobreviveu a esse acidente, mas fato é que não foram localizadas mais notícias referentes a esse circense nos arquivos ou em outras pesquisas:

"...Sempre tive horror a esses perigosos exercicios, que ás vezes acabao em tragedia, e as autoridades deverião prohibil-os. Constame, valha a verdade, que o celebre Chiarini acabou em Pernambuco, n'um dos taes pulos perigosos, cahindo sobre uma bayoneta. Um volatine, fazendo la grande TERRIFIC ascension, cahiu e matou-se, quebrando o pescoço a uns poucos pobres mirones; e outro (ha pouco tempo o li nas folhas inglezas) que em Londres fazia mil passagens na corda, e até fingia enforçar-se, (nobre exercicio!) n'uma ocasião, enforcou-se de veras; e em quanto o miseravel saltimbanco perneava e retorcia-se nos arrancos da morte, o povo estúpido batia palmas, clamando que era impossivel fingir melhor."⁷⁹

Os acidentes com mortes de artistas circenses são temas frequentes no que se refere à crítica de números acrobáticos, ginásticos e de equilíbrio. Walon (2009) afirma que existe um anagrama no que se refere a esse assunto: não existe circo sem risco. Não é apenas em terras brasileiras que esses acidentes ocorrem, a equitação sem sela, os saltos de trapézio sem rede de segurança, a própria repetição do mesmo movimento por tanto tempo que leva ao erro, todos esses fatores de risco no circo geram momentos catastróficos.

No espetáculo circense, segundo Walon (2009), tudo remete ao corpo, seja por sua destreza e agilidade, seja por sua fragilidade e vulnerabilidade. O artista circense busca o equilíbrio por meio das próprias situações de desequilíbrio em que ele se coloca, e o risco perpassa o espetáculo como um dos fios dessa delicada relação entre artista e público. O risco no circo é real, mas também é simbólico. Existe o risco das grandes quedas, da fatalidade, das lesões, mas também existe no picadeiro o risco simbólico, do malabarista que erra, do palhaço que não ganha o riso, do cavalo que se recusa a fazer o exercício treinado, do espetáculo que não atrai o público. Pode-se ver na notícia abaixo do jornal *A Actualidade*, que os artistas se expunham ao risco às vezes sem nenhuma proteção:

⁷⁸ De acordo com Jornal do Commercio, 22/10/1840: “Sahidas no dia 21. Rio grande por Santa Catharina, barca de vapor S. Salvador (...) passags (...) o italiano José Chiarini, o hespanho Luiz Valli, os ingleses thomaz Price, e Hichings Henrique Kirg.”

⁷⁹ Diário do Rio de Janeiro, 02/09/1844, p. 1.

“- No espectáculo da tarde de hontem no circo Grande Oceano, teve lugar um deploravel acontecimento. O sr. Julius Buislay teve a infelicidade de cahir de um dos trapezios da altura de 30 pés, ficando com o braço direito fracturado em duas partes. Uma familia que se achava no espectáculo e que mora perto do circo offereceu generosamente aos Srs. Buislay sua casa para nella serem ministrados os primeiros socorros ao infeliz artista.”⁸⁰

Crianças também estavam expostas ao mesmo risco:

“-Ante-hontem houve um caso lastimoso n'um circo de cavallinhos que aqui ha. Trabalhando sobre um petiço uma criança de 9 annos, e uma das sortes era, amarrado por um dos pés á sella, levantar-se do chão qualquer objecto. Não sei como a criança pendeu para o lado opposto á aquelle que devia, e foi então arrastada pelo petiço, que a deixou desmaiada e mal ferido. A mãe acudiu e levou seu filho nos braços, talvez moribundo. Comprehendereis a penosa impressão que devia causar nos espectadores essa scena.”⁸¹

Talvez motivados pelo duplo risco – simbólico e real – a que estão expostos, artistas e circos buscam sempre inovar os números, treinando a exaustão os grandes truques – o *non plus ultra* como anunciaram – e também diminuindo as margens de segurança. Essas margens possuem limites, o movimento do mortal sempre será uma pirueta em torno do eixo do quadril, o que se alterará será onde ele será realizado – em cima de um trampolim, sobre um cavalo, pulando uma dúzia de pessoas – e isso é explorado e repetido no circo.

Essa noção de risco a que os artistas se submetem, era constantemente enfatizada nos anúncios. O risco, nesse caso, não vem apenas da execução de exercícios em grande altitude ou velocidade. A noção de risco é construída durante o próprio espetáculo, no que, segundo Goudard (2009, p.26), pode ser pensado como uma “estética do risco” pautada nas referências as situações de instabilidade apresentadas. Nem sempre esse risco é percebido no diálogo dos espectadores com a apresentação, como podemos ver na crítica abaixo:

"- Circo Olympico.- A companhia equestre, dirigida por Mr. Guillaume começou com as suas representações, e tem visto crescer de dia em dia o numero de espectadores que concorre aos seus espectaculos.

Pedro Miller, e-gypcio ao que se diz, tem adquirido grande aura e o seu nome vai sendo conhecido até por aquelles que não teem frequentado o circo. É difficil de dizer-se que difficuldades executa sobre um cavallo em pello, correndo a trote, a galope, e a desfilada, pulando com incrível

⁸⁰ A Actualidade, 13/07/1863, p. 3.

⁸¹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 27/03/1857, p. 2.

elasticidade por entre arcos e bandeiras, e cahindo sempre preferitamente bem..."⁸²

Além das companhias já citadas até aqui, temos também o circo de João Bernabó circulando pela corte do Rio de Janeiro. É possível encontrar seu circo na festa da coroação do imperador em 1841. Mais tarde, em Pernambuco, Bernabó anunciava a apresentação de exercícios equestres, jogos chineses, pantomimas e os trabalhos gymnasticos. Pouco se sabe sobre quem era, ou de onde veio João Bernabó, mas é possível que ele seja integrante da família circense Bernabò⁸³ (ZUCCHI, 1998), cujos expoentes principais são: Paolo Bernabò, que se apresentava em Atenas no ano de 1843, na celebração da independência grega e Antônio Bernabò que se estabeleceu na Alemanha, e que tiveram grande circulação pela Europa nesse período.

Os anúncios de Bernabó são menos frequentes, e foram em grande parte coletados nos jornais de Pernambuco. Apesar de ele ter se apresentado mais de uma vez na Corte do Rio de Janeiro, pouco foi encontrado sobre sua presença. Diferentemente de Chiarini e outros circos, é com Bernabó que o leitor dos jornais tem uma noção mais específica do que será apresentado nos espetáculos por meio de anúncios mais detalhados. Como podemos ver neste anúncio referente a um benefício, além da adjetivação, a descrição do que será feito no espetáculo valoriza a performance mobilizando referências clássicas e cria no leitor a noção do risco ao qual o artista se submete:

“Circo Olympico

Grande e extraordinário e inteiramente novo espectaculo gymnastico equestre para 5º feira 2 de março, em beneficio do artista Achilles

1º parte

dança da corda forte --1. Varias, difficeis e ainda não apresentadas passagens sobre a corda forte, aonde particularmente João Bernabó alem de executar difficultoso, e admiraveis equilibrios, pulará adiante a atraz de uma mesa

2º parte

exercicios atleticos --2. O desafio dos dous gladiadores atleticos, santando, e executando os mais naturaes, e figurados grupos, como tambem elegantes posições academicas tiradas da mtihologia historica, apresentando pelo beneficiado, e João Bernabó --3. A columna perpendicular, levantando uma pessoa --4. A suspensão de uma mesa com quatro pessoas que estao

⁸² Correio Mercantil, 21/10/1849, p. 4.

⁸³ No caso da família Bernabò, acredito que se trata apenas de uma diferença na acentuação, pois ambos são italianos. Essa família se especializou na doma de animais selvagens, segundo a pesquisadora Ilaria Serra, 2003.

bebendo --5. A grande barra de ferro--6. A columna orisontal com seis pessoas --7. O braço de ferro ---8. Admiravel, e arriscada passagem dos cavalos com seus compententes cavaleiros sobre o corpo do Hercules estando deitado no chão --9 O incendio da columna infernal estando um homem de cabeça para baixo na extremidade da mesma

3º parte

-- 10. O jovem Francisco apresentará pela 1º vez os difficeis equilibrios dos pratos, e bacias, como tambem não deixará de empregar todos os esforços para entreter o respeitavel publico com suas engraçadas ideas

4º parte

exercicios equestres --11. Novos volteios aereos a cavallo a galope --12. João Bernabó apresentará a mui aplaudida e engraçada scena do bebado a cavallo a galope executando manobras, e exercicios militares a fogo; mandados por um valente cabo d'esquadra

(...)

Sore esta que foi apresentada na corte do Rio de Janeiro, e cidades de S. Paulo e Bahia

(Principará as 7 e meia)

N.B. Eis o espectaculo que o beneficiario tem escolhido, no qual promete ao respeitavel publico nao poupar-se a dispezas e trabalhos, esperando com este merecer a contemplação dos seus beneficios proctetores, estando bem informado, quanto magnanima he a generosidade dos illustres habitantes desta cidade, pelos quais protesta desde já um eterno reconhecimento.”

No Brasil, Chiarini e Bernabó trarão as cenas equestres, demonstrando estilos de montaria e de doma, sendo um dos espaços de circulação dos conhecimentos acerca da equitação. Destaco, no entanto, que cada um desses circos promoveu uma rede de circulação de atores e manifestações culturais diferentes, devido aos trajetos percorridos antes da chegada ao Brasil e à própria origem de seus circos.

É com esses circenses que aparecerão os primeiros artistas brasileiros, como é o caso de Francisco da Silva⁸⁴, palhaço discípulo de Bernabó, de José Lino Alves⁸⁵ no Circo Olímpico, João Borracha⁸⁶, na Companhia Equestre Brasileira. É também com a passagem da família Chiarini, associada à Mead, que a Corte do Rio de Janeiro terá o primeiro circo fixo, o Circulo Olympico, renomeado para Circo Olympico. Após a partida de Chiarini, esse circo trocou de dono e nome inúmeras vezes, e foi um dos principais palcos para apresentações circenses no Rio de Janeiro.

⁸⁴ Diario de Pernambuco, 08/03/1843, p. 4.

⁸⁵ Diario do Rio de Janeiro, 04/08/1842, p. 4.

⁸⁶ Correio Paulistano, 18/07/1859, p. 4.

Paralelo às turnês de José Chiarini (1832-1840) e João Bernabó (1839-1844), temos também o Circo Americano⁸⁷, dirigido por Enos Sage e S. Lipman, no período de 1840 a 1849, Alexandre Luwande, nos anos de 1845 até 1863, sendo inclusive proprietário do Circo Olímpico⁸⁸ e do Circo Brasileiro, a Companhia Equestre Italiana de Louis Guillaume⁸⁹ entre 1849 e 1850, o Circo Olympico Francez da família Fouraux entre os anos de 1852 e 1859, sendo possível encontrar membros na família com circos próprios em 1867⁹⁰, Giuseppe Chiarini, o “Franconi das Americas”, entre 1869 e 1877, e o circo da família Casali durante os anos de 1871 até 1879.

1.3 Chegadas

A chegada de uma trupe ou a instalação de um circo era um acontecimento que precedia à própria estrutura física circense⁹¹ e que associava a surpresa e expectativa pelos espetáculos com a desconfiança das autoridades. Transportados por carroças, barcos e trens, o circo demandou uma logística complexa para que o empreendimento não percesse vítima do clima, da má recepção do público, da falta de terrenos bem localizados e da falta de mão de obra.

A rotina das cidades e vilas era alterada de diferentes formas, desde a construção da arena, com a movimentação de pessoas desconhecidas na cidade, até a divulgação antecipada de sua chegada. Em algumas localidades, o circo foi uma das poucas formas de entretenimento apresentadas para a população (TINHORÃO, 2000).

Existe todo um processo de preparação do local e de seus habitantes que requer investimento por parte das companhias. Os conhecimentos adquiridos ao longo das turnês, além do diálogo entre diferentes grupos circenses, auxiliam esse momento. Antes mesmo que o circo efetivamente chegasse à cidade, o gerente do circo enviava pessoas para avaliar a viabilidade das apresentações, de acordo com uma agenda do percurso.

Essas pessoas tinham a função de conseguir autorização nas câmaras para a entrada do circo nas vilas e negociar a utilização de praças e terrenos públicos quando necessário para a instalação da estrutura circense. A esse processo, segundo Duarte (1996,

⁸⁷ Conhecida e anunciada também como Companhia Americana, contou com 24 artistas.

⁸⁸ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 15/05/1856, p. 4.

⁸⁹ Também encontrado nas fontes como Guilhaume, a trupe italiana contou com 42 artistas.

⁹⁰ Diario de Minas Geraes, 11/08/1867, p. 4.

⁹¹ Um dos exemplos dessa organização para a chegada do circo se encontra no texto de Whiting Allen, chamado “*The organization of a modern circus*”, publicado no jornal *The Cosmopolitan* em 1902.

p.112), foi dado o nome de “fazer a praça”. Segundo Gilmar Rocha (2012, p. 71) e Regina Duarte (1995, p. 35), ao “fazer a praça”, o circo excursionava pelas ruas de vilas e cidades com cavalos e palhaços, alterando a rotina delas, exibindo os artistas e animais e colocando cartazes em locais públicos.

Para conseguir tais autorizações, os empresários do circo se utilizavam da experiência dos espetáculos anteriores, do trajeto já percorrido e das imagens dos anúncios como forma de divulgação de seus feitos. Podemos ver alguns exemplos dos gastos de uma companhia circense por leis estipuladas pelas câmaras municipais.

No ano de 1834, José Chiarini apresenta à comarca de São João Del Rey um pedido para apresentação de espetáculos, detalhando cada ato⁹². Em 1846, o município de Diamantina⁹³ não permitia que espetáculos fossem realizados sem licença da Câmara. A Câmara de Valença⁹⁴ cobrava, em 1871, a quantia de 20\$000 por cada espetáculo de circo ou cavalhadas, e 10\$000 por cada apresentação de teatro. Em 1874, a Câmara Municipal de Vassouras⁹⁵ cobra por espetáculo de cavalinhos, companhias dramáticas e outros espetáculos públicos a soma de 10\$000, para expedir alvará de licença.

Em 1843, é possível ver um pouco de como era feita a divulgação inicial das companhias com o primeiro anúncio do Circo de New-York, informando a chegada da trupe no Brasil via Pernambuco, exibindo números equestres e ginásticos, e a expectativa de bom recebimento por parte do público:

"CIRCO DE NEW-YORK.

O proprietario, Mr. Rufus Welsh, com a devida venia, annuncia ao respeitavel publico de Pernambuco, e suas circunvizinhas, que, tendo obtido das autoridades a sua benevola permissão, começará uma serie de espectaculos equestres, e gymnasticos, que tem sido julgados inimitaveis pelos principaes jornalistas de muitas partes differentes do globo, que ha percorrido; respeitosaente espera, que os esforcos da companhia divirtão, e agradarão por breve espaço a um publico perspicaz: o segundo espectaculo será hoje, segunda feira 18 de dezembro, na rua da Florentina, termo de S. Francisco"⁹⁶

Menos de uma semana depois, essa companhia altera o horário⁹⁷ das apresentações por pressão dos espectadores que não poderiam comparecer, ou não tinham

⁹² Duarte, 2001, p.6.

⁹³ Leis Mineiras. Resolução 295, 26/03/1846.

⁹⁴ Almanak administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1871, p. 1031.

⁹⁵ Almanak administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1874, p. 1064.

⁹⁶ Diario de Pernambuco, 18/12/1843, p. 3.

⁹⁷ Diario de Pernambuco, 19/12/1843, p. 3: “O director d'este estabelecimento, solicito em annuir a todas as vonade do publico, tem resolvido mudar as horas dos espectaculos. Abrir-se-ha a porta as 7, e começarão as representações todas as noutes as 8 horas em ponto. Elle respeitosaente confia, que a alteração, que

como voltar para suas residências. No ano de 1857, podemos ver a recepção de outra trupe e a expectativa que ela gera, por meio dos jornais, na população local, ao exibir cartazes portando imagens que, em alguma medida, representam o que o circo exhibe:

“6. Aportou ás nossas praias uma companhia equestre norte-americana sob a direcção dos Srs. Spalding e Rogers. Os pomposos cartazes, as trobetas da fama que se embocárão, e o rufo das caixas attrahio o povo, entre o qual se vião muitas pessoas de elevada posição, e dando a todo o circo um aspecto grandioso, e derrama-se ainda para fôra das portas, por não caber lá dentro, chegando a dificultar a entrada.”⁹⁸

Quando um circo consegue as devidas autorizações, virá o segundo passo: a construção da estrutura física, em madeira semelhante aos teatros, com o picadeiro no centro, ou das lonas, que se constituíram em um dos símbolos circenses no final do século XIX. Ao que tudo indica, a construção desse tipo de estrutura foi uma das estratégias para o estabelecimento do circo no Brasil. Pessoas como Alexandre Lowande, que, em 1857, constrói um barracão para cavalinhos em Porto Alegre, e Albano Pereira⁹⁹, que constrói o pavilhão do Circo Universal na Praça Conde d’Eu em 1875 na mesma cidade¹⁰⁰, são marcos desse tipo de investimento.

No Rio de Janeiro, em 1840, é inaugurado o Circo Olímpico, conhecido também como Circo da Guarda Velha e, posteriormente, renomeado após reformas para Theatro Imperial D. Pedro II. Em 1854, Bartholomeu Corrêa da Silva assume a direção deste circo e pouco a pouco começa a oferecer apresentações em vários bairros do Rio de Janeiro, com dois circos volantes funcionando simultaneamente, recebendo o reconhecimento dos jornais cariocas:

“Felicitemos o diretor da companhia equestres pelo brilhante sucesso que tem obtido nos seus admiráveis trabalhos gymnasticos (...) Continuem a estudar e aperfeiçoa-ser ainda mais, para que o público do Rio de Janeiro goze por muito tempo as deliciosas tardes que ultimamente tem apreciado. J.M.”¹⁰¹

Algumas dessas estruturas permaneciam de pé após a partida das companhias que as ergueram, servindo de palco para outras trupes e outras formas de entretenimento,

acaba de fazer na divisão dos camarotes, satisfará completamente as conveniencias das familias, para quem serão d'ora em diante expressamente destinados”.

⁹⁸ Novo e completo indice chronologico da historia do Brasil, 1857, ed. 0001, p. 256.

⁹⁹ A família Pereira, cujo patriarca é o cavaleiro português Albano Pereira, chega ao país em 1871 com o Circo italiano Irmãos Carlo. Rapidamente, Albano adere ao Circo Chiarini e, em 1875, levanta em Porto Alegre um luxuoso pavilhão próprio, o Circo Zoológico Universal. Costa e Sousa Junior, 2012.

¹⁰⁰ Rocho, 2011, p.10.

¹⁰¹ Correio Mercantil, 02/02/1860, p. 2.

sofrendo intervenções para a melhoria do conforto e segurança do público. Entre outros exemplos, em 1892, na cidade de São Paulo, é fundado o Teatro Polytheama, picadeiro para várias companhias que passam por ali. Esses galpões não eram palcos apenas do circo, mas também de bailes de máscaras e outros tipos de eventos. Esse tipo de construção é tão emblemático no cenário urbano que servirá como ponto de referência para o comércio e para a localização de certos endereços¹⁰².

Os galpões brasileiros receberiam trupes nacionais e internacionais ao longo do tempo. O caso do Circo Universal, de Albano Pereira, descrito por Rocho (2011) é exemplo da utilização desse tipo de espaço. Construído em 1875, o pavilhão do Circo Universal é considerado uma das possibilidades de ampliação do horizonte cultural da cidade de Porto Alegre, segundo cronistas da época. Seu foco principal eram os espetáculos circenses, recebendo trupes estrangeiras e servindo de base para o circo de Albano Pereira.

Após 1879, com a demolição desse galpão, Albano constrói um teatro de variedades, outro espaço de circulação das trupes no Rio Grande do Sul. Nesse período, Pereira recebe a Companhia Equestre e Ginástica Norte-Americana e a Grande Companhia Japonesa¹⁰³. Rocho (2011) destaca que o espaço era frequentado por grande parte da sociedade, tendo os espetáculos circenses boa aprovação e difundindo, entre outros aspectos, um ideal de comportamento social.

As apresentações circenses no início do século XIX eram realizadas durante o dia, mas, com o tempo e a incorporação de novas técnicas de iluminação do ambiente interno, o circo começou a se apresentar à noite. O espetáculo circense era longo, podendo durar até quatro horas, e a questão da iluminação do anfiteatro foi um problema durante o século XIX.

As primeiras arenas foram iluminadas com candelabros e espelhos, o que deixava todo o ambiente muito escuro. No Brasil, somente em 1849, no Circo Olympico¹⁰⁴ do Rio de Janeiro, a iluminação a gás foi utilizada, dando assim uma maior visibilidade aos números exibidos para o público. Em 1878, é possível encontrar a utilização da iluminação elétrica¹⁰⁵ no Teatro-circo, melhorando ainda mais a visibilidade do picadeiro e dos corpos que eram exibidos.

¹⁰² É possível ver anúncios descrevendo a localização das lojas como sendo utilizando a referência geográfica do circo como referência para o leitor.

¹⁰³ Athos Damasceno, Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX, 1956, p. 184.

¹⁰⁴ Correio Mercantil, 20/12/1849.

¹⁰⁵ Gazeta de Notícias, 19/11/1878, p. 2.

Para reduzir os gastos com estruturas, os circos realizavam leilões no final de suas passagens por algumas cidades, anunciados nos classificadores dos jornais, e que também estão presentes nos anúncios de espetáculos, normalmente na última semana de apresentação do circo. Nesses leilões, ele se desfazia de muitos bens, desde a madeira utilizada, do mobiliário, até animais. Dessa forma, o circo se mantinha novo também na estrutura, diminuindo o prejuízo do desgaste de materiais e tentando pagar os custos da turnê:

“Leilão de toda a madeira que se acha no amphiteatro do lago Municipal, em Nictherohy, pertencente ao Sr. Chiarini

FERAUDY fará leilão segunda feira 10 do corrente, ás 11 horas, por conta do Sr. Chiarini, de toda a madeira, trastes, etc., pertencentes ao mesmo Sr., constatando de uma grande quantidade de páos de prumo de varios tamanhso e diversas grossuras, taboas de todas as dimensões, telhas em bom estado, armação do dito theatro, dois bons cavallos, camas, commodas, mezas etc., tudo quanto consta uma mobilia.

Tudo será vendido impreterivelmente a que mais der, e no estado em que se acha”.¹⁰⁶

Apesar de ser um empreendimento trabalhoso e com alto investimento, o circo, ao se instalar nas cidades e vilas, farão o que vários jornais no Brasil chamarão de "enchentes de público" na grande maioria de suas apresentações. O estabelecimento dos circos no Brasil na década de 1850 propiciou a vinda de companhias e artistas estrangeiros com maior frequência. Surgiram aqui companhias francesas, italianas e norte-americanas, que fizeram temporadas curtas¹⁰⁷: O Circo de New-York, em 1848; O Novo Circo Olympico, no Rio de Janeiro, em 1852; O Circo Equestre, no Rio de Janeiro, em 1856, A Companhia Ginástica do Srs. Berthaux e Morin em 1852, o Circo Grande Oceano de Spalding e Rogers em 1862.

Com esses circos, as famílias iniciam o processo de formação de artistas brasileiros, que, em alguns casos, são contratados e permanecem em apresentações fora do Brasil também. Destaco o exemplo do artista brasileiro Zeferino Marques que se apresentou no Tivoly¹⁰⁸:

“apparecerá no Tivoly pela vez primeira, vestido a character o mui afamado e já bem conhecido artista brasileiro

¹⁰⁶ Diário do Rio de Janeiro, 08/08/1840, p. 3.

¹⁰⁷ Para mais informações, consultar o livro “Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império de Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva”, Grupo Off-Sina, 2015.

¹⁰⁸ O Diário do Maranhão, 25/08/1856, p. 3.

Zeferino Marques de Sousa

o qual promete, e jura pela maromba, não só dansar a corda com uma perfeição igual, senão superior, aos mais abalisados artistas que até hoje tem apparecido no velho e novo mundo, como tambem sobre a mesma corda fazer as estupendas sortes, e equilibrios, que jamais podem ser feitas senão por aquelles, que conhece a nigromancia, professam como elle no mais elevado grau a arte sabalistica

Eis pois diferentes sortes que terão principio ás 7 horas da noite”.

Identificamos também no período a presença e circulação de outro brasileiro, Carlos Fluminense, contratado primeiro pela família norte-americana de Alexandre Lowande¹⁰⁹. Erminia Silva (2003, p. 64) comenta que essa família já possuía brasileiros nativos trabalhando em seu picadeiro e que eles se ligavam ao circo-família por meio de casamentos. Carlos Fluminense é um desses artistas e apresentou com a família Lowade números como “a scena do chefe indiano do Norte da América nas batalhas do Canadá”¹¹⁰, o “trabalho do salto da casa incendiada”¹¹¹ e os “Saltos mortais do trampolim”¹¹², no Circo Olímpico do Rio de Janeiro. O circo de Lowande e a presença de Carlos Fluminense parecem ter sido marcantes na corte. Devido a sua organização e à qualidade do espetáculo como um todo, podemos ver elogios por parte dos espectadores a essa companhia:

“CIRCO DA GUARDA-VELHA

Sr. redactor.- Pela primeira vez que lançamos mão da penna para escrevermos para o publico, sentimos um enlevado e doce prazer em estreamos o de elogiar pessoas que bem o merecem.

Fallamos dos artistas do Circo Olympico da Guarda-Velha.

Esta companhia que se acha n'um bello local, e que está construida solida e elegantissimamente com gaz, etc., torna-se ainda mais recommendavel pelo gosto e riqueza com que está decorada a tribuna destinada a SS. MM. II.

Além disso, o seu pessoal, digno de toda a animação, pela dedicação e delicadez com que trabalha, quer no trabalhos de força, quer nos de agilidade (graças ao Sr. Alexandre) recomendão-se ainda mais pelos Srs. Carlos Fluminense, e o palhaço que a todos agrada e muito mais no seu habil chapéo de mil feitos.”¹¹³

E nos repetidos pedidos de beneficios:

¹⁰⁹ Também anunciado como Luand.

¹¹⁰ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 30/08/1856, p. 4.

¹¹¹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 08/09/1856, p. 3.

¹¹² Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 23/01/1862, p. 4.

¹¹³ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 29/05/1856, p. 4.

“Circo olympico

Roga-se ao Illm. Sr. Alexandre Luande de dar mais um beneficio ao joven Carlos Fluminense, pois que é merecedor; esperamos este favor da parte do Sr. Luande, viscto a companhia retirar-se para o interior da provincia; asseguramos uma enchente...”¹¹⁴

Na década de 1860, Carlos Fluminense estará no Grande Circo de Nova-York, dirigido por Thomaz Lenton, apresentando pantomimas como o “Arlequim Esqueleto”, “O Carnaval de Veneza”¹¹⁵ e os “trabalhos gymnasticos” como as “duas lutas romanas”¹¹⁶. Carlos Fluminense e outros artistas nacionais foram classificados pelos jornais como “artistas ginásticos”, essa prática parece ser uma das formas primárias de expressão gestual nos circos.

Muito mais do que artistas circenses, eles possuíam na ginástica a sua especificidade com o viés acrobático dos exercícios de solo. Outros artistas brasileiros investiram na contorção, na equitação ou se transformaram em palhaços, mas, ao que parece, as formas acrobáticas de se movimentar estiveram presentes em alguma medida na formação de todos eles, como é o caso de Benjamim de Oliveira demonstrado por Erminia Silva (2007).

As famílias circenses se hospedavam em tendas ou alugavam casas perto dos circos, dividindo espaços de convivência entre artistas de diversas localidades, favorecendo ainda mais a troca de experiência entre seus pares. Outro aspecto importante sobre esses circos é o fato da contratação de artistas de forma individual, para apresentação por curto período de tempo estabelecido em contrato. Um exemplo de estrutura circense no século XIX pode ser visto no anúncio do Circo Gymnastico-Olympico da família Guillaume, abaixo:

¹¹⁴ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 06/09/1856, p. 4.

¹¹⁵ Correio Paulistano, 28/09/1862, p. 3.

¹¹⁶ Correio Paulistano, 06/09/1862, p. 3.

ANNUNCIOS.

GRANDE

CIRCO GYMNASTICO-OLYMPICO,

RUA DO LAVRADIO N.º 35.

A numerosa, magnifica e completa Companhia equestre e mimica Italiana, dirigida pelo Sr. Luiz Guillaume, Picador honorario da casa de S. A. R. o Duque de Lucca, Infante de Hespanha &c., &c., &c., terá a honra de brevemente se apresentar ao Publico d'esta capital.

A novidade de seus amestrados cavallos, o luxo e esplendor dos trajes da grandiosa pantomima, preparados para os grandes bailes que se propoem dar em um grande e apropriado palco scenico que vai construir, fazem esperar á empreza do Sr. Diogo Cordilia & C.ª ser favorecida e segunda da nos seus esforços pelo bom gosto da povoação da cuita capital do Imperio Americano.

PESSOAL DA COMPANHIA.

Director.

Luiz Guillaume.

Primeiras Amazonas.

M.ª Emilia Guillaume, Directriz.
 " Elizabetta Fouraux.
 " Virginia Venturelli.
 " Assunta Mazzanti.

Amazonas Grotescas.

M.ª Carolina Guillaume.
 " Laura Cervia.
 " Amalia Umiliani.
 " Maxima Moriotini.
 " Teresina Mazzanti.

Dansarinas Mimicas.

M.ª Philippa Poretti.
 " Herminia Rivagei.
 " Adelaide Bronzini.
 " Luigia Massignan.

Primeiros Cavalleiros.

Sr. Giuseppe Venturelli.
 " Pietro Milher.
 " Natale Mazzanti.
 " Luigi Poretti.

Primeiros Grotescos.

Sr. Emilio Guillaume.
 " Natale Guillaume.
 " Luigi Meneyhetti.
 " Angelo Onofri.

Primeiros Voltegeadores.

Sr. Luigi Spampani.
 " Angelo Dalisera.
 " Pietro Bizzi.
 " Domenico Rassi.

Primeiro palhaço francez de novo genero e pulador á be-
 duina, M. Augusto Rivagé.
 Mestres de dansa e primeiros mimicos, Francisco Mas-
 signan e Pietro Bronzini.
 Secretario da empreza, Antonio Bleschi.
 Alfaiates, guarda-roupas, regente de estrebaria, machi-
 nista, fogueiteiro, selleiro, seis palafreiros.

Cavallos ensinados.

Ali, cavallo arabe de alta escola; Sullão, cavallo arabe
 que spanha e conduz objectos; Jany, cavallo inglez ensinado
 n'alta escola mutua; Ponj, cavallo pulador e valsador;
 alem d'estes, 14 cavavillos de manejo.

Assentos numerados, 2\$000 rs.; geraes, 1\$000 rs.; cama-
 rotes, 8\$000 rs.

N. B. Nos domingos a Companhia trabalhará ás 4 ½ horas,
 e nos dias de serviço ás 7 ½.

Estarão sempre á venda na porta do Circo os programmas
 da distribuição do espectáculo, a 40 rs.

FIGURA 2 - Companhia Equestre e mimica Italiana
 Fonte: Correio da Tarde, 10/10/1849, p. 4.

Outras formas de organização das companhias também podem ser visualizadas no Brasil ao longo do século XIX, como é o exemplo do Circo Americano, dirigido por James Pedro Adams:

4

Grande Circo Americano, Meridional, Olympico, Equestre, Gymnastico, Mimico, Equilibrista e Zoologico da

COMPANHIA AMERICANA MERIDIONAL

UNICA DESTES GENEROS NO BRASIL

Esta Companhia que já é vantajosamente conhecida nesta Cidade, e consta actualmente de maior e mais perfeito pessoal, acha-se em Santa Izabel e em breves dias chegará a esta Capital, dando o seu primeiro espectáculo a beneficio e para auxilio das despesas com a guerra contra o Paraguay. O Director roga aos illms. Srs. membros encarregados desta commissão, o especial favor de se dirigirem a elle para dar-lhe as informações precisas para este acto, bem assim receberem os bilhetes para distribuir.

O SEU PESSOAL É O SEGUINTE

1. O Proprietario James Pedro Adams, em seu trabalho de magia.
2. Director do Circo Equestre. Elias de Castro, artista equestre e acrobata.
3. O Palhaço Pedro Eleuterio, grande fixe de grupos, e hercules, equestre.
4. O Palhaço Bento, jocoso, mimico e artista gymnastico.
5. Director da musica Aquilino de Mello, e mais 7 professores musicos.
6. Bernardino Pedro Adams, artista equestre e equilibrista.
8. Manoel de Farias, corajoso gymnastico e deslucador.
9. Miguel Augusto Ferreira, artista equestre e acrobata.
10. Evaristo José da Silva, artista equestre, distinguindo-se nos seus trabalhos de cara para traz, saltando bandeiras, pannos, etc.
11. Silvestre Franco, jovem artista no trabalho sobre cavallos em pello e volante em grupos etc.

Além de mais cinco artistas de diferentes generos de trabalhos.

12. Jovens Antonio Ricardo, em saltos mortaes e lutas etc.
13. « Guilherme, entrepido artista em trapesio, dublo, voador, percha, de arco e fisa, saltos e muitos outros trabalhos equestres
14. « Felix, corajoso joven no mesmo genero de trabalho de seu irmão Guilherme.
15. « Bentinho, joven artista, deslucador, e do mesmo genero dos irmãos acima.
16. Senhora D. Paulina, em seu gracioso trabalho mimico e Passe a Dous.
17. « D. Thereza, no mesmo genero.
18. « D. Euzebia, em seu trabalho de mimicas, cordas fortes, etc.
19. Joven Mariquinhas trabalha á cavallo em pello, salta arcos forrados etc.
20. « Elisa, insigne artista equestre, que em seus actos principaes salta lençoës, arcos, fitas, etc
21. « Rozalinda, volante em trabalhos equestres.
22. « Leonor Adams, trabalha com o artista Bernardino sobre um só cavallo.

O Director e Proprietario desta Companhia tem a honra de annunciar ao Respeitavel Publico desta Cidade, e aos amadores do seu estabelecimento, aos quaes, tem agradado bastantes vezes nesta Capital, que não faltará nesta occasião, á vista de trazer uma companhia digna do Respeitavel Publico apreciar, visto não ter poupado esforços para juntar bons artistas, e bem assim, a melhor Muzica que se podia reunir, sendo todos os esforços para bem agradar em todos os lugares aonde se apresenta, não tendo poupado nada que esteja em seu alcance, para o bom exito do seu desempenho.

A GRANDE EXPOSIÇÃO ZOOLOGICA.

Compõem-se de 7 grandes caravanas, ou vehiculos, em que são transportados os animaes vivos. Ferozes. Quadrupedes. Aquaticos e Reptis. A saber:

1. Grande Bufalo Amphibio Africano, animal bruto com o peso de 50 arrabas.
2. Magnifico e soberbo Leão da Africa, formoso animal de 4 annos de idade.
3. A terrivel Onça do Parani, a qual foi apanhada na Colonia da Imperatriz, depois de ter ali feito os maiores estragos.
4. Um lindo e nobre casal de Veallos Galheiros da India.
5. Um grande casal de Aguias da Harpia.
6. A indomesticavel Hyena, cuja ferocidade chegou a roer os pés, como o respeitavel publico pôde observar.
7. Um lindo Fação de ouro, da India, bem assim mais dous cazaes da mesma aca, da India. E outras variedades de aves, da Africa, India, etc. etc.

Logo que chegue a Companhia serão publicados os preços de entrada e bem assim o programma do 1.º espectáculo.

Typ. Allemã.

MUTILADA

FIGURA 3- Circo Americano Meridional
Fonte: Diário de São Paulo, 01/06/1866, p. 4.

A família circense funciona como um elemento disseminador das práticas que o circo exhibe, transmitindo e aprimorando as formas de exibição e treinamento de números específicos ao longo das gerações (BOLOGNESI, 2003, SILVA 1996). É com as famílias circenses que certos conhecimentos estarão vinculados, ligados à ideia de uma tradição construída com o aperfeiçoamento e progressiva elevação da dificuldade dos exercícios, passada para os integrantes mais novos ao longo das turnês. Para Mário Fernando Bolognesi (2003, p. 46), “mais do que gerenciador de um espetáculo, a família circense transformou-se em um depositário de saber e em uma escola”, ao se referir ao processo de circo-família estabelecido no Brasil ao longo do século XIX.

Esses circos, como informado na introdução, eram constituídos não apenas por uma família específica, mas sim por indivíduos de diferentes origens. Mesmo que o núcleo fosse familiar, os sujeitos que ingressavam nas companhias eram, pouco a pouco, anexados a uma compreensão alargada de família, sendo chamados de primos, tios, sobrinhos, mudando seus sobrenomes.

O diretor da companhia apresentava números de picadeiro e organizava a ordem de apresentação, normalmente também era o dono. Sua família comandava algumas partes do espetáculo, sendo protagonistas e tendo destaque nos anúncios. Os membros do circo participavam dos treinamentos e ensaios, sabendo realizar pelo menos uma destreza, ou a arte da palhaçaria e contribuindo com o fazer comunitário das turnês (SEIBEL, 2005).

No circo do século XIX, as mulheres, de diferentes idades, desempenharam papel de destaque nos espetáculos. Em alguns casos, eram as personagens principais dos cartazes e dos números. Desde jovens, essas mulheres faziam parte das apresentações, sendo objeto de cobiça do público e foco de atenção em exercícios equestres e ginásticos. Com o circo, as mulheres não eram somente esposas e mães, isso pode ser visto tanto nos anúncios quanto nos pedidos. O circo colocou o corpo feminino em destaque, removendo-o em parte da sua tradicional imagem de fragilidade e associando-o à elegância e ao equilíbrio.

É comum encontrar nos anúncios a referência a crianças de sete anos, executando números com graciosidade e elegância, de diversas formas artísticas: equilibrismo, força, equitação, volteios. Com a ginástica do trapézio, como veremos no segundo capítulo, o corpo feminino entra em igualdade com o masculino (TAIT, 2005), sendo avaliado no século XIX nas mesmas instâncias quanto ao nível técnico e ao grau de perfeição dos movimentos.

1.4 Anúncios

Os anúncios em jornais foram uma das estratégias de divulgação da chegada do circo e de suas temporadas nas cidades e vilas, noticiando os espetáculos para uma elite culta e alfabetizada. Peter Burke (1989, p.207) afirma que as novas formas de entretenimentos populares no século XIX utilizaram cada vez mais os jornais para informar o público o que seria apresentado.

Como vimos até aqui, Southby, Chiarini, Bernabó e outros circenses são expoentes de uma primeira corrente de circulação de circos estruturados no Brasil. É possível identificar em seus anúncios que os exercícios ginásticos estavam presentes junto das pantomimas e dos exercícios equestres, sendo apresentada uma gama exuberante de números com essas características. O circo ainda estava se estabelecendo em terras brasileiras e no imaginário de seus habitantes, a constante descrição dos números e adjetivação das práticas realizadas parecem ser uma das ferramentas de divulgação do espetáculo, despertando a curiosidade dos habitantes (SILVA, 2007).

Algumas dessas adjetivações permanecerão por todo o século XIX. O espetáculo comumente será anunciado como “grandioso”, “majestoso”, “incrível” e “extraordinário”. No início do século XX, dadas as proporções alcançadas principalmente pelos circos norte-americanos, apoiados em grandes empresários, será frequente a utilização da expressão “O maior espetáculo da Terra”, devido ao tamanho das lonas e ao número de espectadores por espetáculo.

Ao que tudo indica, antes mesmo da chegada da companhia circense, no processo de “fazer a praça”, empresários e secretários circenses faziam contato com jornais, disponibilizando textos prontos que contavam os possíveis trajetos percorridos pelos circos e seus momentos de glória e algumas litografias e xilogravuras com representações do que seria exibido (COSTA FERREIRA, 1994; LOPES e SILVA, 2015). A intenção desses anúncios era atrair o público para o novo empreendimento, que é o circo, fomentando a imaginação dos moradores das localidades visitadas. Talvez, por isso, os anúncios da década de 1840 sejam mais longos do que os de 1880.

Os anúncios, além da função principal de divulgação, criam também uma espécie de problema para os circos, pois, ao mesmo tempo em que eles informam de que se trata cada companhia, apresentando informações sobre trajetos percorridos, sobre artistas e animais, eles também mobilizam na população e na imprensa todo um conjunto de signos que geram expectativas.

Podemos ver, por exemplo, em texto extraído do jornal Pedro II, uma das diversas formas de divulgação do circo e essa consequente expectativa gerada no público:

“Acaba de chegar da Europa uma importante companhia de acrobatas devidamente organizada em navio proprio, trasendo utensilios necessarios para de prompto estabelecer o circo em que possa dar suas representações.

Varios quadros dos diversos trabalhos que fazem hão sido expostos em alguns lugares e de feito se o que está desenhado é realmente executado, causa admiração, e o publico ancioso aguarda o dia da prova que será breve para formar seu juizo sobre o merecimento ou não merecimento da companhia.”¹¹⁷

Na primeira metade do século XIX, apenas 1% da população brasileira era alfabetizada¹¹⁸, mas isso não significa dizer que o único público-alvo para os circos era essa camada social, ou que os anúncios possuíam pouca visibilidade no período. Como vimos até aqui, diversas camadas sociais frequentaram os circos, ocupando setores diferenciados nos anfiteatros e lonas.

Nos jornais, discursos escritos e imagéticos se misturavam para tentar ilustrar o que os circos exibiam. Cartazes com essas imagens eram afixados nas ruas nas vésperas das apresentações, com o programa dos espetáculos distribuídos na porta dos circos. Existiu assim toda uma construção discursiva que via nos anúncios um modo de enunciação mais simplificada e direta para os setores letrados das camadas brasileiras:

O discurso implica certa situação de enunciação [um enunciador e um coenunciador, um lugar e um momento da enunciação], um ethos [um modo de dizer e de ser corporificado na enunciação] e um “código linguageiro” [que mobiliza o discurso tal como se pretende que se deva enunciar] através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência (MAINGUENEAU, 2008, p. 51).

Os anúncios circenses seguem a mesma lógica de outros anúncios de entretenimento publicados em jornais durante o século XIX. Situados na última página dos jornais, em meio a diversos símbolos e brasões, os anúncios que possuíam apenas discursos escritos se perdiam no emaranhado das folhas impressas. Pouco destaque pode ser dado a eles individualmente nas edições dos jornais, mas é a questão da constatare presença nesses veículos de comunicação que chama a atenção (LAURINDO, 2012).

¹¹⁷ Pedro II, 1862, p. 3.

¹¹⁸ Mais informações em: Mariza Vieira da Silva. Historia da alfabetização no Brasil: a constituição de sentidos e do sujeito da escolarização, 1998.

Com o passar dos anos e com a evolução das máquinas e dos métodos de impressão, são acrescentadas novas caligrafias e imagens, segundo o pesquisador Orlando da Costa Ferreira (1994, p.147). Para esse autor, os xilógrafos do período teriam que:

defrontar logo depois (com) mais uma novidade: as gravuras de anúncios de espetáculos, trazidas, segundo tudo indica, pelos próprios empresários. A primeira que o Jornal publicou, em 28 de julho de 1837, no anúncio do "Grande e Extraordinário Espetáculo do Elefante Vivo", do norte-americano Edward G. Mead, foi uma minuciosa e perfeita xilo do animal, de 48 x 62, provavelmente politipada, pois ao voltar às páginas do jornal, mais de três anos depois (1º dez, 1840), possibilitava a mesma perfeita impressão, fazendo, pois, pensar em nova reprodução da matriz. A 19 de setembro, ainda de 1837, o jornal começou a publicar uma interessante série de xilogravuras (de 94 x 64) menos minudentes e documentais, porém mais leves e vivas, para o Circo Olímpico, mostrando cenas de exercícios equestres. Seu corte parece indicar o uso de ferramentas do ofício, e não mais o canivete ou a faca improvisada das figuras anteriores.¹¹⁹

A partir de 1840, a frequência de anúncios em jornais aumenta, e eles consistem, como afirmado anteriormente, em descrições dos exercícios que seriam realizados no espetáculo. Podem ser encontrados anúncios do Circo Americano, 1840; Circo de New-York, 1843; Companhia Americana e Hespanhola, 1845; Companhia Gymnastico equestre de Alexandre Luwande, 1845, entre outros, o que indica a crescente presença do circo no cotidiano brasileiro, não apenas na corte, mas em outras cidades também.

Existem até então duas formas-base de anúncio: o primeiro, que descreve o conteúdo programático do espetáculo, com um pequeno resumo de cada número exibido, contendo também horário de início e às vezes o preço dos ingressos divididos por setor¹²⁰; e, segundo, os anúncios curtos, publicados no meio da semana, em que o circo agradece a presença do público ou a chama de volta para o picadeiro.

Ainda é pequena a utilização de ilustrações e elas são relativamente pequenas se comparadas com o tamanho da folha de alguns jornais. Existem exceções, principalmente no que se refere aos jornais de menor circulação ou de menor periodização – semanais e quinzenais. Talvez isso ocorra pelo preço pago por anúncio ou por uma maior facilidade de publicação neles.

A utilização de palavras como “grande” e “extraordinário” são frequentes para se referir ao *status* do espetáculo como um todo. Afinal de contas, o circo conseguira mobilizar a atenção de diferentes camadas sociais na Europa e América do Norte – de

¹¹⁹ Costa Ferreira. Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira: A imagem gravada. EdUSP, 1994, p. 147.

¹²⁰ Nesse caso, os setores se constituem de: camarote, cadeiras e geral, podendo ser adquiridos camarotes com até oito cadeiras que deveriam ser levadas pelo comprador.

onde vinham – e a sua estrutura comparada com outras formas de entretenimento no período era gigantesca.

Para ter uma ideia do tamanho do espetáculo, o Circo Olímpico de Franconi em Paris abrigava aproximadamente 4.000 pessoas (WALL, 2013, p. 148) enquanto a Opéra-Bouffe abrigava 2.000 pessoas (STEEN, 2003, p. 256), no início do século XIX, O Circo Americano¹²¹ anunciava no Brasil uma capacidade 800 a 1000 pessoas em meados do século, enquanto o Circo Olympico¹²² do Rio de Janeiro e o Circo Americano¹²³, em algumas ocasiões recebiam apenas 250 pessoas, José Chiarini chegou a receber 3000 pessoas em seu circo.

É possível ver também na década de 1840 a constante utilização do termo “espectaculo gymnastico e equestre”¹²⁴ para caracterizar as companhias circenses e para se referir ao conteúdo das exposições. Mesmo que as pantomimas constituíssem parte importante do espetáculo, raras são as referências diretas a esse termo no cabeçalho dos anúncios nos jornais consultados, talvez porque a pantomima se refira mais à forma do número do que aos objetos e às práticas que serão utilizados. Nesse caso, o corpo e o cavalo; a equitação e a ginástica.

Outro elemento que se repete nos anúncios de diferentes trupes circenses é a preocupação do circo com o tratamento do público. Em um tom laudatório, os circos se referiam ao público como “illustres habitantes”¹²⁵, “respeitável publico”¹²⁶, “generoso publico”¹²⁷ emitindo informes sobre a mudança do horário de espetáculos, desculpando-se pelos atrasos e cancelamentos, e deixando clara a importância da assistência aos espetáculos.

Em alguns casos, é possível encontrar essas companhias anunciando seu espetáculo por toda a semana com pequenos trechos do que seria apresentado, dando assim uma ideia geral do espetáculo e buscando talvez alimentar a imaginação e provocar a curiosidade dos leitores:

“CIRCO AMERICANO

CAES DA RUA DA RODA

¹²¹ Diário de Pernambuco, 31/10/1843, p. 2.

¹²² Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 04/06/1863, p. 4.

¹²³ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 26/07/1848, p. 4.

¹²⁴ Exemplo disso pode visto nos anúncios do Circo Olympico no jornal Diário do Rio de Janeiro no ano de 1841.

¹²⁵ Correio Mercantil, 05/09/1843, p. 3

¹²⁶ Correio Mercantil, 27/09/1843, p. 3.

¹²⁷ O Diário Novo, 07/03/1843, p. 3.

Sob a direcção de M. L. Lipman, DIRECTOR EQUESTRE

O proprietário Mr. Enos Sage, da mui celebre companhia - CIRCO AMERICANO - respeitosamente annuncia aos illustres habitantes de Pernambuco, que a sua habillissima companhia equestre, e bella collecção de cavallos, são chegadas a esta cidade para darem alguns espectaculos gymnasticos e equestres. Havendo visitado as maiores cidades da Europa aonde suas representações forão recebidas com extraordinarios applausos, e ultimamente na cidade da Bahia, aonde forão frequenta-los por os circulos mais illustres, e recebendo de todas as partes as mais lisongeras approvações; animão ao proprietário a apresentar a sua companhia perante o publico desta cidade, esperançado em seu generoso apoio, bem persuadido que aquelles qe quizerem honrar o circo com suas pessoas não só acharão que merece todo o merito, tanto em suas difficultosissimas provas, como na ordem e delicadeza do trato, e não se usará de palavra alguma que possa offender o mais delicado ouvido.

Está armado um grande e esplendido pavilhão, capaz de receber 800 a 1000 pessoas a commodo; contendo camarotes arranjados de proposito para as familias que desejarem estar separadas, tudo com o maior acceio e commodidade possivel.

A Arena está aberta para o publico pelas duas primeiras noites do dia 31 do corrente e 1º de Novembro”.¹²⁸

Na década de 1850, esses anúncios ficaram mais diversificados e começam a apresentar fontes tipográficas diferentes para a escrita dos nomes dos circos e ilustrações mais detalhadas. Apesar de os anúncios dessa década serem mais sintéticos no seu conteúdo, a quantidade deles é maior do que em 1840, tanto pelo fato de mais trupes circenses chegarem ao Brasil (Companhia Equestre Italiana, fins de 1849; Circo Olímpico Francez da família Fouraux, 1852; Bernardino Alves, 1853; Circo Onofre, 1856; Circo Olympico Volante, 1857; Construção de um galpão para apresentações circenses em Porto Alegre em 1857; Circo Zephyro, 1858; Companhia Nacional de João Pedro Adms, 1859), quanto pelo fato de mais jornais estarem em circulação nas cidades.

O circo obteve pouco a pouco, nas décadas iniciais do século XIX, o reconhecimento do público (SILVA, 2007). Em 1850, ele parece já ter se estabelecido como opção viável financeiramente para os empresários do ramo, devido à aceitação social no Brasil:

“O Circo é hoje, entre nós, uma bella distracção popular. Ahi se reúnem, não só a alta como a media sociedade, alli se representão, não só as scenas idoneas como as historicas; os fastos guerrieros, como as scenas mimicas, quer soe a mosquetaria do militar em campanha, quer embalsame o ar o ramalhete odirifero do jardineiro amoroso”¹²⁹

¹²⁸ Diario de Pernambuco, 31/10/1843, p. 2.

¹²⁹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 14/08/1856, p. 2.

Também nessa década, podemos rastrear uma espécie de diálogo entre o público e o circo de forma mais consistente nos jornais, fazendo pedidos de números, reclamando dos preços e assumindo posicionamentos contra e a favor dos posicionamentos políticos expressos nos espetáculos:

“CIRCO OLYPIMPICO EM NITHEROHI

Sr. Redactor. - Um soidisant brasileiro nato, mas que é portuguez de todos os quatro costados, miseravel e vilmente despeitado, teva a mesquinha lembrança de nodoar o n. 68 do seu jornal de 9 do corrente mez, com aranzel, em que qualifica de miseraveis saltimbanco, os artistas da companhia equestre, de que é director Bartholomeu Corrêa da Silva, querendo persuadir que seria um sacrilegio representar-se no seu estabelecimento a scena intitulada - D. Pedro no cerco do Porto - quando esse hypocrita sabe que em tal acto nada ha de offensivo ao decoro devido á magestade e á memoria do grande homem; e demonstra-lo seria em pura perda; mas é que o sinistro e maligno intento do vil correspondente não é outro senão fazer depreciar a companhia de Bartholomeu Corrêa da Silva que, mais por amor da gymnastica, e da arte que abraçou, a tem exercido com louvor geral, e mesmo, (o que é mais), do Periodico dos Pobres de 6 do corrente, em que o tal brasileiro nato ás avessas talvez tenha, ou seja parte muito activa!... Sim, Sr. Redactor, Bartholomeu Corrêa da Silva, legitimo brasileiro nato, póde viver independente da profissão que exerce, como é sabido; e tanto não poderá dizer o brasileiro nato ás avessas que, senão é saltimbanco, é um perfeito cavalleiro de industria, de qualidade celebre e detestavel, por costuma nodoar a mão que o beneficia...

(...)

O Saltimbanco independente”¹³⁰

Foi com os anúncios dessa década que o circo fez circular com maior frequência algumas imagens que o marcaram durante o século XIX. O corpo humano e o cavalo foram dois signos identitários representados pelas companhias circenses. Apresentados em conjuntos na forma da ilustração denominada para esta pesquisa de “O cavaleiro de pé sobre o cavalo”, estiveram presentes nos anúncios por quase todo o século.

No corpo da folha dos impressos com diferentes tipografias, a repetição dessa ilustração pode ser percebida como uma estratégia de identificação rápida dos anúncios circenses por parte dos leitores. Outros anúncios de diferentes produtos e formas de entretenimento também utilizavam dessa mesma estratégia de divulgação, o que, às vezes, ocasionava uma poluição visual nas folhas dos jornais.

¹³⁰ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 14/03/1856, p. 2.

Podemos ver a seguir anúncios extraídos do jornal Correio Mercantil¹³¹ com essa ilustração e que correspondem a mais da metade das ocorrências referentes a anúncios circenses identificados no banco de dados. Existem algumas variações desse desenho no Brasil, primeiro quanto à técnica de impressão; segundo quanto aos personagens. O cavaleiro, por vezes, foi substituído por uma amazona, tendo em vista a grande participação feminina nos espetáculos e também por crianças, outro filão nas apresentações circenses. Esses personagens assumiam papel de destaque também na parte escrita dos anúncios, com nomes dos artistas em negrito, letras com fontes maiores e até escritas mais rebuscadas:



FIGURA 4 - Cavaleiro e o cavalo
Fonte: Correio Mercantil, 1858

Os desenhos encontrados em terras brasileiras são muito similares a um jogo de seis figuras utilizado por Phillip Astley em seus circos e na divulgação da sua escola de equitação em Londres em 1770. Essa imagem corresponde aos exercícios realizados nos circos ainda no século XVIII na Europa e que permaneceram nos picadeiros no século seguinte.

¹³¹ À direita Correio Mercantil, 17/12/1857 e a esquerda Correio Mercantil 11/11/1861.

Outro fato importante é que são encontradas figuras similares a do circo de Astley em cartazes do circo de Charles Hughes¹³² e em locais como Estados Unidos¹³³, criando uma espécie de padronização. Os desenhos representando Andrew Ducrow na década de 1840¹³⁴ também parecem ter inspirado diversas companhias circenses em seus anúncios.

Nessas ilustrações, o ponto de vista dos espectadores está representado também. O circo, com seu picadeiro circular, permite que os números sejam visualizados por diversos ângulos, dando destaque para o plano lateral, no qual o movimento ganha ainda mais atenção. Talvez, por isso, grande parte das ilustrações dos anúncios se utilizem desse plano de desenho, pois, assim, cavalo e corpo humano ganham destaque nos movimentos representados, chamando os olhos do leitor para detalhes do movimento, tais como o equilíbrio, o salto e a força.

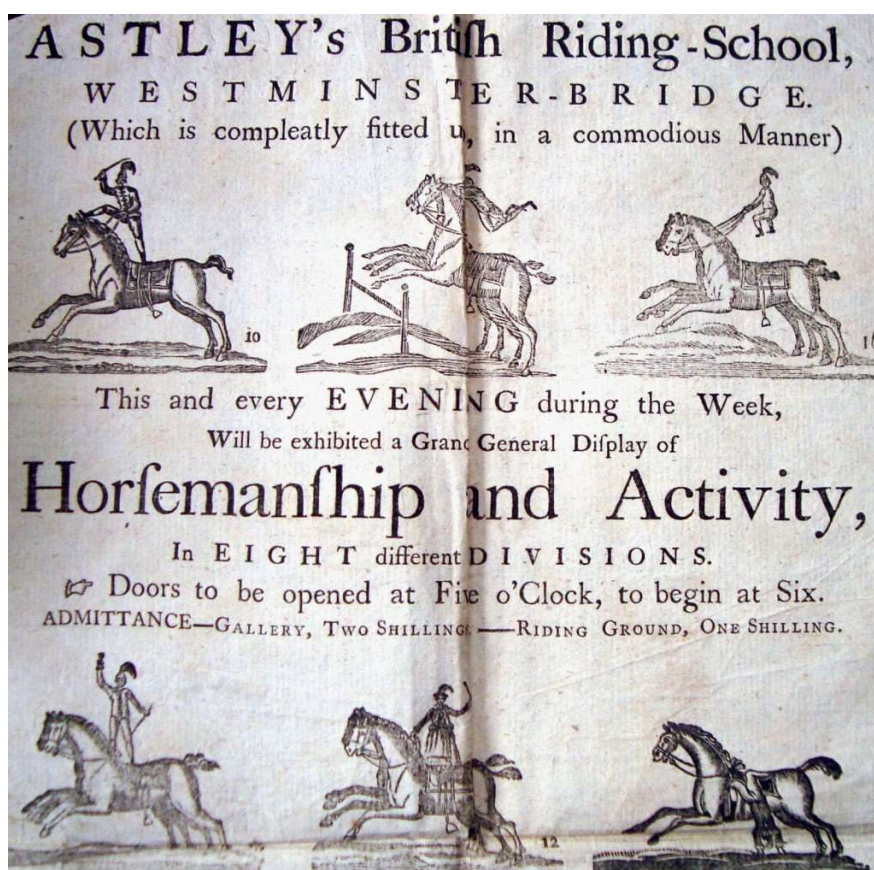


FIGURA 5 - Escola de equitação de Astley

Fonte: <http://mikerendell.com/horsemanship-astleys-circus-and-a-rather-clever-line-in-stirrups/>

¹³² Ver em: <http://www.vam.ac.uk/users/node/8379>

¹³³ Para ver outras imagens parecidas ver o caso de John Bill Rickets, artista equestre de sucesso nos Estados Unidos.

¹³⁴ Ver o desenho de W. Cocking, publicado pela M & M Skelt, chamado "The vicissitude of a Tar, Plate 6 - Mr Ducrow". Museu A. Hippisley Coxe. Coleção 1-5.



FIGURA 6: Mr Ducrow

Fonte: M & M Skelt, *The vicissitude of a Tar*, Plate 6 - Mr Ducrow". Museu A. Hippiisley Coxe. Coleção 1-5

A utilização dessas e de outras imagens (equilibristas de arame, malabaristas, trapezistas), associada em grande parte dos anúncios à caracterização dos espetáculos e trupes, como “gymnasticos e equestres”, é um dos indícios da polissemia que o circo atribuía a suas práticas. A repetição nos subtítulos das companhias dessas práticas nem sempre corresponderam de forma direta ao que cada número efetivamente apresentou. No caso dos exercícios equestres, a identificação por parte do leitor é mais fácil, podendo inclusive diferenciar ao ler os anúncios quais números tinham os exercícios apenas com cavalos, ou com cavaleiros, e, ainda, quais exercícios apresentavam a doma como o centro das atenções. Mas e a ginástica?

Ao deparar-se apenas com os anúncios, nem sempre o leitor será capaz de saber de imediato quais são os exercícios ginásticos ou como eles se expressam. Os anúncios se referem a eles de forma superficial e frequentemente o termo “gymnasitico” está presente apenas no subtítulo das companhias. Isso não quer dizer que a ginástica não estivesse presente nos circos. Como veremos no segundo capítulo, a constante repetição do termo indica que, em alguma medida, a ginástica era apresentada no picadeiro de diversas formas.



FIGURA 7 - João Bernabó
 Fonte: Jornal do Commercio, 04/10/1840, p. 3.

Nas décadas seguintes, os anúncios utilizam cada vez imagens mais trabalhadas, e caligrafias maiores para destacar o nome do circo e de artistas específicos que são contratados por temporadas. Encontramos, por exemplo, Azi-Cherriff¹³⁵, do *Barnum American Museum*, se apresentando no Circo Olímpico do Rio de Janeiro; Clemencia¹³⁶ Williams, artista inglesa, que é contratada pela família Fouraux; Rosinha¹³⁷ e Isabelinha, artistas com sete anos de idade, que recebem vários benefícios durante a década de 1850; além de Carlos Fluminense, artista brasileiro já referido neste capítulo.

Os anúncios pós-1840/1850 ocupam mais espaço nas folhas dos jornais, mas trazem uma quantidade menor de informação textual. Se por um lado a “identidade visual” dos anúncios circenses muda, algumas características permanecem, como a utilização das imagens de cavalos e do corpo humano e a classificação das companhias como “gymnasticas e equestres”, práticas ainda muito presentes nos circos.

¹³⁵ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 06/02/1858, p. 4.

¹³⁶ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 24/06/1852, p. 4.

¹³⁷ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 25/07/1856, p. 4.



FIGURA 8 - Circo Olympico

Fonte: Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 22/01/1860, p. 4.

É possível encontrar um anúncio por dia nos jornais de maior circulação do final de 1850, e quase dois anúncios de circos diferentes por dia no final de 1860. Nem sempre os anúncios traziam todo o programa das companhias, e isso, como podemos ver na descrição do cronista “um fazendeiro na corte”, no texto “A companhia Chiarini”, era uma omissão intencional. Realizando um duplo jogo entre escolher o que divulgar para atrair o público e ao mesmo tempo não criar expectativas exageradas, o circo utilizava diversas estratégias:

“No domingo passado, porém, fui á praça da Constituição fazer o kilo, e sentado a um banco ouvia lindos pedaços de Offenbach, que despertáram-me a curiosidade de indagar o que aquillo era.

É a banda de musica do circo Chiarino, respondeu um pequeno, que se sentára ao meu lado.

Dirigi-me para a rua do Espirito-Santo, compre um bilhete de cadeira, e pedi o programma do espectáculo, pos que os jornaes não o dão por extenso.

Um dos empregados, com toda a polidez, ponderon-me que o director não distribuia programmas, nem fazia detalhadas publicações.

Excellente idéa! disse eu com os meus botões. Esses annuncios pomposos assemelham-se aos pufs americanos, que por via de regra nunca correspondem ao que tem de ir á scena.”¹³⁸

O circo não utilizou apenas a sessão de anúncios para divulgação de seus números. Podemos encontrar notícias e críticas com um tom exageradamente promotório de certas companhias e espaços circenses. Essas outras formas textuais foram escritas por grupos e artistas ligados às companhias. Tinham como intenção a construção de uma imagem que afastasse a ideia de bagunça e desordem noticiadas por vezes nas primeiras páginas dos impressos. Assim, o circo esteve presente em diversas sessões de um mesmo jornal, por vezes até de forma contraditória, em que notícias de tragédias em apresentações dividiam espaços com críticas positivas sobre esses mesmos números.

As estratégias de divulgação eram tão diversas que o próprio espetáculo circense servia como divulgação para a companhia, não apenas pela boa execução dos números e capacidade técnica dos artistas. Empresários e artistas, além da diversidade de números apresentados, deixavam também algumas “deixas” para o próximo dia de apresentação. Ao trabalhar com os anúncios, o pesquisador pode ser levado ao erro de que neles consta a descrição ou pelo menos a informação do que será exibido nas noites de funções.

Como foi visto até aqui, a construção de um anúncio possuía diversas intenções, e não seria diferente com a construção do espetáculo em si. As habilidades de diferentes artistas foram o carro-chefe das companhias. Eles escolhiam o que mostrar e ocultar do espectador nas noites de funções, despertando a curiosidade do público:

“Não ha povo que mais uso faça dos annuncios e melhores resultados tire d'ells, do que o norte-americano. Alli tudo serve para annunciar e tudo é annunciado. Ainda ha pouco deu-se em um cidade da America o seguinte facto:

Estreava uma companhia de circo, e entre os artistas que a formavam havia um que fazia o vôo de Leotard. Os trapezios estavam muito elevados.

Chegou a occasião do artista trabalhar, e, como era natural, todas as cabeças voltaram para elle, que se preparava para o vôo. No momento porém, de se desprender do primeiro trapesio, apagaram-se as luzes e o circo ficou ás escuras no meio de uma confusão geral. Iluminado de novo ninguém mais teve noticia do artista e os espectaculo terminou.

Este facto foi objecto de todas as conversações durante tres dias; mas ao fim d'este, a empresa do circo annuncio que o artista ja havia aparecido e que n'essa mesma noite um clown descreveria a viagem que elle fizera, como se havia se safado, etc.,etc.

¹³⁸ Jornal do Commercio, 03/08/1871, p. 1.

Foi isto o bastante para o publico, n'essa e nas noites subsequentes encher literalmente o vasto circo e applaudir o engraçado clown na sua descrição phantastica.”¹³⁹

Pesquisar o circo pela entrada dos anúncios possibilita a compreensão da diversidade de práticas expressas no picadeiro. O corpo foi um dos principais elementos de divulgação nos anúncios e a ginástica vinculada por ele esteve presente em diferentes números, o que será estudado de forma aprofundada no segundo capítulo. Cabe destacar que os anúncios, além de serem importantes formas de divulgação dos circos, são também forma de expressão deles. Ou seja, nos anúncios, o circo elencou práticas que mereciam destaque e, se em alguns momentos ele pouco disse sobre elas, foi uma ocultação intencional, para que o público buscasse saber *in loco* do que se tratava: saltos, volteios, acrobacias e afins.

Como emissários de um discurso, os anúncios revelam primeiro o grau de organização das companhias circenses, pois, desde o “fazer a praça” até a última apresentação local, os anúncios apresentam mais do que os números. Neles, encontramos a venda de materiais, a contratação de pessoas, a compra e venda de animais e outras tantas necessidades relativas ao fazer circense. Nos anúncios também, o circo expressou um pouco da sua história, revelando a origem de artistas, os trajetos das companhias e, em certa medida, a rede de relações que as trupes estabeleciam durante as turnês (DUARTE, 2001).

É possível encontrar anúncios relatando a contratação de artistas em terras nacionais, a união de trupes em algumas cidades, as parcerias estabelecidas com instituições – por meio das noites de benefícios – as parcerias com teatros e suas trocas de conhecimentos e a presença de certos agentes sociais. O circo desenvolveu durante o século XIX uma linguagem própria nos anúncios por meio do diálogo com o público e com os meios de comunicação. Os empresários circenses souberam assim vender essa nova forma de entretenimento como um “espetáculo de variedades”, em que o corpo humano demonstrava novas potencialidades.

¹³⁹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 01/07/1866, p. 2.

Capítulo II: O Lugar da ginástica no Circo

O circo exibiu um conjunto de destrezas e exercícios desde sua chegada ao Brasil, como podemos ver até aqui. Neste capítulo, iremos analisar duas práticas que estiveram presentes nos picadeiros brasileiros. São elas: a ginástica e a equitação. Destaco aqui que essas práticas pertenceram também a outros grupos sociais e instituições, criando uma tensão que nem sempre significou ruptura entre os conhecimentos elaborados dentro e fora do picadeiro no século XIX.

O circo propõe perpetuar a aliança dos contrários. Assim como ele confronta o medo e o risco ou alterna o equilíbrio com o movimento, ele combina a mais profunda obscuridade e a mais viva luz, mobiliza a força a serviço da graça, associa o cristal de rocha à limalha, à pena e ao excremento. Por que ele não conciliaria o fundo popular, de onde temas, códigos, formas e pessoas frequentemente são oriundos, com a alta cultura com as quais as instituições montam a guarda? (WALLON, 2009, p.161).

A primeira prática que analisaremos se refere à equitação. O circo exibiu essa prática, com uma tradição vinculada à aristocracia e aos exercícios militares desde a sua origem. Além de espetacularizar a equitação, ele a transformou, incluindo nela exercícios acrobáticos e ginásticos, vinculando outros processos de doma e utilizando o cavalo para outros fins que não a simples montaria.

Além dessa diversidade de manifestações, a equitação foi apresentada nos circos como uma série de exercícios que, por vezes, apresentavam, segundo seus interlocutores, características “gymino-equestres”. Na segunda prática, a ginástica, uma colcha de retalhos de diferentes aprendizagens, ora dialoga com as tradições circenses do funambulismo, ora com a tradição científica produzida no século XIX, absorve elementos de um conjunto diverso da cultura corporal de muitos países. O ginasta circense é detentor de um imenso acervo gestual. Associando movimentos de equilíbrio e força, com características acrobáticas e contorcionistas, ele é capaz de associar elementos ginásticos aos diversos números.

Mário Fernando Bolognesi (2010) afirma que o circo é plural. No circo, o gesto humano ganhou diversas significações para além do teatro e da mímica, já demonstrados em estudos anteriores (SILVA, 1995, 2007; DUARTE, 1996; KRONBAUER E NASCIMENTO, 2014).

Nas apresentações, várias formas gestuais podem ser exibidas nos números. Ele se torna assim uma espécie de “espetáculo da maioria humana”, elencando e contemplando práticas contemporâneas ao período histórico que habita. Aqui destaco que

o circo na Corte brasileira não foi apenas um entretenimento pago em que o corpo, os desafios e suas possibilidades foram matéria-prima para o espetáculo - e que competiu com outras formas de entretenimento: teatro, feiras, festivais. O circo foi local de disseminação de conhecimentos, possibilitando que diversos sujeitos e classes sociais estabelecessem relações com os circenses, extrapolando a mera assistência.

Pensar as atividades circenses como uma rica produção cultural significou, durante algum tempo, refletir sobre os espetáculos apresentados no diálogo com teatro e no processo de formação de artistas nacionais. Os circos e respectivamente os circenses tiveram seus saberes em grande maioria pesquisados pela ótica da cultura oral (SILVA 1996, BORTOLETO, 2008), em que no fazer cotidiano o conhecimento era passado dos integrantes mais velhos, ou experientes, para os recém-chegados ao picadeiro.

No entanto, esse tipo de análise reduz a lógica do conhecimento apenas à ideia da oralidade e da tradição familiar, dispensando, ou relevando, outras formas de trato com o saber elaborado pelos circenses. Como veremos aqui, não elimino a importância desse tipo de análise, mas, para além dela mesma, o circo trabalhou com distintas formas de lidar com o conhecimento (MELO e PERES, 2014), inclusive dialogando de alguma forma com o discurso escrito.

Se o circo é entendido como um objeto nômade, é preciso chamar a atenção para o fato de que, internamente a sua organização, ele também passou por transformações à medida que os trajetos eram percorridos. Por meio das relações que o circo propiciou nos locais em que se estabeleceu por mais tempo nas turnês, é possível perceber a mobilização de sujeitos de diferentes classes sociais e a consequente elaboração e apropriação dos conhecimentos disponíveis no picadeiro, atendendo assim a uma variedade de interesses.

Nos circos do século XIX, cenas e atores brasileiros e estrangeiros conviveram entre si constantemente, associando números e práticas diversas - empresários ofereciam o espaço do picadeiro para outras ações, reafirmando o caráter internacionalista, múltiplo e inclusivo que o circo possuiu nesse século. Ele ocupou o imaginário social servindo por vezes de representação para diferentes fatos do cotidiano, ora sendo ele mesmo um elemento cotidiano, ora sendo uma metáfora para questões sociais.

O circo soube se integrar à cultura brasileira, manifestando uma cultura híbrida, no sentido de mesclar elementos tidos como modernos, cultos e populares nos picadeiros, demonstrando não uma oposição, mas um convívio em tensão permanente dentro dos picadeiros (CANCLINI, 1997).

Nos jornais ele utilizou de metáforas do cotidiano brasileiro para aproximar o leitor do espetáculo. Na Corte do Rio de Janeiro e em outras cidades, por exemplo, o problema do escoamento de água era grave, as enchentes eram frequentes, destruindo regiões e gerando enorme prejuízo. No entanto, o circo provocava reiteradamente, segundo os jornais, “enchentes” de público, fazendo com que a população frequentemente pedisse que as companhias permanecessem mais tempo.

As pastas ministeriais possuíam problemas financeiros referentes ao pagamento dos soldados no pós-guerra do Paraguai, e uma das imagens encontradas por jornalistas para ilustrar essa crise foi a utilização do cavaleiro-acrobata, ágil em mudar seu figurino e sair de cena sorrateiramente. A própria troca de partidos políticos, noticiada e frequente em algumas câmaras se assemelhava à circulação de acrobatas que trabalhavam em diferentes circos, priorizando o estabelecimento em uma cidade em vez da turnê de uma companhia específica.

O circo se manteve contemporâneo durante o século XIX (SILVA, 2009; KOTAR, 2011; SEIBEL, 2005), o que implica dizer que ele esteve em confluência com a produção e vulgarização de vários saberes desse período. Na arte, o circo dialogou intensamente com o teatro, com a pintura e com a moda. Ele também promoveu diálogos com a educação e com a ginástica como campo de conhecimento.

Os artistas ambulantes, os cômicos italianos, as danças, os cavalos e mestres de cavalarias, todos eles encontraram no picadeiro um lugar de permanência de suas tradições em um período no qual suas práticas perdiam espaço nas praças e ruas. Ao se apresentarem, além de atraírem um público cativo, essas pessoas reafirmavam os conhecimentos produzidos por seus grupos.

No caso brasileiro do século XIX, o circo contou com interferências do fenômeno que Canclini, ao tratar das culturas híbridas, denominará de “heterogeneidade multitemporal”. Nesse fenômeno, diferentes culturas estrangeiras, como os elementos portugueses estabelecidos pela Corte, ou as questões de uma futura construção da identidade do império brasileiro e os elementos franceses vinculados à circulação de saberes por *clubs*, livros e jornais publicados nessa língua, dialogam, ou pelo menos são absorvidos por circenses europeus e norte-americanos que vinham em turnês de diferentes locais, compartilhando assim “zonas de contato” (PRATT, 1999).

Na elaboração dos números circenses, torna-se difícil a separação de elementos culturais vinculados a um ou outro lugar, mesmo que algumas matrizes possam ser apontadas, como é o caso do cavalo. Outras não são assim tão claras, como é o caso da

ginástica. A integração de diversos elementos, tidos como opostos, estiveram alinhados à lógica do mercado. Como espetáculo a ser vendido para uma nova forma de público, que paga e demanda conforto e qualidade, o circo se viu constantemente em busca de modernizações e mudanças (MELO, 2014). O circo precisou se atualizar nas questões técnicas do espaço – qualidade dos camarotes, lonas impermeáveis, iluminação – e nas questões cênicas – *circo crioulo*, *circo-teatro*, acrobacia, pantomimas – buscando obter o reconhecimento necessário ao alto investimento e a organização que ele representa.

Dentro do picadeiro, artistas e empresários trabalharam como mediadores simbólicos de diversas manifestações culturais, atribuindo significados a certos discursos sociais (MAGNANI, 1984; ORTIZ, 1985; LAPASSADE, 1998). O exemplo dos símbolos nacionais brasileiros ilustra esse tipo de apropriação por parte dos circenses. Mesmo que certas tensões sociais se apresentassem dentro do picadeiro, o circo insistiu com a utilização de elementos nacionais – a bandeira, o hino, as bandas do exército – e contou com a presença do imperador e da família real, subentendendo um apoio a essa forma de entretenimento por parte dessas instituições.

Podem-se encontrar, em diversos anúncios circenses, números que representam a hibridização de culturas:

“Terceiro

A jovem Carolina, pequena artista equestre portuguesa, representará o seu gracioso acto de manejo a cavallo, saltando por cima do chicote, e fazendo fluctuar as bandeiras brasileira e americana do norte”¹⁴⁰

Essa bricolagem que o circo apresenta não esteve livre de tensionamentos sociais. Após os espetáculos, pode ser localizada nas primeiras páginas dos jornais uma série de questionamentos sobre o espaço de algumas práticas dentro dos picadeiros. Diferentes indivíduos escreveram questionando a finalidade da utilização de símbolos sociais ou o que consideraram uma má utilização associada ao circo:

“Domingo passado, em um circulo de cavallinhos da rua da Ajuda, figurou no meio de uma palhaçada intitulada a batalha de Monte-Caseros, um corpo de fuzileiros, e a vossa bandeira curvou-se ante um arlequim a cavallo! Assiti a esse espectáculo por acaso, e juro-vos que se fôra em Inglaterra, nem um só jornal teria deixado de protestar contra esse indigno abuso. Granhe muito embora essa pobre gente o seu pão representando Monte-Caseros, Waterloo ou o que quizerem; mas que a autoridade consinta que no meio de uma dessas forças de curro appareção soldados brasileiros e a bandeira brasileira, para em um burlesco combate fazer rir a

¹⁴⁰ Diário de Pernambuco, 13/11/1843, p. 3.

quanto moleque póde entrar no circo, passando por baixo das taboas, é incompreensivel.”¹⁴¹

Para entender o que foi a ginástica que o circo exibiu no Brasil, é imprescindível mencionar cavalos, doma e a Alta Escola de equitação. Essas duas práticas estiveram nos picadeiros exibindo a ideia de um corpo humano que tem domínio do seu ambiente, seja no controle dos animais, seja no controle preciso dos movimentos em saltos arriscados, equilíbrios em grande altura e exibições de força.

Existiu uma profusão de discursos que percebiam no controle da vontade do domador os meios para adestrar cavalos e feras, um discurso em certa medida similar ao proferido por educadores ao se referirem ao controle das vontades visando ao controle dos vícios e à utilização racional da vitalidade humana.

Os discursos sobre a ginástica estiveram presentes também no circo, como veremos mais à frente neste capítulo. Ao longo do século XIX, a ginástica foi compreendida como uma síntese do pensamento científico voltado para o corpo (SOARES, 2001), fazendo parte dos códigos de civilidade pretendidos pelo Ocidente Europeu. Por meio da ginástica, o corpo foi visto como máquina a ser manipulada segundo as leis da anatomia, termodinâmica e fisiologia, e se tornou um dos meios de promoção de uma educação moral (SANT’ANNA, 2001).

A educação pelo gesto, proporcionada pela ginástica nas instituições médicas e escolares, visava ao combate à degenerescência física e moral. Os exercícios ginásticos objetivavam dentro dessas instituições a ideia de educação do corpo. A ginástica científica se apresentou também, no século XIX, como contraponto à utilização do corpo como objeto de entretenimento, que o associava à festa e ao descontrole (SOARES, 1998).

Coube ao circo apresentar uma ginástica que carregava conhecimentos elaborados sobre o corpo pela ótica da cultura tradicional e que mobilizaram em alguma medida a discussão intelectual no campo da educação no Brasil. Dentro dos picadeiros, toda uma gestualidade que não visava à eficiência do gesto e à correção dos desvios do corpo fora apresentada, estabelecendo diálogos e tensões sobre a finalidade do gesto. Se para os métodos ginásticos a eficiência estava ligada à precisão de cada movimento executado, no circo essa eficiência esteve associada ao sucesso da exibição perante o risco que um erro poderia ocasionar e a possibilidade de criação de novos e cada vez mais difíceis exercícios.

¹⁴¹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 15/08/1852, p. 1.

Uma exibição de acrobacia, um comportamento adestrado dos animais, uma postura exótica do corpo de um contorcionista, a perfeição de um truque de mágica, a exatidão de uma façanha no dorso de um cavalo em pêlo: tudo isso demandava anos de aprendizado (DUARTE, 1995, p.168).

O circo não foi o único protagonista das discussões sobre a ginástica e equitação, nem foi a instituição mais privilegiada. Devido à circulação que ele possui no período e ao trânsito de sujeitos, é possível pensar que o circo, ao se estabelecer em diferentes contextos sociais, se afirmou não apenas como entretenimento, mas também como uma instituição detentora de conhecimentos próprios. Diferentes organizações sociais reconheceram inicialmente a validade dos conhecimentos circenses em terras brasileiras, sendo inclusive solicitados para participar e atuar em alguma medida no campo educacional.

2.1 Cavalos, cavaleiros e amazonas: conhecimentos a galope

Na Europa, mais do que meio de transporte, o cavalo representou as normas aristocráticas do século XVIII em nações como França e Inglaterra, com o rigor e a etiqueta presentes nas formas de equitação. A nobreza tratou esse animal como um dos símbolos de seu *status* social e viu no circo o espaço de visibilidade de seus signos. O próprio circo em seu primórdio não se destinava ao público das ruas e praças, mas sim “à aristocracia e à crescente burguesia”, segundo Bolognesi (2003, p. 34).

A ligação entre cavalos e circenses foi duradoura, financiada em grande medida pela relação com as classes dominantes no século XVIII e XIX, e ainda permanece em alguns circos tidos como “tradicional” nos dias atuais. No século XVIII, o aparecimento das escolas de equitação e de circos organizados aproximaram diversos sentidos sociais atribuídos aos animais, não apenas aos cavalos (SILVA, 2007). Devido às transformações ocorridas no mundo do trabalho nesse século, com o advento da mecanização e automatização de tarefas consideradas repetitivas, os cavalos foram afastados do processo de produção industrial.

Foi também com a criação de escolas de equitação e com os mestres de cavalaria, em sua maioria ex-militares pertencentes aos regimentos de cavalaria, que agora se apresentavam nas praças, que os cavalos exibiram novos usos. O encontro desses mestres com funâmbulos que se apresentavam em praças e feiras na Europa possibilitou a estruturação do circo tido como moderno (BOLOGNESI, 2003). A austeridade e a elegância da equitação eram peças-chave nas apresentações circenses. Cavalos e cavaleiros se vestiam com trajes que representavam as altas esferas sociais e utilizavam

peças com temáticas inspiradas nas batalhas do Período Napoleônico, como a Batalha de Alma, ou Waterloo (BOLOGNESI, 2009).

A sintonia entre cavaleiro e cavalo, demonstrada no apuro e sobriedade dos exercícios, era exemplo de harmonia e controle do corpo humano (AUGET, 1974). O contraste entre a irracionalidade dos animais selvagens e a doma bem-sucedida era constantemente enfatizada. Na forma da montaria, do salto de obstáculos, nos volteios e nos passos ritmados do cavalo eram demonstradas provas de que o objetivo da educação corporal que incidia sobre o controle das vontades humanas ajudara o homem a dominar a natureza de forma racional. Cavalos ariscos eram domados e tornados produtivos, feras, as mais diversas, estavam sob o domínio da racionalidade de seus domadores, a razão parecia conquistar a natureza selvagem e fora de controle presente em animais e seres humanos.

Em um período em que a burguesia europeia substituía gradativamente a aristocracia, o cavalo assumiu o papel de símbolo e objeto de apreciação, sendo a ele atribuídas qualidades que o individualizassem perante a raça e a outros animais. Associadas a essa valorização afetiva dos animais por parte de alguns grupos sociais, demonstrada pelo historiador Keith Thomas (1998), estarão questões humanistas relacionadas à retomada e valorização de textos do Antigo Testamento, que reforçam o conceito de que toda criatura reflete a glória divina, demandando assim melhores tratamentos.

Foi ao longo do século XIX que os primeiros textos legais relacionados ao tratamento adequado de animais ditos “de estimação” foram elaborados. Muitas metodologias de adestramento associadas a algum estilo de equitação foram desenvolvidas e aperfeiçoadas, por meio das escolas de equitação europeias, e que tornaram os processos de doma menos penosos e mais rápidos.

Dessa forma, o domínio do animal e do corpo humano ganham cada vez mais visibilidade e devotos. A recusa da desordem e a apropriação dos símbolos aristocráticos por parte de uma burguesia em ascensão deu origem a uma nova escola metodológica de equitação: a *Alta Escola*. Ela foi um dos elementos – entre vários – de incorporação de símbolos elitizados nos circos. Nesse caso, a burguesia disseminou os valores da equitação transformando essa ação em espetáculo dirigido a um público pagante. Segundo Auguet (1974), a *Alta Escola* foi também a expressão da cumplicidade entre a aristocracia e a burguesia, representando uma espécie de síntese da Restauração na consolidação do Estado Nacional europeu, que ainda dependia do Imperador.

No início do século XIX, muitos circos e artistas apresentaram no Brasil apenas números equestres, seja em volteios ou pantomimas com caráter histórico. A *Alta Escola* esteve presente nas apresentações circenses brasileiras, importada por trupes estrangeiras que tinham o modelo do circo europeu em suas origens. Ela foi uma das formas importantes de apresentação dos cavalos no século XIX. Diversos anúncios circenses nesse período remetem ao termo *Alta Escola*, como podemos constatar no anúncio do Grande Circo Gymnastico-Olimpico de Louis Guillaume, com seus:

“Cavallos ensinados

Ali, cavallo arabe de alta escola; Sultão, cavallo arabe que apanha e conduz objectos; Jeny, cavallo inglez ensinado n'alta escola mutua; Ponk, cavalo pulador e valsador; alem d'estes, 14 cavallos de manejo.”¹⁴²

A sensibilidade, que esteve presente na sociedade europeia e, conseqüentemente, nos circos que de lá vieram, não se manifestou, no entanto, com a mesma intensidade na América Latina e no Brasil. O viés agrícola e o trabalho dependente da tração animal fizeram com que homens e animais tivessem uma convivência intensa e produtiva¹⁴³. O público brasileiro que frequentava os circos demonstrava uma relação utilitária com os animais, em uma nação que via na agricultura e na exploração dos territórios ainda desconhecidos um de seus objetivos, o cavalo servia como meio de transporte e instrumento de trabalho (DUARTE, 1995 e 2002).

Nos dias de espetáculo, os cavalos eram apresentados como animais com habilidades específicas – trote, galope e salto – e em cenas com artistas montados, em sua maioria sem sela, o cavalo era um parceiro do homem – ambos formavam uma unidade no circo.

Seja no campo ou na cidade, a sociedade brasileira do século XIX tinha no cavalo e em outros animais um dos elementos de seu sedentarismo – com selas, viseiras e outros apetrechos que limitavam o movimento – o oposto do que o cavalo representava para o circo, com animais sendo cavalgados “no pello”, sendo protagonistas de alguns espetáculos e demonstrando que, apesar de disciplinados, seguiam livres no picadeiro (DUARTE, 1995).

Os cavalos no espetáculo circense “não são uma síntese de homem e animal, mas uma terceira forma que desafia a binaridade” (DUARTE, 1995). Esses e outros animais

¹⁴² O Correio da Tarde, 10/11/1849, p. 4.

¹⁴³ Outras informações sobre a utilização de cavalos na sociedade brasileira, consultar Caio Prado Jr. (1981, p. 138).

sofreram, segundo Regina Horta Duarte (1995), um grande grau de desterritorialização no circo, ou seja, foram deslocados dos seus locais e funções de origens e apresentavam características que beiravam o humano. Eles acabam chamando a atenção do público para questões políticas e sociais dadas no período.

Enquanto vez ou outra os artistas são confundidos com características animais que invocam graça, força e beleza, os cavalos humanizados representam gestos tidos como nobres. Entre os elegantes cavalos que entendem de política e as ginastas “passarinhos” que voam por cima de cavalos, sobre trapézios, os corpos desterritorializados se confundem no picadeiro, causando nos espectadores uma sensação de maravilhamento e espanto.

“Emquanto os cavallos e os carros atravessão a bahia de Nictheroy sem molhar os cascos nem as rodas, o [Circo] Grande Oceano occupa um pedacinho do campo da Acclamação, e não afoga a pessoa alguma. Milagres do seculo.

O circo de Spalding e Rogers está fazendo furor.

Ha n'elle um Hercules sem juntas, um Hercules desconjuntado que é ao mesmo tempo homem, sapo, cobra, bola e o diabo.

Ha homens macacos que pulão como os habeis politicos.

Ha cavalleiros que parecem passarinhos e cavalleiras que parecem verdadeiras diabas.

Ha creancinhas que admirão.

E além de tudo isso ha um cavallo, que cavallo! um cavallo que dá lições de alta sciencia politica.

Um cavallo que sobe e desce uma escada; que ensina como se sobe ao poleiro, e que desce do poleiro muito honradamente e sem jámais perder o equilibrio.”¹⁴⁴

Nem sempre, porém, os artistas circenses e animais foram bem recebidos pelos jornalistas e intelectuais do período. No Brasil, por diversas vezes, ocorreu um conflito entre esses sujeitos devido ao choque constante de culturas. Circenses recebiam críticas referentes ao adestramento e porte dos animais apresentados e ao corpo que diferia do ideal estético da sociedade brasileira. Mesmo com críticas negativas em alguns jornais, os cavaleiros parecem ter sido constantemente sucesso de público, o que de certa forma

¹⁴⁴ Revista Popular, 1862, p.128. Ed. 015.

incomodava parte da intelectualidade brasileira. Carecia, na visão desse grupo, um sentido para os exercícios apresentados.

Enquanto o teatro, que apresentava peças com elevado teor moral, e que encenava temas ditos clássicos e dialogava com a lógica do realismo, estava às mínguas, o circo, com seu congresso de variedades sem uma intenção aparente ou um discurso uniforme, lotava teatros e arenas.

“O espectáculo que entre nós está merecendo mais a atenção do publico é o de <<cavallinhos>> exhibido no circo da rua de Santo Antonio. A companhia consta de uma mulher, meia duzia de sujeitos e outros tantos cavallos, uns peores que outros. A concurrencia tem sido extraordinaria, havendo mais espectadores que logares, ficando muita gente em pé, e retirando-se ainda outra por falta de bilhetes. Os volteios e os pulos de risco, menos de mediocre, têm sido applaudidos com desespero. Isto não denota abatimento, mas depravação de gosto.”¹⁴⁵

Talvez, devido aos diferentes valores atribuídos tanto ao corpo humano, quanto ao uso dos animais, o circo precisou se adaptar ao público brasileiro se apropriando de elementos simbólicos locais. Como podemos perceber a seguir, a companhia de José Chiarini, mesmo após ter obtido sucesso em seus espetáculos, não foi poupada de críticas e comparações. O circo viveu nos jornais o dilema da identidade que seu corpo expressa: algumas vezes considerado ágil, forte e preparado para as intempéries das turnês, ele também foi tido como fraco, desequilibrado e, portanto, um exemplo a ser rechaçado.

“Eis-ahi, snr. redactores, o incompleto esboço do espectáculo para que foi pomposamente convidada o respeitavel da côrte do Rio de Janeiro, eis-ahi o modo burlesco porque indignamente zombaram de sua paciencia. Não há entre nós homem do campo, por mais obeso e lanzudo, que não dê mais provas de força e agilidade do que todos esses famigerados capinhas do curro do snr. Chiarini. Qualquer peão do Rio-Grande poderia ensinar a essa alcunhada espada de Hespanha, que não passa de miseravel caxerenguengue! Tanto assim que até o palhaço, uma creança que nunca toireou, deu mais prova de agilidade do que todas as espadas e cutellos que havia no curro. Acima de tudo admiro a paciencia do respeitavel, que não soube affugentar todos esses palhaços com uma bem sustentada descarga de batatas inglezas ou laranjas verdes. É justamente o que mereciam.”¹⁴⁶

As críticas não foram dirigidas apenas ao circo de forma generalista, acusando-o da falta de estrutura e segurança dos camarotes, da pouca iluminação, na venda dos ingressos e da desorganização na entrada e saída dos espetáculos. Às vezes, eram os detalhes e o mau uso de uma cultura tida como clássica que incomodavam. Como foi

¹⁴⁵ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 13/01/1868, p. 2.

¹⁴⁶ Jornal do Commercio, 14/05/1839, p. 2.

mencionado, o circo, como objeto híbrido, buscava suas referências em diversos elementos culturais do meio em que se inseria, ou do meio que vinha.

Algumas formas de expressão apresentadas no circo passavam, no século XIX, por um processo de elitização, pertencendo e sendo consumidas por classes sociais tidas como mais altas. O caso do teatro e da música de orquestra são exemplos disso. As músicas instrumentais, normalmente presente nas óperas e teatros, foram um desses elementos. Elas estiveram presente nos intervalos e serviram de acompanhamento em números equestres e ginásticos. Executada por bandas do próprio circo, por artistas locais, por bandas militares e por misturas desses três grupos, ela se mesclava ao espetáculo circense (SILVA DE ÁVILA, 2003; SOUSA JUNIOR, 2008).

“Gretry passava um dia por uma rua, e ouvindo um operario cantar pessimamente uma musica delle, entrou na loja e quebrou tudo.

O que faria o cavalheiro Carlos Maria de Weber, se passasse no domingo ultimo pelo Circo da Guarda-velha, e ouvisse a orchestra tocar um pedaço do Freischuetz para acompanhar a marcha dos cavallos?

Eu, que não sou parente delle, tive impetos de entrar e dizer aos musicos:

-Ó filhos de Apollo, tocai antes o Orptheo: côr local! côr local! Weber só compoz para os deuses!

Não especialisaremos. O publico tem applaudido principalmente o Sr. Chiarini e a Sra. Laura Ruiz, cavalleiros de alta escola; e todos são unanimes em dizer que possue o Sr. Chiarini excellentes cavallos, cavallos-typo.”¹⁴⁷

O circo não foi apenas lugar de exibição de espetáculos, onde as tensões e as paixões estavam no foco constante das críticas dos jornais, como comumente é pesquisado. Ele também foi palco de divulgação de variados conhecimentos, alguns deles com o viés de espetacularização da ciência; de troca de conhecimentos técnicos da engenharia, caso da construção dos anfiteatros; da exibição de veículos e de transformações químicas.

No que se refere à lida com os cavalos, o circo pode ser considerado como um dos espaços de divulgação das técnicas de adestramento e equitação. Essa divulgação não foi realizada apenas por circenses pertencentes às companhias donas do picadeiro. Algumas pessoas utilizavam a estrutura montada do circo para dar demonstrações dos processos de domas desenvolvidos ou estudados, possivelmente como uma forma de angariar clientes:

¹⁴⁷ Semana Ilustrada, 26/05/1867, p. 2.

“No dia 10 do corrente o Sr. Luiz Jacome de Abreu e Souza reuniu obsequiosamente no circo equestre da Guarda-Velha mais de duzentas pessoas, entre senhoras e cavalheiros, para lhes dar o prazer de apreciar um ensaio do seu processo de domar cavallos bravios.

A experiencia começou ás 11 3/4 horas da manhã e terminou pouco antes das 3 horas da tarde, tendo-se tornado mais morosa em consequencia do ruido que se fazia na rua, e que assustava e distrahia o animal que devia ser domado.

O methodo foi experimentado em uma egua russa de oito para nove annos de idade, que se conseguira introduzir no circo amadrinhada, e que era tão completamente bravia que não tolerava sem espantar-se e fugir a presença de um homem a dez passo de distancia, achando-se mesmo encurralada no circo, e que por tres vezes, desesperada, levou diante de si a trincheira de taboas que lhe impedia a sahida.

O Sr. Jacome de Abreu triumphou daquella natureza indomita, e com paciencia e força de vontade conseguiu progressivamente impôr-se ao animal, habitual-o á vista e depois ao contacto do chitco, depois ao toque de sua mão, ao captiveiro do cabresto, e finalmente ao freio, ao sellim e ao dominio do cavalleiro.

No methodo do Sr. Jacome de Abreu tudo é racional, e tudo patentêa e faz brilhar o poder da vontade intelligente e inhabalavel do homem; não é a força material que vence, é a vontade: é a alma que doma. o homem, o animal que é rei pela razão e pelo espirito, curva a seus pés o animal que o excede na força material, mas que submisso se abate ante o poder d'aquella intelligencia que quer e que si impõe.”¹⁴⁸

Os conhecimentos sobre os cavalos divulgados pelos circos parecem inspirar novos métodos de lida com esses animais, sendo validados e reproduzidos por outras instituições. É possível encontrar circenses sendo nomeados membros honorários do *Jockey Club* do Rio de Janeiro, como é o caso de Giuseppe Chiarini, dando aulas de equitação para as altas classes brasileiras e convidando fazendeiros para domar cavalos tidos como indomáveis.

Essa rede de relações, que teve no cavalo o seu mediador e nos circenses os portadores de um conhecimento, favoreceu a inserção de famílias e artistas na sociedade brasileira. As trocas de conhecimento serviram de ponto de partida para que esse grupo, antes vistos como arruaceiros e baderneiros, se inserisse e participasse de locais frequentados pela elite social, caso dos *clubs* e ginásios.

“Corre nas melhores rodas do Rio de Janeiro o boato de que alguns amadores do *Jockey Club*, para não se arriscarem á uma segunda ou terceira quéda, pretendem tomar lições de equitação com as Amazonas do Circo da Guarda-Velha.

¹⁴⁸ Revista Popular, 1862, ed016, p.130.

Os cavallos amedrontados darão parte de fracos.”¹⁴⁹

Outros vestígios desses conhecimentos divulgados pelos circenses podem ser encontrados em jornais como *O Auxiliador da Indústria Nacional*, que, no ano de 1857, disponibilizou um pequeno manual de doma. Mesmo não sendo escrito por circenses, a observação de seus métodos inspirou a escrita desse manual, favorecendo a permanência dos conhecimentos circenses na cultura escrita, permitindo também a ampliação do campo de ação que a doma poderia alcançar.

Na lição IV, “para ensinar a obedecer ao toque dos calcanhares”, é possível visualizar como o circo parece estar mais à frente do que outros processos de doma a cavalo:

“Acabamos apenas d’indicar tudo quanto é indispensavel ensinar-se a um cavallo de sella, de sorte que elle se torne um animal seguro e agradável. A arte da picaria vai mais longe: com bons animaes e bons picadores, o cavallo póde chegar a um gráo de perfeição, que nos pareceria impossivel, se não tivessesmos assistido aos expectaculos de circo e ás grandes cavalhadas.”¹⁵⁰

Essa doma, associada a uma forma de equitação, que visava também à elegância do cavalo e à montaria, demonstrada pelo circo, inspirou em terras brasileiras a aplicação de métodos diferenciados de trato do animal. Como é possível ver, o triunfo da vontade do homem, manifestado pela racionalidade, foi um dos discursos não apenas da educação formal, ele esteve presente em outros processos de aprendizagem.

A doma, a apresentação de cavalos “em pello”, ou em sua forma acrobática, as feras selvagens, que o circo apresenta para o público, expressam atributos humanos referentes a uma nova mentalidade que está se formando no século XIX:

“- M. Paul Laribeau, de Paris, tem apresentado um espectáculo, que geralmente tem agradado, debaixo da denominação de circo de Madrid, traz uma companhia boa, e elle trabalha com bastante destreza. Os cavallos, que tem emestrado, provao quanto uma educação vigilante pode obrar prodigios até nos proprios animaes.”¹⁵¹

“setimo

Mr Scott apresentará a sua extraordinária exhibição da força ou poder humano contra a dos cavallos. Por-se hão 4 cavallos corpolentos em opposição a Mr. Scott, e a prova de força muscular a que ele resitirá, não podendo aquelles movê-lo do seu posto. Depois do que o mesmo Mr. Scott quebrará a corda que dous cavallos não poderão quebrar; e ultimamente

¹⁴⁹ *Semana Ilustrada*, 19/01/1862, p. 2.

¹⁵⁰ *O Auxiliador da Industria Nacional*, 1856, ed. 0005, p. 276.

¹⁵¹ *Diario do Rio de Janeiro*, 22/03/1845, p. 5.

fará um passeio comico com uma peça d'artilheira carregada, que dará fogo em cima dos hombros d'elle”¹⁵²

Essa mentalidade dizia em grande medida que o homem, ao refutar seus vestígios selvagens ou animais, assumiria cada vez mais o controle de seu destino. Não se trata aqui de apagar os impulsos naturais, tidos como irracionais, mas dominá-los por meio de um acervo gestual e controle comportamental consciente. O circense expressa e simboliza em seus números equestres uma espécie de domínio sobre o mundo natural, colocando a seus pés e ao seu comando cavalos por vezes sem nenhum equipamento de controle, e fazendo-os executar complicadas e refinadas ações. No circo de cavalinhos, o controle da vontade humana, apregoada pela ginástica metodizada, parece encontrar fortes argumentos para sua inserção nos meios escolares.

A doma de outros animais, como ursos, tigres e leões, também foi exibida nos circos. Vistos com frequência em circos na Europa, pouco foram apresentados no Brasil no século XIX, um dos maiores exemplos se encontra no capítulo 1, com a utilização de um elefante pela trupe de José Chiarini associado a E. G. Mead. Esse tipo de apresentação exigiu um alto investimento: o transporte dessas feras inspirava ainda mais cuidados do que os cavalos. Em alguns casos, a apresentação de animais desse tipo, que não foram completamente domados, gerava riscos e tragédias, no caso brasileiro, esse tipo de número circense não obteve grande sucesso.

Os exercícios com e sobre os cavalos, misturados às acrobacias, atraíam a atenção do público. O cavalo era ao mesmo tempo personagem e palco nos picadeiros, lugar onde eram contadas histórias como a “mui interessante mimica scena do marinheiro em naufrágio apresentada por Bernabó a cavalo”¹⁵³, “A fuga dos dous mandarins - Sobre um cavallo a galope, (...), onde mereceu inumeros applausos pelos Srs. B Fouraux e Varin.”¹⁵⁴, a “Grã Posta Real de S. Petersburgo execução do beneficiado, que pela primeira vez correrá em sete cavallos em pello, cousa nova nesta capital.”¹⁵⁵, a “Visita do rei Congo, e de sua preta consorte, para alugarem cavallos no circo pelo Srs. Stewart, Alexandre, e beneficiado.”¹⁵⁶.

Associados aos exercícios da *Alta Escola* estavam também os cavaleiros acrobatas. A equitação, que priorizava os saltos do cavalo e a apresentação de evoluções

¹⁵² Diario de Pernambuco, 18/11/1843, p. 2.

¹⁵³ Diario de Pernambuco, 23/02/1843, p. 3.

¹⁵⁴ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 18/03/1852, p. 4.

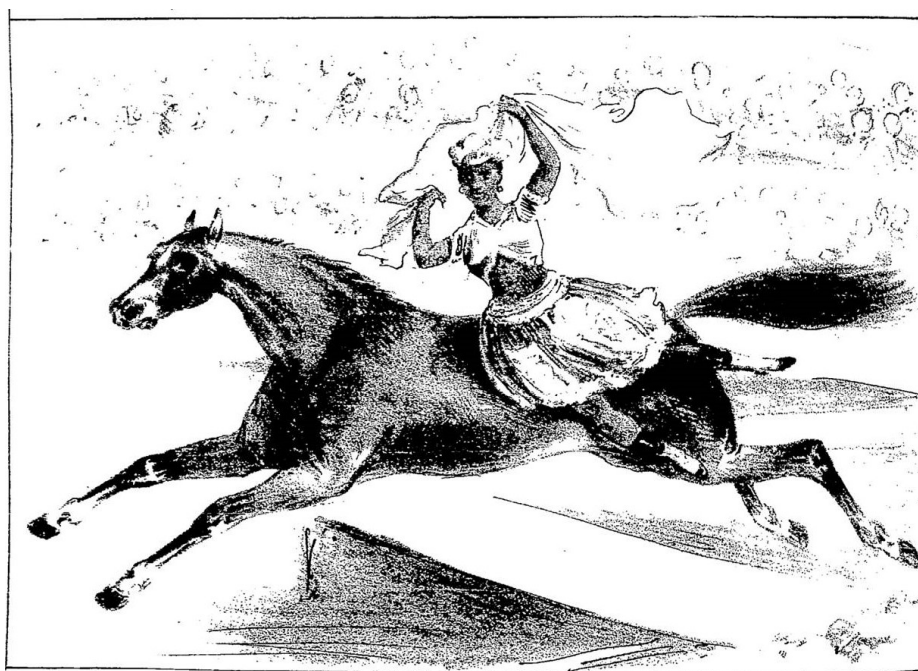
¹⁵⁵ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 03/01/1850, p. 4.

¹⁵⁶ O Mercantil, 19/11/1845, p. 3.

das marchas, agregou o corpo do acrobata em exhibições, tais como “volteios aerios sobre um cavallo em pello, pulando barreiras junto ao cavallo”¹⁵⁷, “o difficultoso pulo dos pannos”¹⁵⁸, “Differentes exercicios em liberdade pelo cavallo arabe Acbart”¹⁵⁹, “A joven theresinha, (...), sobre o seu cavallo Lafaiete, fará um lindo e variado trabalho, terminando pelo pulo dos dous arcos forrados de papel”¹⁶⁰.

A destreza corporal e a perícia na condução eram fatores importantes nesses exercícos que eram considerados por vezes atléticos ou alcidicos¹⁶¹, chegando inclusive a serem denominados de ginástico-equestres.

“No Circo Olympico, Pedro Miller e Natale Guillaume, ambos sobre dous cavallos em pello, executarão os exercicios alcidicos por baixo de uma chuva impertinente - Miller, com um pé sobre cada cavallo, governando-os com uma das mãos, e deixando-os correr a trote, faz com o jovem Guillaume algumas posições academicas, este com a graça que tem, aquelle com a firmeza e perfeição com que sempre trabalha”¹⁶²



CIRCO CHIARINI.

A morenita Belem Cuba n'um cavallo em pello.

FIGURA 9 - Morenita Belem Cuba
Fonte: A Semana Ilustrada, 28/11/1869, p. 7.

¹⁵⁷ Diario de Pernambuco, 23/02/1843, p. 3.

¹⁵⁸ Diario de Pernambuco, 23/02/1843, p. 3.

¹⁵⁹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 18/03/1852, p. 4.

¹⁶⁰ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 30/08/1856, p. 4.

¹⁶¹ Termo referente ao nome original de Hercules, Alcides.

¹⁶² Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 11/11/1849, p. 3.

A presença das acrobacias a cavalo esteve também no imaginário social da época, em ilustração extraída do jornal *Semana Ilustrada* de 1864 (FIG. 10), podemos ver que o número conhecido como “salto do cavalo passando um arco de papel” é utilizado como metáfora para a crise em que se encontravam as pastas ministeriais no pós-guerra do Paraguai. Esse mesmo número é utilizado para ilustrar outras situações, como é o caso de Sr. Krupp, prussiano, que faz proposta de armamentos para Georg Repsold em 1882 e afirma que "terá novas peças de artilharia que atravesse com as suas balas as paredes do monitor encouraçado, de 30 cent. de grossura, como o artista do circo de cavallinhos atravessa no seu curso o papel de um arco."¹⁶³



No circo da Guarda Velha, ha um artista tão perfeito que,—tendo de atravessar um arco de papel,—entra armado em cavalleiro, e sabe vestido a paisana. As pastas ministeriaes tambem dão esta virtude.

FIGURA 10 - Cavaleiro acrobata.
Fonte: A *Semana Illustrada*, 11/11/1864, p. 10

A forma de execução dos exercícios, a atitude dos artistas, com sua aparente facilidade serviram como forma de exemplificar um conjunto de situações que discorriam o cotidiano brasileiro. Assim, o circo dialogava com as sensibilidades estabelecidas no cenário brasileiro do século XIX, apropriando-se das questões sociais ou por elas sendo apropriado, estabelecendo sentidos diversos e imprevistos para as práticas realizadas no picadeiro. Associados à ginástica, como veremos a seguir, os cavalos ofereceram aos circos um vasto acervo de números que mantiveram o sucesso das turnês no Brasil.

2.2 A gymnastica em embate

¹⁶³ Almanak administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1882, p. 314.

Durante o século XIX, na Europa, a ginástica foi desenvolvida, metodizada e aplicada com a intenção de estabelecer um novo código de civilidade (FIORIN, 2002; SANT'ANNA, 2001; VIGARELLO, 2003; SOARES, 1996, 1998; BRACHT, 1999). O discurso sobre esses métodos se vincularam às influências positivistas e à crescente urbanização advinda da industrialização. A mensuração do movimento humano se tornou um dos componentes importantes de diferentes métodos ginásticos – francês, alemão, sueco, suíço. Pautada nos princípios da ordem e da disciplina, essa prática tinha no gesto humano o viés utilitário para a elaboração de atitudes racionais e eficientes (SOARES, 2011).

Fruto das revoluções burguesas e dos movimentos pedagógicos iniciados ainda no século XVIII, a ginástica metodizada – pedagógica, médica e militar – foi um dos elementos que buscou a valorização do corpo humano frente ao mundo natural e sagrado (SANT'ANNA, 2001). A civilização europeia migrava nesse período do duo corpo/cosmo para representações do corpo/moral. Isso implica dizer que mais do que o sagrado, o corpo humano está filiado às questões humanas de uma ciência em ascensão, e, por isso precisaria ser formado e educado com vias a polir o gesto e corrigir as imperfeições. Essa valorização do corpo tem também caráter prático, influenciando as lidas com a higiene corporal, a educação para o trabalho e as novas práticas pedagógicas. Ela prepara o homem moderno para o trabalho industrial.

A ginástica metodizada não era competitiva, nem espetacularizada, sua gestualidade visava ao ritmo e à disciplina, por meio do controle da respiração, da consciência corporal adquirida na realização de movimentos precisos e da racionalidade técnica na elaboração das lições (MORENO, 2006). No caso europeu, os métodos ginásticos obtiveram influências de um conjunto gestual que estava presente em práticas realizadas nas praças, arenas e circos, dando a eles um viés militar, médico e higienista (SOARES, 2001; GOIS JUNIOR, 2014).

Essa ginástica, frequentemente taxada como racional, caracterização também dos processos de doma mencionados anteriormente, exigia a realização em espaços controlados – luz, arejamento – e um treinamento sistematizado – número de repetições, controle da respiração, complexidade dos movimentos – além de demandar um profissional com conhecimentos específicos, o mestre de ginástica, formado nos institutos¹⁶⁴ vinculados ao Estado.

¹⁶⁴ Mais informações, ver o caso do método sueco, Moreno, 2015.

Na França, na primeira metade do século XIX, com o coronel e ex-militar espanhol Francisco Amorós y Ondeano, é possível ver uma dessas metodizações da ginástica (GOELLNER, 1996). O método francês possuía exercícios de saltos, corridas, ascensões em escadas e cordas, barras fixas e móveis, cavalos e o trapézio, com a intenção de educar o corpo para servir ao Estado. Amorós, influenciado pelo pensamento do suíço Jean Henri Pestalozzi, associou o exercício físico como um “meio de formação não somente físico, mas também estético e sensorial” (SOARES, 1998).

Amorós, segundo Soares (1998), dividiu essa ginástica em quatro ramos: *Gymnastique civile et industrielle*; *Gymnastique militaire, terrestre et maritime*; *Gymnastique médicale*; *Gymnastique scénique ou funambulique*. Dentre esses quatro segmentos, apenas a ginástica funâmbula não possuía uma finalidade social reconhecida, sendo relegada assim apenas aos espetáculos, e constantemente criticada nos manuais de ginástica. A questão da finalidade do movimento associado ao grupo dos funâmbulos foi levada aos espaços de discussão sobre os métodos ginásticos, que desqualificavam o que os circos e outros locais anteriormente elencavam como ginástica.

Os princípios dessa ginástica metodizada não reconheciam nas práticas circenses, que lhes serviram de inspiração em alguma medida, os ideais de um corpo limpo, harmônico e útil à sociedade. Os circenses eram vistos como imorais (SILVA, 2009), ignorando os limites do corpo e provocando a todo o momento as leis impostas pela ciência.

Eles possuíam uma desarmonia de forças entre a musculatura dos braços e pernas, apresentando tronco e braços fortes, no caso dos trapezistas, ou pernas fortes, no caso dos cavaleiros e acrobatas. O corpo circense não era exemplo da utilização eficiente de energia tanto frisada em manuais e compêndios sobre o tema, ao contrário, ele era, para seus teóricos, a negação da eficiência.

Os métodos ginásticos têm sido amplamente estudados no caso brasileiro, vinculados às escolas, *clubs* e outras instituições, vez por outra se encontra no circo alguma referência a essa prática (MELO, 2014; RUBIO e CARVALHO, 2001). Talvez, devido à ginástica que o circo expressa tocar a sensibilidade de uma ciência em gestação, ela será negada nos discursos médicos-científicos do século XIX, aparecendo como prática arriscada e sem finalidade moral. Esse receio apresentado diversas vezes na escrita de intelectuais vem da hipótese elaborada por Carmem L. Soares (1998, p. 24) de que, no ponto de vista dos métodos, “o universo gestual próprio do circo apresentava uma total ausência de utilidade” para a formação humana.

Uma gama de estudos que se preocuparam com os sistemas ginásticos europeus fornecem ideias tanto dos conhecimentos mobilizados por esses métodos e os manuais escritos sobre eles (VIGARELLO, 2003; VIGARELLO e HOLT, 2008, TAMBARA, 2002), quanto sobre o trânsito do conhecimento até o Brasil (CASTELLANI FILHO, 1988; GOELLNER, 1992; SOARES, 1994; CUNHA JUNIOR, 1998; MELO, 1998, 2014; FERREIRA NETO, 2000, GÓIS JUNIOR, 2013).

É possível ver nesses estudos, de forma marginal, que a ginástica que o circo apresentou estava no campo de observação, como negação, na escrita dos manuais sobre os métodos ginásticos, por parte de médicos e mestres, e também no discurso de alguns intelectuais brasileiros.

Concordando com Góis Junior (2014), é preciso buscar na pesquisa histórica explicações e dados empíricos para defrontar as tradições circenses e as do campo da Educação Física. O circo expressou uma ginástica e um corpo que obteve grande visibilidade social. O espetáculo, mesmo com as insistentes taxações que o relacionavam a brigas, confusões e desordem, foi, no século XIX, assistido e reconhecido por diversos setores sociais. Com um viés lúdico e festivo, as apresentações circenses eram vistas por várias classes sociais, e o corpo ali exibido destoava do que era visto rotineiramente nas cidades e vilas.

O Circo trouxe o corpo em movimento para o centro da arena, realizando diversas proezas que espantavam o público pela demonstração de múltiplos usos não previstos pela racionalidade científica. Os exercícios apresentados nos circos estavam associados à noção de risco, e o próprio circo era visto como um lugar insalubre, devido à pouca iluminação e ao seu ambiente fechado, questões essas repetidas por defensores do higienismo.

(...) quando o corpo sobe à cena para dizer, contraditoriamente, que ele está costumeiramente esquecido. O corpo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para apresentar sua grandeza, no caso do acrobata, e sua deformidade, no caso do palhaço. Espetacurlamente, o corpo se desnuda para revelar, a partir de pólos opostos, toda sua potencialidade (BOLOGNESI, 2003, p.159).

Foi na primeira metade do século XIX, com a organização da educação pública no Brasil após a vinda da família real portuguesa, que encontramos a presença do ensino da ginástica metodizado, mais especificamente em 1841, no Colégio Pedro II (CUNHA JUNIOR, 2002, 2003; FINOCCHIO, 2013; DIAS DE SOUZA, 2011).

Fundado em 1837, no Rio de Janeiro, essa escola tinha como objetivo oferecer aos filhos da sociedade imperial um ensino secundário qualificado, introduzindo a prática da ginástica¹⁶⁵ dentro de seu currículo. O primeiro professor de ginástica do colégio Pedro II foi Guilherme Luiz de Taube, sueco, que tinha experiência com o ensino da ginástica em ambientes escolares nos Estados Unidos, contratado em 1841 pelo então reitor Joaquim Caetano da Silva.

A ginástica nesse colégio foi justificada por Taube como parte importante da educação nos liceus europeus, que deveria ser acompanhada também pelos liceus brasileiros, e pelo seu aspecto higiênico, enquanto para Joaquim Caetano ela representaria um conforto para os alunos (CUNHA JUNIOR, 2004).

Taube também tentou fundar um instituto de ginástica financiado pelo Estado Brasileiro aos moldes europeus. Podemos encontrar um pouco de sua visão acerca da importância da ginástica no relatório da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, de 1832, escrito pelo Dr. Luiz Vicent De-Simoni:

“Fallando o Sr. Taube das vantagens physicas dos exercicios gymnasticos diz: que estes desenvolvem gradualmente a força muscular, augmentão a energia de todas as funções do corpo humano, regulão nas crianças o incremento dos differentes órgãos, e mantem a sua acção em hum justo equilibrio: que augmentando a força dos musculo e dos nervos, elles tendem a dar lhes huma flexibilidade pela qual o menino torna se capaz de executar com força, dextereza e agilidade todos os movimentos de que o seu corpo he susceptível”¹⁶⁶

A ginástica apresentada por Taube, no período de 1841 a 1843, foi novamente ministrada por Frederico Hoppe¹⁶⁷ no Colégio Pedro II entre 1846 e 1849, vinculando o discursos das instituições médicas e militares às práticas escolares. Hoppe defendia que o “exercício gymnastico dê vigor ao corpo, estabeleça melhor as proporções físicas”¹⁶⁸. Essa prática associada à esgrima e aos exercícios militares frequentou o Colégio Pedro II nas horas de recreação, ressaltando seu caráter higiênico por meio dos contornos educativos.

¹⁶⁵ Mais informações sobre a ginástica no colégio Pedro Segundo ver Cunha Junior: Os exercicios gymnasticos no Imperial Collegio de Pedro Segundo (1841-1870), 2003.

¹⁶⁶ Relatório sobre huma memoria do Sr. Guilherme Luiz Taube acerca dos effeitos physicos e moraes dos exercicios gymnasticos lido na sociedade de medicina do Rio de Janeiro, em 4 de agosto de 1832, pelo Dr. Luiz Vicent De-Simoui, Membro Titular e Secretario Perpetuo da dita Sociedade, etc. Rio De Janeiro, 1832, p. 4-5.

¹⁶⁷ Ex-militar do exército espanhol.

¹⁶⁸ Solicitação de Frederico Hoppe, 11/9/1846. Biblioteca Nacional, seção manuscritos, pasta “C 272-6: ICP – ginástica: aulas de”.

Outros locais com viés educacionais também apresentaram a ginástica em seus currículos durante o século XIX, como é o caso do Instituto de Surdos-Mudos do Rio de Janeiro em 1878¹⁶⁹; do Quartel de Menores de Goiás em 1874 (DIAS, 2014); do Gymnasio Mineiro em 1890 (LISBOA, 2007); do ensino público primário paranaense (PUCHTA, 2007); do Club Gymnastico Portuguez (MORENO E ROMÃO, 2014; MELO, 2014b) e de outros *clubs* espalhados pelo Brasil.

Elementos para uma gestão social do corpo estiveram vinculados a esse tipo de ginástica, difundindo por meio de um conjunto gestual específico, valores e normas socialmente aceitos. O projeto de uma ginástica racional esteve em disputa com diversos elementos políticos e sociais. Em um primeiro momento, é possível encontrar, escrita em jornais, a manifestação de diversos setores aprovando a importância da ginástica. A ginástica racional assim pretendida se tornou uma técnica de educação do corpo, na qual o comedimento dos gestos, o rigor e a disciplina preservariam o vigor do corpo e controle das vontades.

O problema, no entanto, para a implementação dessa ginástica nas instituições educacionais, vinha da dificuldade de acesso a esse conhecimento e da falta de pessoas preparadas para lidarem com ela no Brasil. As tensões políticas também interferiram na implementação da ginástica racional no Brasil:

“Se tivéssemos um governo que se importasse com os melhoramentos moraes e physicos dos cidadãos era esta uma conjuntura, que se deveria aproveitar para fundar-se um gymnasio. Estou mais que persuadido que um estabelecimento desta ordem, segundo o plano de Amorós produziria vantagens incalculaveis. Mas a nossa gymnastica não passa de inventada e praticada pelos capoeira, e das tiricas e subtilezas eleitoraes.”¹⁷⁰

No campo educacional do período, interessava o conjunto de práticas metodizadas identificadas com a ciência moderna e que se articulasse com os discursos higiênicos, priorizando a formação harmônica e o uso racional da energia. A adoção da ginástica metodizada esteve presente nos discursos de diferentes intelectuais, como é o caso de Rui Barbosa, em relatório sobre a reforma do ensino primário. Ele enfatiza:

Isto, é claro, não quer dizer que o nosso propósito seja inaugurar um forçado sistema de proceder para com os alunos, como se nos propuséssemos a convertê-los em ginastas de profissão ou desenvolver neles especialmente a vocação militar. Convém, até, evitar o abuso dos aparelhos, muitos dos quais, estão absolutamente condenados pela hygiene. Não pretendemos formar acrobatas nem Hércules, mas desenvolver na

¹⁶⁹ Relatório do Instituto dos Surdos-Mudos. Correio Official, Goyaz, 19/07/1878, p. 2-4.

¹⁷⁰ A Patria, 20/11/1856, p. 2.

criança o quantum necessário ao equilíbrio da vida humana, a felicidade da alma, a preservação da pátria e a dignidade da espécie (BARBOSA, 1946, p. 97).

A ginástica racional se estabeleceu no Brasil em um campo de tensões, com o objetivo educacional, de homens e mulheres, vinculados a uma ideia de nação e compondo um novo código de civilidade. Ela será considerada “um conjunto de movimentos suficientemente precisos” com vistas à correção dos desvios do corpo em busca de uma simetria (VIGARELLO, 2003, p. 15).

Essa ginástica, que esteve presente nas instituições médicas, militares e educacionais, possuiu também um aspecto social polissêmico para a sociedade brasileira no século XIX, agregando diversas práticas sob o termo “gymnastica”. Delso Renault (1982, p. 145-146) dirá, sem especificar o tipo de ginástica, que, no Rio de Janeiro, “a ginástica e o ar puro já se concebem como indispensáveis para uma vida sadia e prolongada”, utilizando citações do jornal *Gazeta de Notícias* do ano de 1879.

2.3 A gymnastica em contato

A ginástica não foi mero adereço nos circos. Associada à arte da equitação, foram essas as duas práticas realizadas com maior frequência nos picadeiros, o que fez inclusive com que companhias circenses caracterizassem seus espetáculos como ginásticos e equestres. Mesmo que as trupes apresentassem outras formas de expressão e práticas, como o teatro e as danças, a ginástica e o cavalo eram constantemente referendados nos anúncios e programas, dando o tom da importância e dos símbolos de identidade mobilizados pelos circenses.

Lembro aqui que Southby, em 1818, e José Chiarini¹⁷¹, em 1835, já apresentavam exercícios denominados ginásticos, anteriormente à criação do Colégio Pedro II e a implementação da ginástica em seu currículo, e de outras iniciativas educacionais. Esses circos transitavam pelo Brasil, apresentando espetáculos variados, mobilizando uma série de discussões sobre a importância da aplicação de exercícios para o melhoramento da juventude brasileira por parte de intelectuais, como veremos a seguir.

No coletivo imaginário, a ginástica “mesclou” sentidos dentro de ginásios, liceus e praças, ora exibindo exercícios vinculados ao campo científico, ora exibindo exercícios de risco em praças, teatro, arenas e circos. Pode-se ver em estudos espanhóis (TORREBADELLA-FLIX, 2013), franceses (ULMANN, 1977; DEFRANCE, 1976),

¹⁷¹ *Jornal do Commercio*, 05/03/1839, p. 4.

ingleses (LAMESA, 2006; GOODMAN, 1990) e suecos (KRAFT, 1961), que, durante a primeira metade do século XIX, na Europa, existiu uma profusão de saberes que tinham o corpo como objeto central de disputa. Essa polissemia de atividades também esteve presente no Brasil na primeira metade do século XIX, e o circo pode ser considerado um dos lugares em que a ginástica demonstrou sua exuberância.

Se, no caso dos métodos, o corpo deveria alcançar a simetria com a realização de movimentos esquadrihados pela lógica da ciência e racionalidade, associando ideias de higiene corporal, moral e identidade nacional, a ginástica que o circo expressou visava não ao oposto, mas a uma espécie de complementariedade, ou ao diálogo.

“Eu mesmo, leitores: que não sou muito avesado ás habilidades Herculeaes, acho muita graça nesses divertimentos, talvez porque proporcionão emoções fortes, eustos, receios, de que a natureza humana tanto carece para retemperar-se, ganhar energia e força.”¹⁷²

No circo, o corpo se expressava prioritariamente por movimentos. O conjunto gestual do circo apresentava um corpo humano em sucessivas situações de desequilíbrio (FIG. 11) que eram solucionadas pela elegância e destreza dos gestos. Essa gestualidade, diversas vezes identificada com as práticas circenses, possuía elementos referentes à agilidade e destreza que extrapolavam o picadeiro e eram atribuídos aos fatos cotidianos:

“São bem conhecidos os resultados dos exercicios gymnasticos. Desenvolvem os musculos e fortalecem o corpo, dando lhe uma agilidade que muitas vezes se torna precisa.

O cidadão J. G. de A e S, é inteiramente desta opinião porquanto foi encontrado ás 3 horas da madrugada de hontem, saltando o muro de uma chacara da rua da Babilonia. A policia não applaudiu estas evoluções e em vez de levar o nosso artista para o circo Casali, conduziu-o para o xadrez. Oh! arte, a quanto obrigas!”¹⁷³.

Os opostos no circo se complementavam, exercícios de forças eram rotineiramente associados à graça e leveza. As acrobacias feitas no picadeiro ou nos cavalos causavam no espectador uma sensação de êxtase, e, por mais que o risco parecesse irracional, era no controle da vontade de cada gesto que o artista circense obtinha o êxito em seus números. Os circenses expressavam em seus números uma espécie de racionalidade na execução de exercícios de grande altura ou velocidade que surpreendia o público.

¹⁷² Revista Commerical, 19/09/1872, p. 2.

¹⁷³ Gazeta de Noticias, 24/08/1875, p. 2.



FIGURA 11 – O equilibrista
 Fonte: A Semana Illustrada 28/12/1862, p. 5.

Se nos estudos que têm como objeto os métodos ginásticos na Europa, fica em alguma medida evidente que os circenses e uma suposta cultura popular, mesmo que indiretamente, exerceram influência sobre a elaboração dos exercícios ginásticos. No Brasil, pouco ainda tem sido feito para entender em que grau outros discursos sobre o corpo e a ginástica estiveram presentes.

Edvaldo Góis Junior (2014) afirma que essa negação ou apagamento das práticas circenses podem estar associadas à necessidade de atrelar os discursos da ciência, da medicina, a uma ginástica caracterizada de forma mais racional. Essa negação incluiu outras práticas que se vinculavam às artes e que mobilizavam outras questões que não estavam nos planos da construção de um ser-humano equilibrado e racional, capaz de superar os vícios e prolongar a vida.

A presença dos circos na sociedade brasileira do século XIX foi, segundo Cleber Dias (2014), um dos mecanismos para a difusão de novos saberes corporais. Mesmo que

para a ginástica racional o circo se apresentasse como o seu oposto, ele contribuiu para criar no coletivo social uma imagem do corpo humano capaz de realizar as mais diversas façanhas. Essas duas ginásticas – do circo e dos métodos – não podem ser entendidas como uma simples oposição binária. Mesmo que suas intenções para o corpo fossem diferentes, elas se complementavam.

Os circos se apresentavam para um público diversificado. A ginástica contou com a assistência da família imperial, principalmente com a presença do Imperador Dom Pedro II nos espetáculos realizados na Corte. Em 1849, por exemplo, Louis Guillaume realizou espetáculo circense como benefício para a “celebração do augusto nome de S.M.I.”¹⁷⁴, também “em solemnidade ao aniversário natalício de S. M. o Imperador o Sr. D. Pedro II”¹⁷⁵; João Bernabó em seus anúncios diz ter “a honra de trabalhar perante S. M o I. D. Pedro Segundo e as Augustas princesas”¹⁷⁶, Dom Pedro I, seu antecessor, fora também diversas vezes representado nos circos com a peça “O imortal D. Pedro no cerco do Porto”¹⁷⁷, que exaltava seus feitos nas linhas de frente, tendo destaque para os exercícios militares, e que apresentou a ginástica na parte intitulada “Os trabalhos nas linhas do Porto”.

Entre seus espectadores estavam também os alunos dos liceus. Nesse caso, pouco ainda se sabe sobre as impressões causadas nesse grupo, que realizava exercícios ginásticos com o viés médico-militar e que ao mesmo tempo assistia aos espetáculos que apresentavam uma ginástica lúdica e festiva (DIAS, 2014).

Existem exemplos norte-americanos que demonstram que os circos em alguns momentos se abriam como uma espécie de museu natural vivo, apresentando animais silvestres e outros elementos coletados ao longo das turnês¹⁷⁸, adquirindo assim um aspecto educacional que facilitava sua aceitação social. O que foi encontrado nas fontes aqui identificadas é que a presença desses alunos nos circos nem sempre foi vista com bons olhos:

“Quando se diz ao publico que a educação religiosa é confiada a um padre, tornase esse padre uma verdadeira garantia, e não deve representar de páo de cabelleira.

¹⁷⁴ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 20/10/1849, p. 4.

¹⁷⁵ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 02/12/1849, p. 4.

¹⁷⁶ Diario de Pernambuco, 03/02/1843, p. 4.

¹⁷⁷ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 25/06/1852, p. 4.

¹⁷⁸ Sobre esse tipo de ação por parte de empresários circenses, consultar texto em anexo.

Se é prejudicial á disciplina do collegio, e contrario ao regimento da casa sahirem os collegiaes de noite, como tem consentido o Sr. Daniel que elles vão ao Circo Olympico e ao Paleorama ou presepe de sombra?"¹⁷⁹.

A ginástica do circo e dos métodos buscou no treinamento e no aperfeiçoamento dos gestos, a melhoria do corpo humano. Outra sensibilidade para os exercícios ginásticos e seu respectivo treino foi exibida pelos circos, mesmo que a elegância e habilidade dos gestos estivessem presentes nos discursos das práticas metodizadas e nas práticas circenses, diferentes foram as atribuições de valor para elas. A elegância gestual dos métodos nem sempre era a mesma elegância dos movimentos circenses, mas em ambos o ritmo de execução e a leveza dos movimentos eram fatores importantes para a prática.

Diferentemente dos métodos, os quais priorizavam cada qual um conjunto próprio de movimentos tidos como ginásticos, o circo exibiu a ginástica como forma de se movimentar, na maior parte, acrobaticamente, também utilizando os equilíbrios, as lutas, a arte equestre e os malabarismos.

Para Vitor Melo (2014), as apresentações que incluíam a ginástica em seu reportório dão indícios de que essa prática estava longe de ser metodizada. No caso circense, cabe destacar que a questão do método em si pode não ser uma característica inerente/consciente, vinculado a um discurso específico da educação do corpo, mas que em alguma medida esteve presente, mesmo que de forma empírica.

Esta hipótese propõe que a ginástica, mais do que um conjunto específico de movimentos, está associada a uma forma de se movimentar, vinculada, como descrito anteriormente, à acrobacia. Ela se deve à constante utilização nos anúncios do termo “attitudes gymnasticas”¹⁸⁰ para diferentes números circenses. A ginástica circense é plural, e mais do que um conjunto de movimentos ela se associará à equitação, transformando os exercícios em “gymno-equestres”, as pantomimas e os “gymno-dramas”, sendo por vezes difícil a identificação do que efetivamente é ginástico.

Essa prática era apresentada no início dos espetáculos como “saltos perigosos de frente e de costas por cima de vários objetos”¹⁸¹, “trabalhos de equilíbrios e jogos malabares sobre um cavallo a galope”¹⁸², “trabalho de saltos mortaes para diante e para trás, pyramides, deslocações e outras cousas dignas de apreciar”¹⁸³, “O trampolim

¹⁷⁹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 29/03/1855, p. 1.

¹⁸⁰ Diário de São Paulo, 15/07/1866, p. 4.

¹⁸¹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 07/08/1859, p. 4.

¹⁸² Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 31/07/1859, p. 4.

¹⁸³ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 07/07/1859, p. 4.

gymnastico, executado por todos os artistas da companhia”¹⁸⁴, e o “grande trabalho gymnastico, e passagem dos arcos sobre dous cavallos em pello”¹⁸⁵.

Normalmente, ela tinha como característica a participação de muitos artistas, apresentando exercícios coreografados com saltos e movimentos rápidos, “passos graciosos de elevações gymnasticas e de agilidade”¹⁸⁶. “jogos chineses”¹⁸⁷, “Exercicios sobre a corda forte”¹⁸⁸, “exercícios de contorsões”¹⁸⁹, apenas para destacar alguns.

“SEGUNDA PARTE

setimo

Mr Harrington e seu filho apparecerão em brilhantes posições gymnasticas <<Nenhuma exhibição no desenvolvimento da arte muscular tem jamais dado maior satisfação, e he impossivel descrever adequadamente os feitos quase incriveis que serão executados pelo pai e filho: a facilidade e elegancia com que elles patenteão e seus talentos unidos, deixão o espectador maravilhado e cheio de admiração.”¹⁹⁰

O termo “leveza” com que os números eram caracterizados contrastava com os movimentos em que força, precisão e coragem eram requeridas. O circo prezou a busca do equilíbrio na execução de movimentos perfeitos, o que demanda uma grande carga de treino por parte dos artistas, e que o público não tem ciência. Foram os processos em certa medida ocultos ao público que proporcionaram sucesso aos circos, as rotinas de treinos dos artistas, assim como as mágicas, não eram revelados aos espectadores, que possuíam assim a visão da obra já concluída.

“Quem chamou ao circo tão avultado numero de espectadores? Não houve puffs por parte dos artistas, nem laudemias pela imprensa, nem qualquer outro desses muitos expedientes que sempre servem de engodo ao publico.

Não sei. Foi talvez um palpite, e palpite bom, por quanto os que o tiveram não perderem seu tempo.

Os taes gymnasticos fazem cousas do arco da velha!

Ver e crêr.”¹⁹¹

¹⁸⁴ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 04/03/1852, p. 4.

¹⁸⁵ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 11/03/1852, p. 4.

¹⁸⁶ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 23/05/1852, p. 4.

¹⁸⁷ Diario de Pernambuco, 14/02/1843, p. 4.

¹⁸⁸ Diario de Pernambuco, 15/03/1843, p. 4.

¹⁸⁹ Diario de Pernambuco, 11/11/1843, p. 4.

¹⁹⁰ Diario de Pernambuco, 31/10/1843, p. 2.

¹⁹¹ Semana Ilustrada, 12/01/1862, p. 2

Exercícios de portagem, em que artistas realizavam figuras humanas utilizando elementos de força e equilíbrio, eram realizados no chão do picadeiro e em cima dos cavalos. Eles foram associados com a ginástica desde a chegada do circo no Brasil (Ver FIG.8, p. 65). Esse tipo de movimentação está presente em diferentes manifestações culturais, como os *castellers* catalães, em que grupos significantes de pessoas executam pirâmides humanas, principalmente na cidade de Barcelona, desde o século XVIII (HRUBOŠOVÁ, 2015).

As performances aéreas, tais como o trapézio e o trampolim, foram também vastamente apresentadas nos teatros e circos para um público que parecia ver no corpo em suspensão a leveza e a beleza estética. Se antes os exercícios de equilíbrio com a corda, tesa ou bamba, obtinham sucesso em apresentações que envolviam o dançado, equilíbrio, carregamento de objetos e volteios, com o trapézio e o trampolim o corpo se lançou para novas possibilidades.

Os exercícios com trapézio são exemplo da hibridização de práticas adotadas pelo circo. No século XIX, eles foram inicialmente utilizados para atividades no solo, ou em baixa altura, para exercícios calistênicos que fortaleciam o músculo trapézio, elevando assim os ombros (TAIT, 2005). O trapézio circense, desenvolvido pelo francês Jules Leotard em meados de 1860, consistia em uma barra horizontal presa por duas cordas ou hastes de metal, em que o artista realiza voos e acrobacias, pendulando de uma barra à outra. Existe também o trapézio estático, em que o objetivo é realizar posições inertes, fazendo com que o trapézio pouco se movimente na transição entre elas.

A portagem também esteve presente nos trapézios em finais do século XIX, principalmente no trapézio duplo e triplo executado por homens – os portôs, ou base – e mulheres – as volantes, pessoas mais leves que podem ser sustentadas pelos portôs – ampliando as possibilidades desse tipo de apresentação.

O trampolim, que teve sua origem relacionada às práticas circenses da acrobacia (BROCHADO e BROCHADO, 2009), também se ligou a outras formas de expressão e práticas dentro do circo. Por vezes, colocado no picadeiro para proporcionar uma maior impulsão ao artista, ele transformou os números com salto em algo ainda mais arriscado, visualmente atrativo, abrindo novas possibilidades de movimentos que poderiam ser realizados.



GRANDE COMPANHIA
DE
NEW-YORK E LUANDE
Director geral—Thomaz Lenton.
Director equestre—W. W. Nichols. Director le muzica—A. Rozal.
Maestro do circo—A. Luande.—Palhaço—Albino da Costa e Souza.
Quinta-feira 16 de abril de 1863.

FIGURA 12 - Salto sobre o Trampolim com coluna de atiradores,
Fonte: Publicador Maranhenses, 16/04/1863, p. 3

Devido à altura dos trapézios, as distâncias dos saltos nos trampolins e as formas de apoio do artista, os números aéreos possuem inúmeros riscos. Pode-se encontrar nos jornais notícias de acidentes graves relacionados a esse aparelho no século XIX. Cabe destacar que, no caso do trapézio a associação com o termo *gymnastica*, gerava um conjunto de sensações nos jornais que ora apresentavam espanto e maravilhamento, ora ressaltavam os perigos dessa prática.

“A mania da *gymnastica* nos trapezios, á imitação do que se faz no circo Price, teve mais uma victima. O sr. José Joaquim Jorge Junior, de 24 annos, escrivão de mesa na alfandega, cahio n'um desses exercicios e offendeu a espinha dorsal, fallecendo pouco depois.”¹⁹²

Se, no caso da equitação, o termo *Alta Escola* era constantemente utilizado para se referir a uma forma estilística de adestramento e manejo do cavalo, no caso da ginástica que o circo exibiu, outro termo será conclamado, a *Alta Ginástica*, talvez vinculado ao termo francês *haute gymnastique*.

¹⁹² Correio Paulistano, 22/10/1863, p. 2.

Essa ginástica era vista nos trapézios com o “Duplo americano, trabalho de alta gymnastica executado pelo joven André e a menina Linda Flôr”¹⁹³, “Triplo Trapezio, trabalhos de alta gymnastica, forças e cambios perigosos”¹⁹⁴. Ela possuía um viés acrobático. Os artistas realizavam diferentes saltos sendo arremessados ou pegos em uma espécie de portagem, muitas vezes, sem redes de proteção ou qualquer outro equipamento de segurança. A questão da segurança teve inclusive intervenção das autoridades, obrigando os “empresários de circos gymnasticos a usar redes e outros aparelhos de salvação”¹⁹⁵, para que acidentes graves não ocorressem.

Uma definição para essa *Alta Ginástica* no campo educacional pode ser encontrada nos “Estudos hygienicos sobre a educação physica, intellectual e moral do soldado: escolha do pessoal para a boa organização do nosso Exército” de Eduardo Augusto Pereira de Abreu publicado em 1867:

“o melhor manual de ginástica é o adotado para as tropas francesas, divide os exercícios em exercícios elementares, tendo por objeto a flexibilidade dos membros e do corpo e o desenvolvimento elementar da força muscular, compreendendo os movimentos variados de cabeça e do corpo, dos braços e pernas, as corridas e os exercícios fisicos, os diferentes equilíbrios, o desenvolvimento elementar da força dos músculos por movimentos de braços sustentando pesos, os movimentos das pernas em diversas posições, finalmente as diferentes lutas, e em segundo os exercícios de aplicação, tendo por fim o desenvolvimento sucessivo dos membros superiores e inferiores, os do tronco e do corpo em geral, chamados de assalto, de escalada, puramente só ou carregado de armas e bagagens, as suspensões em barras horizontais ou inclinadas, etc., enfim, todos os exercícios chamados de alta ginástica, e de que tem havido alguns exemplos na Escola de Aplicação ou Militar, único lugar entre nós que tais exercícios se executam, digno de louvor, simulando assaltos e combates” (ABREU, 1867, p.18 apud MELO, SILVA, 2001).

Diferentemente do que o circo expressaria como *Alta Ginastica* no período:

“Bartholomeu Corrêa da silva, director e proprietario deste circo, participa ao respeitavel publico, que hoje, com sua bem montada companhia, dará um extraordinario espectáculo dividido em scenas equestres e gymnasticas

O joven brasileiro José, pela primeira vez neste circo, executará a difficil scena grotesca de alta gymnastica que tem por titulo O trapez aéreo, finalizando com o turbilhão infernãõ. Este trabalho é de muito effeito por demandar muita força, por isso que muito deve surpreender ao respeitavel publico, por ser executado por tão tenro artista, que tem 9 annos de idade.”¹⁹⁶

¹⁹³ A Patria, 14/02/1875, p. 3.

¹⁹⁴ A Patria, 21/02/1875, p. 4.

¹⁹⁵ O Globo, 01/09/1877, p. 2.

¹⁹⁶ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 22/03/1860, p. 4.

Os exercícios de força estavam associados direta e indiretamente à ginástica como forma de se movimentar tanto nos circos quanto em outras instituições. Os artistas que executavam esses exercícios eram muitas vezes chamados de Hércules, referência ao filho de Zeus da mitologia grega, que possuía força descomunal, embora permanecesse humano. Algumas vezes, nos exercícios de força, os artistas eram denominados atletas em uma espécie de referência aos processos de treinamento pelos quais deveriam passar, realizando pirâmides humanas, “forças romanas”¹⁹⁷ e imitando as lutas dos gladiadores romanos¹⁹⁸.

Diferentemente das acrobacias, os exercícios de força eram, em grande parte, estáticos, como “as posições clássicas de Mr. Harrington em dous e tres cavallos acompanhado pelo seu filho, que elle sustentará em 12 arduas e abreviadas posições, representando modelos de escultura Romana e Graças Gregas”¹⁹⁹, o que proporcionava para o espectador a contemplação do corpo humano. O artista deveria manter-se, nesses casos, em situações de equilíbrio em cima do cavalo ou no picadeiro, em que aspectos da força eram amplamente solicitados, segurando objetos, levantando pessoas ou estruturas, e ficando em “posições atléticas”, como podem ser encontrados nos anúncios.

“Grande trabalho gymnastico

dividido em duas partes, sendo

Trabalho sobre a corda

executado pelas jovens Agostinha e Augusta, menina de 4 annos; as quae farão as mais difficeis posições e equilibrios arriscados

Trabalho sobre argolas

exercício de força, executado pelo artista Pimentel, trabalho de muito merito e difficultosa execução”²⁰⁰

Ao se trabalhar com o conjunto de anúncios que utilizam o termo “força” na descrição de seus números, encontramos frequentemente palavras como “extraordinárias”²⁰¹, “perigo”²⁰², “graciosidade” e “habilidade”²⁰³. Esse conjunto de termos, associado à noção de risco que o circo enfatizou, cria no espectador o

¹⁹⁷ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 02/05/1852, p. 4.

¹⁹⁸ A Patria, 29/04/1858, p. 4.

¹⁹⁹ Diario de Pernambuco, 31/10/184, p. 2.

²⁰⁰ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 17/03/1861, p. 4.

²⁰¹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 19/11/1849, p. 4.

²⁰² A Patria, 21/02/1875, p. 4.

²⁰³ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 01/11/1856, p. 4.

conhecimento de que o artista circense necessita de um grande controle corporal associado a um controle da vontade – assim como nos métodos ginásticos – para a execução desses números, como o número de Mr. Scott descrito abaixo:

“Circo Americano (...)

setimo

Mr. Scott executará os seus incriveis feitos de força. Dous dos maiores cavallos do circo serão arciados para precipitarem-se d'enconro a elle, aos quaes opporá a barreira M. Scott só pela sua força, resistindo a todos os seus esforços empregados para movêl-o. Os dous cavallos serão atados a uma corda para o fim de faêl-a quebrar, mas de balde; depois do que Mr. Scott quebrará a mesma corda que os cavallos não poderão fazer render. Pede-se aquela pessoas que julgarem que haja alguma ficção nos cavallos pertencentes a companhia, que se dignem de trazer quaesquer cavallos que lhes parecer. Mr Scott pegará n'uma grande peça de artilharia carregada, andará com ella á roda do circo, e lhe tocará fogo, tendo a ainda nos omboros.”²⁰⁴

Podemos ver que o exagero nos anúncios e nas revistas ilustradas por vezes correspondia muito mais à impressão deixada pelo espetáculo do que efetivamente ao que fora realizado nos números. As críticas nos jornais se referiam à ginástica como “aquillo é que era pular, deslocar-se, e fazer estrepollias mesmo do diabo”²⁰⁵ e seus saltos os “mais audaciosos que conhecemos em gymnastica, embora não seja dos mais perigosos.”²⁰⁶, os equilíbrios da artista Spelterini eram classificados em terras brasileiras enquanto “corajosa gymnastica”²⁰⁷ dotada de plasticidade em seus movimentos realizados em grande altura.

Esses exercícios foram utilizados, a exemplo do que foi visto com os cavalos, para ilustrar situações do cotidiano:

²⁰⁴ Diario de Pernambuco, 13/11/1843, p. 3.

²⁰⁵ Correio Paulistano, 31/07/1866, p. 1.

²⁰⁶ Gazeta de Noticias, 12/03/1876, p. 2.

²⁰⁷ Gazeta de Noticias, 06/09/1877, p. 1.



CHIARINI

Na ultima noite depois do espectáculo, o Sr. Carlos, para mostrar o seu *non plus ultra*, fez a volta da lingua. Que bom exemplo para certo deputado linguarudo, jucrosatico.

FIGURA 13 – O non plus ultra
Fonte: A Semana Illustrada, 03/12/1871, p. 4.

Sob o leque dos exercícios ginásticos, é comum encontrar anúncios circenses que classificavam a luta – ora luta romana/grega, ora o boxe – como parte integrante da ginástica. As lutas estiveram presentes também nos métodos ginásticos europeus, associadas às atividades como correr, nadar, saltar e outras tantas. Elas eram constituintes da parte voltada às práticas militares da ginástica. No caso dos circos, essas lutas ocorriam normalmente após a partida das companhias que deixavam para trás toda a estrutura do anfiteatro montando.

“Vamos á luta rapaziada!!...”

Hoje terá logar no circo da Guarda-Velha uma grande luta entre a rapaziada amante da arte gymnastica. Vimos o ensaio de alguns trinta lutadores hontem, e os seis melhores são os que lutão amanhã. Vamos, rapaziada! O circo nos espera, e é esta a ultima luta que dão os discipulos de Mr. Duflaud. Quem quizer aprender o methodo particular da luta vá ver hoje, por que é lindo ver-se uma luta de doze contendores amadores, dos quaes será um o vencedor e não é a especulation de Mr. Charles.

Um que viu lutar”²⁰⁸

Toda essa profusão de exercícios, denominados *ginásticos*, criou no público uma imagem do corpo circense como um corpo forte, e que poderia ser uma opção de formação do corpo brasileiro. A ginástica que o circo expressa causa admiração não apenas pelo risco, vinculado nos jornais com a expressão “desapego à vida”, mas também pela

²⁰⁸ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 21/12/1856, p. 2.

elegância, força e equilíbrio com que são executados os mais variados exercícios. Não é de se estranhar que apareçam nos jornais ensaios e críticas nas primeiras páginas, solicitando a permanência dos circos, não apenas devido aos seus espetáculos, mas principalmente pelo campo de possibilidades que o circo abriu no século XIX para o treinamento e produção de um corpo forte.

“o Sr. A. Luande.

É tão notorio o merito do Sr. Alexandre Luand, tanto entre nós como nas principaes cidades europeas e americanas, que dispensaria qualquer elogio; porém sou obrigado, não só pela admiração que me causarão os seus bellos exercicios gymnasticos, esses difficeis trabalhos em que o homem a cada salto arrisca a vida, por esses prodigios de agilidade que a todos tem encantado, como tambem pelo aceio, elegancia, bom gosto e ordem em que tem sabido conservar o seu circo, a servir-me deste meio para mostrar-lhe o quanto apreciamos o seu talento. Gloria pois ao Sr. Alexandre Luand que, abandonado as plagas europeias, veiu com uma companhia de excellentes artistas pedir hospitalidade e mostrar o seu talento, fiado na protecção que o entendido publico fluminense sempre concede ao verdadeiro merito. Seu amigo.”²⁰⁹

As atitudes ginásticas, ou a ginástica como forma gestual, ao lado dos cavalos, foi vista nos espetáculos como um conjunto de movimentos fortemente ligados ao que o circo representou no século XIX no Brasil. Andrea Moreno (2003, p.58) pondera que, no caso do Rio de Janeiro, a ginástica “prática que de tão racional, tão científica, tornara-se monótona” não conseguiu se estabelecer no cotidiano da Corte. O que pode ser percebido até aqui é que ela teve uma ampla concorrência com diversas práticas que também carregavam o nome de ginástica, e de outras que estariam no conjunto de práticas identificadas com o esporte moderno.

"Felizmente para os artistas que assim se expõem, o publico anda agora todo embebido com as funcões do circo.

É que, gymnastica por gymnastica, a do circo é preferivel.

O salto do papel de Mariquinhas para o de Leonor é um salto difficil, não ha duvida; mas tambem não o deixa de ser o de qualquer dos clowns do Sr. Chiarini.

E a estes a gente assiste sem receio de que tenha de assitir a alguma queda.

X.”²¹⁰

²⁰⁹ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 20/06/1856, p. 2.

²¹⁰ Revista Ilustrada, 29/01/1876, p. 2.

Ocorreu no século XIX uma profusão de práticas denominadas de ginástica, como é apontado por Victor Melo e Fabio Peres (2014), anteriormente estudado por Carmen Soares (1998), e que tem sido objeto de pesquisas recentes, como as propostas aqui mencionadas e em estudos de Cleber Dias (2014) e Edvaldo Gois (2014). A ginástica que o circo expressou durante os espetáculos possuía uma elegância e agilidade do corpo humano até então pouco vistos no Brasil: a facilidade com que os exercícios eram executados impressionava e atraía o público.

A diferença entre essas duas ginásticas esteve no campo de observação do público, que sabia diferenciá-las e tinha a sua preferência. O que se percebe nessa pesquisa é que o circo, por meio da hibridização de diversas práticas nomeadas de ginástica, exerceu um duplo movimento ao aportar no Brasil: ajudou a divulgar e de certa forma preparou o terreno para a discussão sobre a aplicação dos métodos ginásticos. Trouxe com suas companhias argumentos e possibilidades de discussão de uma “corporeidade” brasileira, que necessitava, segundo alguns, de formação específica.

2.4 Os professores do circo: caminhos para o ensino da gymnastica

O circo, um objeto híbrido que possuiu no século XIX grande circulação de sujeitos, foi também o local propício para elaboração e divulgação de conhecimentos específicos. Mesmo que muitas vezes essa circulação e elaboração não gerassem nenhum referencial escrito – guias, manuais, compêndios – a difusão dos conhecimentos esteve associada à lógica dessa instituição, que via na troca de experiências um de seus meios. Segundo Jean-Pierre Angrémy (2009, p.2), “a transmissão nesse universo vai além do livro, do manual, assim como vai além, em parte, da língua, da tradição oral”. No circo, é pelo corpo que os conhecimentos são passados.

Artistas e empresários foram sujeitos que divulgaram, ou disseminaram, os conhecimentos da ginástica em alguma medida, apresentando-a nos espetáculos. O circo foi, além disso, um espaço de ensino dessa prática. Ações como a divulgação da doma e equitação, a formação de artistas nacionais, a possibilidade de aulas dentro dos circos demonstram que para os circenses existiam outras nuances a serem mostradas socialmente. Tais ações, além de permitirem um maior diálogo e inserção social, também revelam como o circo foi capaz de passar seus conhecimentos para outras gerações, e como esse processo dependeu em grande medida da circulação de diversos sujeitos pelos picadeiros.

Por mais que os espetáculos fossem o momento de maior visibilidade do circo, e o que mais se pesquisou sobre ele, vários processos de formação ocorreram dentro dos galpões e debaixo das lonas. O circo foi um espaço de riqueza cultural no século XIX, possibilitando a apreensão de uma sensibilidade para o corpo por meio da ginástica, da acrobacia, do trapézio e de outras práticas corporais nos espetáculos. Ele atraiu o público não apenas nas noites de entretenimento, também acabou servindo como local de ensino dessas práticas para os ditos amadores, permitindo inclusive que eles se apresentassem.

Como descrito até aqui, a hipótese de Moreno (2001), de que a ginástica no século XIX não foi hegemônica, tem no circo um de seus argumentos. Diversos foram os atores e discursos sociais envolvidos na concepção de uma ginástica que atendesse a sociedade brasileira (MORENO, 2001; MELO, 2014, SOARES, 1998; GOIS JÚNIOR 2014).

Se no campo da educação um impasse político existiu, no âmbito do entretenimento o cenário era outro. Os circenses tomaram para si, no início do século XIX, no Brasil e em outras nações, os títulos de “mestre da escola ginástica”, como José Chiarini anuncia, em 1843, ter “a honra de pôr em prática o seu exercício.”²¹¹, ou “Mr. S. Lipman, famigerado volteador de maromba, e professor de gymnastica”²¹², Mr. Mathevet “único creador do gymnastico ateniense”²¹³, e João Bernabó, que se denominará nos anúncios como “professor gymnastico”.

Personagens como o circense Louis (Luigi) Guillaume são exemplos da polissemia que a ginástica assumiu no Brasil, e da circulação que gerou trânsito de conhecimentos por circenses. Nos programas italianos desse artista, em 1838, nenhuma referência explícita ao termo ginástica foi encontrada, sendo até então referenciado como *Compagnia equestre diretta del cavallerizzo Luigi Guillaume*²¹⁴. Já nos anúncios brasileiros, ele era tido como “Picador de S. A. R. o Grão Duque de Lucca, Infante de Hespanha &c. &c.”²¹⁵, informação utilizada antes de sua chegada e que pode ser confirmada na Gazzetta Piemontese (1831, p.465), indicando certa proximidade com a corte espanhola. Franco Robecchi (2000), ao pesquisar o *Teatro Sociale* de Brescia, aponta Guillaume como um de seus fundadores, fruto da imigração francesa para a Itália que se deu no período.

²¹¹ Recopilador Mineiro, 1834 s/d.

²¹² Diário de Pernambuco, 10/03/1840, p. 4.

²¹³ O Diário Novo, 12/09/1843, p. 3.

²¹⁴ Programma Giornaliero, n. 102, 11/02/1838, p. 2

²¹⁵ O Correio da Tarde, 22/11/1849, p. 3.

Em 1849, durante sua turnê em terras brasileiras, Guillaume “abrirá um curso de Gimnastica e Arte de Cavallaria pelo novo methodo do professor Beaucher de Pariz; e “as senhoras, que se propozerem a aprender, serão leccionadas por M.me Guilhaume.”²¹⁶. Sobre o methodo de Beaucher referido por Guillaume, e também apresentado por Marcos Casali²¹⁷ anos mais tarde em outra companhia circense algumas informações puderam ser localizadas. Ele refere-se a François Baucher (1796–1873), mestre de equitação francês, que desenvolveu a *équitation raisonnée*, que substituiu o controle das forças e instintos do cavalo por aqueles transmitidos pelo cavaleiro, reforçando a ideia do controle da vontade humana sobre a natureza (BAUCHER, 1859). Esse mestre desenvolveu e modificou diversas vezes seu método de doma e equitação ao longo da vida, tornando-se trabalhoso para esta pesquisa uma investigação mais aprofundada sobre qual possível princípio fora adotado nas lições de seu método no Brasil.

Não foi possível rastrear até o presente estudo qual seria o método de ginástica utilizado por esse circense. Existe a possibilidade de que o método adotado tenha alguma vinculação com o método francês de ginástica. Resta saber se sua vinculação se dava com o método desenvolvido por Amoros, dada a proximidade histórica e geográfica, ou se a referência à ginástica vem da tradução da palavra italiana *attitudini*²¹⁸ (atitudes), que nos anúncios brasileiros se confundiu com a ginástica como forma de expressão.

Outro elemento importante é o fato de que essas aulas eram divididas por gêneros, como anunciado, o que se assemelha à forma das lições da ginástica metodizada. Acredito também que, pela forma de construção do anúncio, ginástica e equitação seriam ensinadas simultaneamente, muito provavelmente vinculando à *Alta Escola* com exercícios acrobáticos.

As exibições da companhia equestre italiana de Louis Guillaume obtiveram sucesso em seus espetáculos, segundo os jornais, contando com destaque de Natale Guillaume, Pietro Miller, artistas acrobáticos e equestres. Essas apresentações chamaram a atenção do público e de políticos na época de sua chegada ao Brasil não apenas pela capacidade técnica dos artistas exibida nos espetáculos, mas também pelas potencialidades que o corpo circense apresenta para a sociedade brasileira.

²¹⁶ O Correio da Tarde, 22/09/1849, p. 4.

²¹⁷ Diário de Pernambuco, 31/08/1870, p. 4.

²¹⁸ Os anúncios italianos da trupe de Guillaume consultados – ano de 1831 e 1838 – são basicamente constituídos de apresentações equestres e pantomimas, vez ou outra eles fazem referências às atitudes alcídicas e elementos de força, algo já trabalhado neste capítulo.

Ao se proclamarem detentores dos conhecimentos práticos da ginástica, os circenses anunciavam que, para além da expressão artística, o circo carregava em suas turnês conhecimentos que poderiam ser repassados, compartilhados ou ensinados. A utilização de palavras como “professor” e “mestre” pressupõe que, de alguma forma, esses sujeitos criavam relações, seguindo processos de ensino/aprendizagem. No caso do circo, essas palavras estiveram vinculadas aos conhecimentos da doma, da equitação, da ginástica, do malabarismo e de técnicas teatrais. Cabe destacar que essas mesmas palavras foram utilizadas em outras instâncias, como nas escolas do século XIX no Brasil, para se referir aos detentores dos conhecimentos da ginástica racional.

Em outros momentos, os circenses buscavam a afirmação e aceitação social por meio de desafios públicos de destrezas. No século XIX, é possível ver inúmeros desses desafios. A maioria deles envolvendo elementos de equilíbrio e de força, como o artista norte-americano André Greenleas, que “apostou com alguns amigos que “elle passaria n'umas andas a catadupla do Niagara.”²¹⁹, em um período no qual uma série de artistas realizavam essa mesma travessia²²⁰, acrescentando elementos técnicos de dificuldade. Os desafios também envolviam o domínio sobre os cavalos, como é o caso francês de Mr. Embur, que “tinha apostado 30,000 francos contra 5,000 que conduziria só e sem auxílio de ninguém por uma das ruas mais compridas e mais frequentadas de Londres uma carruagem puchada por 24 cavallos.”²²¹.

Esses desafios tiveram na ginástica, principalmente nas práticas relacionadas à força, um elemento de sucesso. Artistas disputaram em praças públicas ou em circos concorrentes, quem levantaria a maior quantidade de peso, ou qual deles faria a proeza mais difícil e complexa. Esse tipo de aposta era anunciado nos jornais e possuía a cobertura da imprensa no dia da realização, divulgando ainda mais o espetáculo.

Considero que esse tipo de atitude por parte dos circenses possuía duas intenções: a primeira, claramente, mais uma forma de divulgar o divertimento ou o artista, atraindo o público para o picadeiro. Os desafios também foram uma forma de as companhias se associarem para a divulgação dos seus espetáculos, como podemos ver no caso a seguir.

A segunda, uma abordagem mais específica de afirmação do grupo como detentor de uma prática especializada, os circenses assim demonstravam e anunciavam em seus

²¹⁹ A Imprensa, 13/08/1859, p. 3.

²²⁰ Outras referências sobre a travessia do Niagara encontra-se no Anexo I.

²²¹ Diario de Pernambuco, 24/10/1843, p. 2.

desafios os avanços dos conhecimentos elaborados dentro dos picadeiros. Pode-se visualizar um desses desafios:

“Annuncio

E. Sage proprietario do Circo Americano, vendo no diario de Pernambuco de terça-feira 22 do corrente uma correspondencia feita por Mr. Mathevet, aonde declarou ser o primeiro professor de gymnastica, e chama o annunciante e a sua companhia, saltimbancos; tem a propor em nome do Sr. M em ligereiza de gymnastica, e em nome do Sr. Scott em poder de força, mais mil patações, e como o annunciante está para seguir viagem para o Norte amanhã, precisa, que o mesmo Sr. M lhe responda até meio dia, para elle poder demorar o navio. A resposta receber-se-ha no armazem Davis & C. na rua da alfandega velha n. 36. Ao mesmo temp o proprietario aproveita a occasião para despedir-se dos habitantes de Pernambuco, e agradecer-lhes o bom acolhimento, que tem recebido nesta praça. Recife 22 de Novembro de 1843 - E. Sage. S. Lipman E. Scott²²²

A ginástica continua aqui se vinculando a expressões que remetem aos pares de força e leveza, e, mesmo não sendo possível encontrar alguma resposta direta de Mr. Mathevet ao pedido de Enos Sage, esse artista publica, nas folhas dos jornais de Pernambuco, outro anúncio no qual podemos ver uma espécie de currículo do ator. Destaco aqui que Mathevet também se refere à ginástica ensinada a um grupo específico, e metodizada segundo princípios do próprio artista:

“Grande representação extraordinaria de gymnastica atheniense, creada em Athenas por Mr. Mathevet; grande Alcides, Hercules dos Hercules, primeiro modelo das academias reaes e imperiaes das cinco grandes potencias, mestre de gymnastica da familia real de Hespanha, artista do theatro da Porta Saint Martin em Pariz, vencedor de torneios do Meio-dia da França oriental, condecorado com as medalhas de honra que tem sido mimoseado por differentes soberanos da Europa.”²²³

Diversas pessoas procuraram os circos e com eles percorreram parte das turnês, seja a trabalho, seja para aperfeiçoar alguma técnica gestual. No congresso de variedades, em que o circo cada vez mais se tornaria ao longo do século XIX, as tradicionais famílias circenses contratavam e permitiam a incorporação de sujeitos externos às companhias, possibilitando assim a inserção de novas práticas e técnicas.

Essas pessoas se envolveram tanto com a dinâmica do picadeiro que, em algumas situações, se transformaram em discípulos de artistas experientes, caso do “pequeno Augusto, discípulo de Bernabó, que se apresentará pela primeira vez sobre a corda,

²²² Diário de Pernambuco, 24/05/1848, p. 3.

²²³ Diário de Pernambuco, 23/11/1843, p. 3.

dançando uma dança de caracter”²²⁴, de “Mr. Nathans, e seus discípulos, os jovens Kincaides executarão os seus maravilhosos exercícios de equilíbrio, e exercícios de gymnastica”²²⁵ e a “Grande scena gymnastica pelo snr. Paulo Scottco e seus discípulos Hypolito e Hilario, fazendo este grandes elasticidades”²²⁶.

Improváveis foram os sujeitos que procuram os circos, seja como meio de subsistência, seja como forma de viver:

“UM DOUTOR EM MEDICINA

- Está agora trabalhando n'um circo em Auteil, com grande applauso um gymnasta eximio americano, Barnabot.

E sabem o que é este Barnabot?

É doutor em medicina nos Estados-Unidos, é pobre, e quer obter o seu doutorado na faculdade de Paris. Mas a vida, os livros e as matriculas são caras.

Barnabot lembrou-se então que os seus amigos de collegio se extasiavao diante dos seus saltos mortaes.

E lançou-se na gymnastica para chegar á medicina: e não ha nas escólas de Paris estudante que trabalhe tanto como elle.

Desde o romper do dia até ao ensaio, estuda: depois do ensaio vai para a escola, e volta a estudar até as horas da representação e assim que dá os seus saltos mortaes volta para os seus livros.

Não é verdadeiramente original este medico, que vem em saltos mortaes das universidades dos Estados Unidos para as escólas de Paris?”²²⁷

Os discípulos foram incluídos nas famílias circenses na medida em que aperfeiçoavam suas técnicas e que contribuía com o circo²²⁸. Regina Horta Duarte, ao dialogar com os relatos de memorialistas do século XIX, trabalha com a questão das crianças que fugiam com o circo (1995, p.83). Ermínia Silva, ao refletir sobre a trajetória de Benjamim de Oliveira, destaca como o percurso desse artista reflete a condição da chegada de um novo membro ao circo (2007, p. 85).

A ginástica, prática que até então estava vinculada à instituição militar, pelo Exército e Marinha Imperial (DIAS DE SOUZA, 2011; VIGARELO, 2003; GOIS JUNIOR, 2014b), e a instituição médica (GÓIS JUNIOR, SANTOS, COSTA, 2014),

²²⁴ A. 12, 08/03/1843, p. 4.

²²⁵ Diario de Pernambuco, 18/12/1843, p. 3

²²⁶ Correio Paulistano, 27/08/1859, p. 4.

²²⁷ O Conservador, 27/09/1878, p. 3.

²²⁸ Cabe ressaltar aqui que os artistas não eram apenas artistas, mas trabalhadores, ajudando em diversas funções do fazer circense, que vão desde montar e desmontar a lona até questões práticas da convivência.

ganha no circo outras formas de expressão. Como nos revela Fábio Peres e Vitor de Andrade Melo, essa diversidade da ginástica permitia que a prática ocupasse lugares distintos com objetivos inclusive opostos:

Deve-se ter em conta a peculiaridade da prática naquele momento. Era atração nos circos, começava a entrar nas escolas, era entendida como dimensão de saúde, nas forças armadas era considerada como importante para a defesa nacional, estava presente nos clubes. Em nenhuma das esferas, ela se manifestava de forma “pura”. Eram comuns e constantes os trânsitos e influências. Não era uma coisa ou outra. Era muitas coisas complexamente mescladas. Talvez seja mais adequado mesmo falar em “ginásticas”, muitas ginásticas (2014, p.489).

A rotina e a disciplina dos treinos, no caso dos discípulos e artistas, eram fatigantes e demandava certa metodização para o domínio da técnica circense – as paradas de mão, a percha, o trapézio, a acrobacia, a equitação. A questão em si não é apenas a busca da perfeição, mas o controle do erro que pode causar o risco físico para o artista. Os discípulos podem, nesses casos, não carregar os sobrenomes circenses, mas dentro dos picadeiros, e em outros espaços circenses, eles eram tratados de forma igual.

Os exercícios ginásticos dos métodos tinham o objetivo de desenvolver as qualidades físicas, preparando os soldados para o combate e trazendo benefícios para a saúde debilitada do cidadão brasileiro. Não é estranho, no entanto, que surjam textos nos jornais com a presença de argumentos que pontuam nas práticas circenses uma possibilidade de formação do corpo, haja vista que a constituição de um exército eficiente para a manutenção do território foi preocupação em diferentes nações:

“Parece-nos, ao ver os trabalhos de M. Guillaume que valle bem a pena ser contractado para fundar-se uma aula publica de equitação moderna, onde possam adestrar-se aquelles que se dedicam a vida militar. Entre nós recruta-se ou assenta-se praça voluntariamente na Cavallaria sem um só preceito de equitação: se por curiosidade ou á custa de alguns tombos o recruta sabe endireitar as pernas, perfilar o corpo e segura na redea, não he pelo ensino que ele o aprende; o que vem a saber he tudo imperfeito e por mera curiosidade. Ora, um bom official da Cavallaria não se faz só pela coragem, por saber movimentos da sua arma, e mesmo pelas simples theorias da Escola Militar; deve necessariamente passar por uma escola de equitação e de gymnastica, que infelizmente não existe entre nós. E he por este motivo que julgamos de necessidade aproveitar-se da estada de M. Guillaume n'esta Corte, já que entre nós o necessario apparece quando nos bate á porta, não porque o vamos procurar. consta-nos que alguns particulares pretendem, e outros já tomam lições com M. Guillaume. Oxalá que o Sr. Ministro da Guerra dê aos nossos militares de Cavallaria mais esta instrucção que lhes he indispensavel, e S. Exc. com isso fará não

pequeno serviço ao Imperio, habitando dignamente a todos os militares que se destinarem á essa arma.”²²⁹

Edvaldo Gois Junior e colaboradores (2014b) assinalam que as reflexões sobre a ginástica estiveram presentes no Brasil em grande parte do século XIX, principalmente com a vinda da família real. As questões vinculadas ao higienismo, ao processo de institucionalização da medicina e a utilização dos métodos ginásticos desenvolvidos na Europa chegam quase simultaneamente com as primeiras apresentações de circos organizados no Brasil.

No caso brasileiro, esse fato revela uma peculiaridade: se para a Europa os métodos ginásticos conseguiram em alguma medida se apossar das práticas circenses dando outros sentidos para esse conjunto gestual, no Brasil, os intelectuais viram no circo um dos locais da produção de um corpo forte, e no fazer circense a possibilidade de uma prática educacional.

“Se o Sr. A. Luande quizesse ficar entre nós, se emprehesse o estabelecimento de um circo permanente, onde a nossa mocidade fosse buscar a instrução necessaria, ou para servir-lhe de um passatempo innocente e agradavel, ou como um meio de vida, de certo que faria com isto um serviço mui grande a essa capital tão desprovida de divertimentos, e seria util á sociedade, habilitando tantos jovens que bem poderião ter um futuro menos triste, dedicando-se a uma arte que os acobertaria de qualquer indigencia; se assim fosse, o governo, que tão empenhado é nos melhoramentos da nossa educação e prosperidade, seria o primeiro a coadjuva-lo.”²³⁰

Esses foram apenas um dos discursos sobre o circo presente nos jornais, e mesmo não sendo os mais veiculados, destacamos a importância dos posicionamentos apresentados até aqui. O circo soube se apropriar do campo de discussões sobre o corpo, lembrando, obviamente, que, como empreendimento, ele utilizará de múltiplas estratégias para divulgar os espetáculos. No entanto, a questão se refere aos elementos que o circo mobiliza. Apresentando outras possibilidades para o corpo, ele acaba, de forma intencional ou não, trazendo novos elementos para discussão.

Enfatizo, também, que, com a chegada dos circenses, em sua bagagem cultural, se encontram os mais diferentes argumentos para a defesa da ginástica utilizados em outras nações. Giuseppe Chiarini dirá, por exemplo, que uma das vantagens do circo é que “os magros ganham carne, e os gordos diminuem do corporal”²³¹.

²²⁹ O Correio da Tarde, 15/10/1849, p. 2.

²³⁰ Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal, 15/06/1856, p. 2.

²³¹ Gazeta de Notícias, 19/03/1876, p. 3.

No caso do Rio de Janeiro, além dos constantes enfrentamentos com o teatro, traduzido nas críticas de João Canteano contra os espetáculos circenses (SILVA, 2007), o Circo Chiarini soube utilizar dos discursos higienistas que tentavam combater as péssimas condições de saneamento básico e saúde dos habitantes da corte. Em um de seus anúncios, o circo de Giuseppe Chiarini listava no formato de bula de remédios os benefícios que os espetáculos poderiam causar a quem assistisse a eles.

“O Circo Chiarini é o lugar mais fresco da corte.

O Circo Chiarini é a concentração da mais brilhante sociedade da cidade.

O Circo Chiarini é o antídoto para todas as doenças epidêmicas

Poderoso contra o flagelo atual

O Circo Chiarini é o lugar mais higiênico da época onde há um espetáculo altamente interessante para todas as classes da comunidade.

O Circo Chiarini recomenda-se a todas as crianças da capital para que em união de seus pais e mães venham admirar os lindos meninos e meninas que formam parte desta companhia, que são verdadeiros portentos na arte da educação física.

30 minutos de divertimento no circo Chiarini equivale por 30 meses de boa saúde!

O circo é por excelência o mais barato espetáculo pois está ao nível de todos os bolsos.”²³²

A questão não se refere apenas à divulgação ou sucesso dos espetáculos, mas ao discurso expresso nos anúncios e nas críticas dos jornais. O circo, como espetáculo, soube aproveitar de diversos símbolos culturais e a questão da ginástica e do campo da Educação Física, associados às instituições médicas e militares, não escaparam à atenção dos circenses. Não se trata aqui do dilema de quem chegou primeiro às terras brasileiras – circo ou métodos ginásticos – mas sim de como diferentes discursos sobre o corpo foram expressos dentro de uma mesma prática denominada ginástica.

Inicialmente, a utilização política e social da ginástica metodizada encontrou no circo uma espécie de preparação do campo, tal qual o picadeiro precisa ser armado, o circo ajudou a criar socialmente a imagem de um “corpo ginástico”. Os circenses não estavam apenas interessados na apresentação dos espetáculos, mesmo que esse fosse o núcleo do que representa o circo. Os circenses também tinham interesse na absorção de diversos símbolos sociais, das expressões artísticas e populares, dos lugares que

²³² Gazeta de Notícias, 13/03/1876.

visitavam. Esse caminho híbrido presente nos jornais demonstra também que o circo, ao dialogar com as realidades sociais nas quais se inseria, realizava, mesmo que de forma involuntária, uma série de reflexões.

Por meio de sua grande mobilidade social e expressiva divulgação, o circo se torna cada vez mais um local para novas pesquisas que encontrem nessa “ginástica-espetáculo”, ou “ginástica-circense”, outros argumentos e práticas que foram importantes para o campo da Educação e da Educação Física.

Para o circo, a questão da hibridação desses elementos, da bricolagem que gera o novo a partir da reformulação e conexão de diversos signos, era uma questão vital. Para manter o espetáculo constantemente atual, o circo nos mostra o que é considerado contemporâneo por onde passa, e, no caso brasileiro, a ginástica esteve presente em maior ou menor escala por todo o século XIX.

Capítulo III: Os Casali e a Ginástica

A família Casali é considerada por pesquisadores uma tradicional família circense europeia (RUIZ, 1987; SILVA, 2003, 2007; MAEKAWA, 2006; CARVALHO DA SILVA, 2014; MELO, 2014), e que tem sido relacionada à evolução da teatralidade circense em solo brasileiro. No seu caso, a questão da tradição possuiu um duplo aspecto referente ao conjunto de saberes mobilizados: se por um lado a lógica circense com o nomadismo e hibridação cultural estiveram presentes nos fazeres cotidianos, o teatro e a ginástica – na forma principalmente das pantomimas e do trapézio – também se tornaram uma espécie de nova tradição, construída dentro dos picadeiros.

Essas tradições abriram possibilidades para que os Casali se estabelecessem no Brasil, e para que seus membros se inserissem em espaços de relevância social, como veremos neste capítulo. A história dessa família, segundo María Cristina Sousa (2011) remete aos funâmbulos italianos do século XVIII, como Mariano Casali, que já executava acrobacias dentro de teatros populares.

Ao pesquisar famílias circenses, é preciso ter o cuidado de levar em conta que o nomadismo inerente ao circo faz com que alguns sujeitos se estabeleçam de forma fixa, abandonando as companhias, ou criem em vilas e cidades pontos de referência, retornando diversas vezes a essas localidades. Para Erminia Silva (2003) um dos elementos que constituem o circo-família é o conceito de tradição, ou seja, possuir um conjunto de conhecimentos, práticas e valores que de alguma forma resgatam o saber dos seus antepassados.

A movimentação de circos no pós 1850 aumenta consideravelmente, como vimos até aqui. Diversas companhias se apresentaram e reapresentaram no Brasil. Algumas delas, inclusive, se estabelecendo por aqui – Os Fouraux, os Ozon, Alexandre Luwand. Em 1869, teremos o retorno de uma grande companhia internacional, a de Giuseppe Chiarini²³³. Vindo de Buenos Aires e tendo antes se apresentado e estabelecido circos fixos no México, Cuba e Estados Unidos, Chiarini oferece um novo modelo de organização circense. Ele, assim como tantas outras companhias, exhibe em seus anúncios uma companhia de equitação, “gymnastica, acrobática e de mimica”²³⁴. Não só famílias tradicionais se apresentavam em seu picadeiro, artistas de diversas nacionalidades foram

²³³ Diário do Rio de Janeiro, 02/11/1869, p. 3.

²³⁴ Diário do Rio de Janeiro, 01/10/1869, p. 4.

contratados²³⁵ de acordo com suas capacidades técnicas e com suas evoluções artísticas apresentadas.

Pensar essa reestruturação por que passam as grandes companhias, priorizando o apuro técnico em detrimento de parte da tradição familiar, ajuda a entender a vinda e o estabelecimento dos Casali no Brasil. As famílias circenses detinham o conhecimento específico das práticas apresentadas nos picadeiros, mas não possuíam os meios para continuarem se exibindo nas lonas. Com a constante evolução dos números circenses, cada vez mais era demandado dos artistas uma especialização em certos números, fazendo assim com que as famílias circenses tivessem maior domínio em determinadas práticas em detrimento de outras.

Como afirma Peter Burke (1989, p. 270), referindo-se ao entretenimento do século XVIII, “as empresas de grande escala vinham expulsando as pequenas”. Esse tipo de organização, tardia no Brasil, ofereceu ao público diversar formas de apresentações circenses durante o século XIX. As grandes companhias vistas nesta pesquisa dividiram espaço com trupes menores que se exibiam em praças, ruas e terrenos vazios (SILVA, 1996; 2009). Essas grandes companhias também contratavam temporariamente, ou por longos períodos, artistas de trupes menores, estabelecendo uma concorrência desleal nas cidades maiores.

Os Casali são exemplo da transformação por que passam os circos no Brasil. Chegados em 1870 no pacote francês Uruguay²³⁶, essa família de origem italiana²³⁷ trouxe Marcos Casali, ex-artista ginástico do Circo Price, Luiz Casali²³⁸, e outros dezoito artistas para a América do Sul, subdividindo-se, posteriormente, parte na Argentina (SEIBEL, 1993; CASTRO, 2005) e parte no Brasil. Devido às relações que os Casali estabeleceram na Argentina, eles são considerados por alguns pesquisadores desse país uma família de *circo criollo* (SILVA, 2007), e por vezes apontados nos jornais e em algumas pesquisas como família argentina. Antes mesmo de 1870, é possível rastrear a presença dessa família nos jornais brasileiros. No ano de 1859, o jornal *A Patria* relatava os feitos de Mile. Casali "italiana de grande renome"²³⁹, que estreava números acrobáticos na cidade de Hamburgo.

²³⁵ A Reforma, 30/09/1869, p. 4.

²³⁶ Jornal de Recife, 10/02/1870, p. 2.

²³⁷ Algumas fontes, no entanto, qualificam essa família como espanhóis ou argentinos.

²³⁸ Luiz Casali, além de se apresentar nos circos e ser diretor da companhia a partir de 1872, também era afinador de pianos, segundo consta anúncio no jornal Diário de São Paulo de 27/11/1877, p. 3.

²³⁹ A Patria, 30/12/1859, p. 1.

A exemplo da família Chiarini, os Casali, em menor escala, também estiveram presentes ao longo do século XIX em diversas locais simultaneamente, com artistas da família contratados por outras companhias para a apresentação de números específicos. A ginástica, na sua forma acrobática, parece estar presente desde o início das atividades dessa família na América do Sul.

No anúncio de sua chegada ao Brasil, ela se identificou como “Companhia Casali”. Pouco tempo depois, assumiu o nome de “Companhia equestres, gymnastica e acrobatica do Crystal do Porto”, referente a seu último estabelecimento, a cidade de Porto em Portugal. Como assinala Daniel Rosa (2013), os Casali estiveram presentes em Portugal ao longo da década de 1860, apresentando espetáculos equestres, ginásticos e de variedades, vinculando-se possivelmente às altas classes desse país. Mesmo sendo uma companhia italiana, é possível pensar que essa companhia esteve presente no trânsito de saberes entre Brasil e Portugal no que se refere às manifestações artísticas, fornecendo novas técnicas e referenciais para artistas brasileiros (COSTA e SOUSA JUNIOR, 2012; SANTOS SILVA, 2009).

A Companhia Casali foi até hoje pesquisada principalmente no âmbito do *circoteatro*. Alice Viveiros de Castro (2005) recupera, por exemplo, o artista Antoninho Correia, que apresentava uma versão do Lundu do Escravo no Circo Casali, em 1876. Ermínia Silva trabalha com as contribuições dessa família no que se referem à apresentação de pantomimas e outros gêneros teatrais no final do século XIX (2007). Eles apresentaram pantomimas como “O defensor da bandeira brasileira no alto Paraguai”, “Os dois irmãos feridos”, “Fra Diavolo”, “Cendrillion”, organizando no picadeiro e no palco peças com até 60 artistas²⁴⁰, em sua maioria crianças. A grandiosidade dessas peças não deve ser esquecida, mas interessa aqui outra prática igualmente importante para a companhia: a ginástica.

Diferentemente de outras famílias, sua chegada ao Brasil não se deu com uma companhia já organizada, com picadeiro e estrutura próprios. A família Casali teve a necessidade de expandir o núcleo familiar, formando novos artistas – brasileiros e argentinos – e contratando artistas estrangeiros²⁴¹, caso de Luiz Coturre, do Circo Napoleão, Paulo Chearino (possível Chiarini?) do Circo de Rheno, José e Henrique Oson (da família circense Ozon), os irmãos Nelson²⁴² e o brasileiro Augusto Duarte²⁴³. Dessa

²⁴⁰ Mais informações, consultar Silva 2007.

²⁴¹ Gazeta de Campinas, 20/05/1875, p. 3.

²⁴² Diário de São Paulo, 05/01/1878, p. 4.

²⁴³ Gazeta de Notícias, 30/05/1877, p. 4.

forma, não só a companhia contava com uma diversidade de artistas, como servia de ambiente para trocas de diversos saberes, possibilitando, assim, a criação de uma identidade própria para os Casali no Brasil.

A ginástica esteve presente na manifestação dessa identidade construída em solo brasileiro. Os ginastas Luiz, Cesar e Vicente Casali recebiam destaque nos anúncios e nas críticas de jornais, reforçando a visibilidade dessa prática nos circos brasileiros.

Cabe destacar que a produção do espetáculo dessa família segue a lógica já apontada por Silva (2007) da preservação de um modelo do fazer circense aliado à mudança na organização e apresentação de diversos gêneros artísticos. Nesse caso, a família chegou realizando o mesmo tipo de parceria que realizara em Portugal, associando-se a teatros e apresentando, além dos espetáculos, bailes de máscaras e outras ações. As apresentações consistiam em números acrobáticos intercalados com dançados e pantomimas. A barra fixa e o trapézio duplo também se tornaram exercícios de sucesso nos espetáculos, estando presentes por quase toda a história da trupe.

A primeira parceria realizada às vésperas da chegada da companhia em Pernambuco foi com o diretor De-Giovanni, no Theatro Gymnasio Dramatico de Recife, apresentando os "admiráveis acrobatas italianos Cesar e Vicente"²⁴⁴, com os exercícios do "Doble Trapezio". Os teatros foram utilizados por diversas trupes ao longo do século XIX. As trocas de experiências entre diretores teatrais e circenses eram frequentes e artistas de um e de outro, por vezes, se apresentavam ou excursionavam nos circos. Destaco aqui que termos como "acrobacia" e "equilíbrio" serão logo substituídos por "gymnastica" ao longo do tempo nos anúncios, indicando que, para o leitor brasileiro, a gestualidade desse tipo de número já está identificada como forma de expressão específica.

Para a crítica dos jornais, porém, o constante esvaziamento dos teatros, devido à chegada dos circos – e o circo Casali estava incluso – muito mais do que mera questão financeira indicava a baixa moral e falta de uma cultura tida como refinada por parte da população. Como podemos ler na seção "prosa domingueira" do Diário de São Paulo, para alguns, o circo era um dos responsáveis diretos pela precarização ainda maior de certas camadas sociais, que investiam o pouco que tinham em espetáculos circenses, fato esse que deveria ser aceito, embora não de bom grado:

²⁴⁴ Jornal de Recife, 16/02/1870, p. 3.

“Não ha, pois, celebridade dramatica a mais assombrosa, não ha maravilhas no theatro, que não sejam sobrepujadas pelas carreiras de um cavallo, pelos saltos por entre um arco, uma roda, um globo e papel, ou, finalmente, por um gracejo de palhaço no circo!

Há homens, ou familias, que, mettidos numa tóca, tal é o seu cadaverico entusiasmo pelos prodigios de outra especie, resurgem, como por encanto com grande estupefacção publica, no circo de cavalinhos, só porque trata se de saltos mortaes, de trancas hespanholas, de barra fixa, ou corda teza, cousas do tempo do Infante (elephante), como o denominava uma velha para demonstrar o anachronismo ou o tempo em que aqui andou a primeira companha do sr. Alexandre. Bom tempo era esse!

Eis, pois, o que é uma compahia de cavalinhos! E não é só aqui; em Santos observei o mesmo; o mal é epidemico em toda a parte se observa. Ha até quem forte vintens, quem venda objectos, para a lata nos cavallinhos.

O que posso asseverar é o sr. Casali vai - quietinho - annunciando, como quem não quer a cousa: - Hoje ha funcção. - É quanto basta. Estas duas palavras, que têm a força do *In hoc signo vinces*, que traduzem uma revolucao, que despertão as massas como um toque de alarma, como um brandão de guerra, no campo de batalha, fazem ressurgir os cadavers, poem em movimento os encarrangados, e fazem correr os aleijados... ao passo que os artistas dramaticos chorão sem consolação nessa triste soledade em que jazem!

Tudo no mundo é contrariedade; os dedos das mãos não são iguaes. Parece que raia uma outra éra (não a de ferro, nem muito menos a de ouro) em que tudo é anormal; e nós, que estamos presos á superficie terreal por uma força a que os physicos chamão de attracção, não temos remedio senão acompanhar o gyro do mundo, agarrados á mesma superficie com uma ostra á casca, atravessando a furia, a contrariedade dos elementos, sujeitos a todas a oscilações temporaes; mas sempre representando o papel da ostra. Assim, no meio de tal clima, como não varia também?”²⁴⁵

Ainda em 1870, menos de dois meses da chegada da companhia, e com o rápido sucesso alcançado, Marcos Casali busca novas parcerias e se associa ao Pavilhão de Santa Isabel²⁴⁶, acumulando as funções de diretor da companhia circense e de diretor interino do próprio Pavilhão. Esse pavilhão assume nos anúncios o nome de “Circo da Companhia equestre, gymnastica e acrobatica do Crystal do Porto”.

A mudança na nomenclatura do pavilhão pode estar associada à forma de entretenimento apresentada, servindo assim como um dos elementos para atrair o público. Como pode ser visto no primeiro capítulo, os anúncios da década de 1860 até finais do século XIX são mais sintéticos, exibindo apenas informações que servem como “gancho” para os leitores, sendo mais trabalhosa a apreensão de certos detalhes das companhias. Os anúncios, diversas vezes, não traziam o programa completo dos números, mas isso não

²⁴⁵ Diario de São Paulo, 28/04/1872, p. 2.

²⁴⁶ Jornal de Recife, 11/03/1870, p. 3

impede que o público tenha uma visão geral do que será exibido nas noites de divertimentos. No caso dos Casali em Recife, diferentemente de outras companhias, tiveram seus espetáculos apresentados em três atos, com duas pausas, ou em dois atos com uma pausa. Enquanto os primeiros atos consistiam em uma exibição de variedades, nos quais a ginástica estava presente, o último ato era dedicado às pantomimas (*circo-criollo*). A ginástica também estaria presente como um recurso cênico.

A época de sua chegada, os Casali, além da associação com teatros, propuseram melhorias no pavilhão de Santa Isabel, como pode ser visto no final dos anúncios. Esse pavilhão, sob a direção de Marcos Casali, atendeu a diversas finalidades, serviu também como ponto de encontro para o Corpo Patriótico de Lanceiros²⁴⁷, parte do Batalhão da Guarda Nacional, como local de alistamento, indicando um posicionamento político por parte do circo.

O presidente da província de Recife também esteve diversas vezes presente nos espetáculos circenses. Toda essa profusão de atores sociais indicam elementos de inspiração na produção das artes circenses por parte dessa família que ora invocavam a tradição e o clássico referentes a seu passado, e ora buscam no presente e nas questões que ele apresenta elementos para o espetáculo.

Para Erminia Silva (2005), os circenses buscaram sintonia com a sociedade que os cerca, desenvolvendo estratégias para agradar o público e serem aceitos. Não era apenas “arte de agradar como estratégia”, como hipotetizado por essa pesquisadora, mas também uma forma de buscar aceitação em diferentes níveis sociais, favorecendo o estabelecimento da família. Exemplo disso é o anúncio de Marcos Casali em Recife, que oferece espetáculo em homenagem ao batalhão de Voluntários Pernambucanos, parte do regimento de Voluntários da Pátria²⁴⁸ que serviram na Guerra do Paraguai. O episódio do corpo de Voluntários da Pátria, constituído pelos Voluntários de Pernambuco e de outras províncias, é emblemático no cenário social pós-guerra do Paraguai.

Ocorreram diversos debates entre a imprensa, câmaras e o senado sobre a recepção às tropas (SANTOS, 2009; ARAÚJO, 2012). Travava-se uma discussão entre comemorar a vitória, mesmo que onerosa para o estado, ou esquecer os efeitos econômicos e sociais que a guerra gerou no Brasil. Algumas províncias optaram pelo silenciamento, ou não recepção das tropas, exemplo de Santa Catarina. No caso de Pernambuco, com o circo

²⁴⁷ Jornal de Recife, 14/ 04/ 1870, p. 3.

²⁴⁸ Dos 139 mil brasileiros que foram ao Paraguai, em torno de 50 ou 60 mil faleceram em combate ou acabaram derrotados por pestes e cóleras. Para mais informações, ver em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/voluntarios-sem-patria>

Casali, a opção foi clara: as tropas seriam recebidas no momento de sua chegada, mesmo que não se soubesse a data, com um “grande e variado espectáculo gymnastico e acrobatico dedicado a officialidade”²⁴⁹ do batalhão, incluindo a apresentação de música do “1º batalhão de infantaria”.

À medida que a família Casali excursionou pelo Brasil, outras parcerias foram estabelecidas. Em 1871, eles se apresentam com o Circo Americano – que já realizava turnês no Brasil desde 1840. No ano de 1875, eles são contratados por Giuseppe Chiarini para apresentações no Rio de Janeiro, e, em 1877, se apresentaram na festa do Divino. Podemos também encontrar toda uma rede de parcerias entre diversas e cada vez mais populares formas de entretenimento e instituições educacionais, como apontadas pelo Relatório dos Trabalhos do Conselho Interino de Governo da Bahia:

“Divertimentos Publicos

Não faltaram este anno divertimentos á nossa população, independente de concurso dos cofres da provincia.

Funcionaram o theatro publico, o theatro francez, propriedade particular á rua de Baixo, onde foi o antigo theatro de S. Pedro d'Alcantra, e um circo, que com permissão da camara municipal, armou a empreza Casali na praça da Piedade.

No 1º dera espectáculo a companhia d'acrobatas e gymnasticos anglo-americana, sob a direcção do artista Northon; os artistas portuguezes Taborda e Henrique Nunes; a companhia Keller, de quadros vivos; a companhia lyrica franceza retirada do theatro da rua de Baxio, e alguns actores nacionaes, tendo a companhia americana dado um espectáculo em beneficio da instrucção publica, cujo rendimento liquido foi de 996\$700, e os artistas Taborda e Nunes dado meio beneficio, que appliquei repartidamente aos estabelecimentos pios-casa de Providencia, casa do SS. Coração de Jesus, e collegio dos orphãos de S. Joaquim, cabendo a cada um a quantia de 337\$, pois que o rendimento liquido foi de rs. 1:011\$000.”²⁵⁰

A família Casali circulou com habilidade e com seu acervo de práticas, dentro e fora das lonas, com diversos objetivos. No campo das artes, como pôde ser visto, ela realizou diversas parcerias ao longo de suas turnês, contratando artistas, cedendo o picadeiro para outras famílias circenses, apresentando-se em teatros e sendo ela mesma a trupe a visitar outros picadeiros.

Outro ponto de destaque no início da turnê dos Casali em Recife é o fato de que, para além dos espetáculos, outras atividades foram realizadas. Encontra-se em alguns

²⁴⁹ Jornal de Recife, 11/03/1870, p. 3.

²⁵⁰ Relatório dos Trabalhos do Conselho Interino de Governo, 1871, p. 62.

anúncios o aviso de que “Se dão lições de equitação e se amestram cavalos”²⁵¹ pelo método de Baucher²⁵², já citado no capítulo anterior. Ao utilizarem do espaço do circo para as lições de equitação e doma, como outras famílias circenses fizeram, eles atuaram como mediadores de um conhecimento que estava além da mera exibição de destrezas corporais.

O circo, com suas famílias e artistas, circulou ideias diversas sobre o corpo. Possivelmente, nas lições que as famílias circenses davam para amadores, toda uma rede de relações foi mobilizada, permitindo assim a inserção social dessa família. O fato de o circo ser um espaço de elaboração e divulgação do conhecimento já foi abordado nesta pesquisa. Cabe destacar, no entanto, que pouco ainda se sabe sobre quais foram os métodos de ensino, ou como se davam essas lições. Acompanhar a trajetória dos Casali é, nesse caso, acompanhar o caminho dos sujeitos e dos conhecimentos que o circo mobiliza, para além das noites de divertimento.

3.1 1875 – o ano do estabelecimento

Após a chegada e circulação em solo brasileiro até 1872²⁵³, os Casali realizaram temporada em Buenos Aires (SEIBEL, 1993; PELLETTIERI, 2005), dirigidos agora por Luiz Casali²⁵⁴. Essa mudança na direção dos espetáculos pode ser percebida nos anúncios, com a presença cada vez mais forte de números ginásticos (Barra fixa, trapézio, acrobacia) e com a adoção de novas técnicas de aproveitamento do espaço cênico.

Pouco pode ser encontrado sobre a companhia nos anos de 1873 e 1874, porém é no ano seguinte, 1875, que os Casali retornam ao Brasil²⁵⁵ para efetivamente se estabelecerem. Talvez pelo sucesso alcançando anteriormente ou pelas experiências com o público e a corte portuguesa na década passada, os Casali frequentaram diversos e importantes espaços sociais na corte brasileira, inclusive atuando como professores de ginástica.

A família optou pela chegada em São Paulo, cidade que, assim como tantas outras, passava por diversas mudanças no cenário urbano: como a abertura da Escola Normal, a

²⁵¹ Jornal de Recife, 30/ 04/ 1870, p. 3.

²⁵² Diário de Pernambuco, 31/08/1870, p. 4.

²⁵³ Correio Paulistano, 30/05/1872, p. 3.

²⁵⁴ Mudança que se deu ainda no Brasil no ano de 1872. Diário de São Paulo, 04/04/1872, p. 4.

²⁵⁵ Chegados em 10/03/1875, segundo o jornal Correio Paulistano.

implementação de um novo código de posturas e uma crescente discussão sobre a higiene corporal refletidas em publicações, como o livro “Código do Bom-Tom” de Ignácio Roquette (SANTOS, 2015). Em São Paulo, os Casali buscaram nas comunidades portuguesas formas de criar relações sociais para se estabelecerem. Eles realizaram, por exemplo, “benefício a Sociedade Portuguesa de Beneficiencia”²⁵⁶, reforçando a hipótese de que sua vinculação com os signos da corte ainda eram fortes e importantes para essa trupe.

Os Casali também realizaram benefícios para outros grupos sociais, como a Sociedade Artística Beneficente em Campinas²⁵⁷, tomando o exemplo de outros circos. As sociedades de artistas receberam benefícios circenses de diversas trupes, o que pode ser visto como uma estratégia para aceitação dos circenses por parte desse grupo social, facilitando assim novas parcerias. Os circenses, no que se refere à crítica de arte no Brasil na segunda metade do século, continuavam vistos como expressão artística dotada de baixas qualidades morais. Os benefícios e as associações realizadas pelos Casali podem ser aqui compreendidos como uma forma de mudar esse panorama.

Após a turnê de São Paulo, a turpe partiu para a corte do Rio de Janeiro, local que já contava com estruturas organizadas por diversos empresários, como o Circo Olympico, transformado agora em Theatro Lyrico (MELO, 2013b).

Os Casali continuaram com a estratégia de realizar benefícios, divulgando assim o empreendimento para as altas classes sociais. Fizeram “espectaculo de gala pelo aniversário de S.A.I D. Isabel”²⁵⁸, “benefício da redação do (jornal) o Globo”²⁵⁹, além do benefício a “Sociedade União Beneficente Nictheroyense”²⁶⁰. Em agosto do mesmo ano, eles já estavam armando seu circo em São Cristovão, pouco tempo antes do retorno de Giuseppe Chiarini²⁶¹ à corte, utilizando inclusive o espaço deixado por Chiarini em passagem anterior:

“No mesmo lugar em que, não há muitos annos, o Sr. Chiarini chamara a concorrência publica para admirar os seus cavallos amestrados e as agilidades e forças dos seus artistas, acaba o Sr. Marcos Casali de levantar um interessante circo e todas as noites offerece ao nosso publico escolhidos espectaculos de alta gymnastica, acrobacia e mimica. (...)”²⁶²

²⁵⁶ Correio Paulistano, 13/04/1875, p. 3.

²⁵⁷ Gazeta de Campinas, 16/06/1875, p. 2.

²⁵⁸ O Globo, 29/07/1879, p. 4.

²⁵⁹ Gazeta de Noticias, 12/08/1875, p. 4.

²⁶⁰ A Patria, 30/09/1875, p. 3.

²⁶¹ Gazeta de Notícias, 24/11/1875, p. 4.

²⁶² O Mequetrefe. 714. 22/07/1875, p. 2.

Ainda em 1875, eles se apresentaram em Porto Alegre (ROCHO, 2011), pouco antes da criação do galpão do Circo Universal dirigido por Albano Pereira²⁶³, importante referência circense. O trapézio continuou sendo um dos números importantes para a companhia, e a associação dos Casali com a família Pereira em Porto Alegre somou as apresentações de Mme. Pereira com as dos irmãos Casali.

A organização do Circo Casali se dava até então com um núcleo familiar, sendo que os quatro primeiros nomes citados eram de artistas vinculados às práticas ginásticas – Marcos, Cesar, Luiz e Vicente Casali. Quase todos os circenses dessa família parecem exibir algum elemento ginástico em suas apresentações. A presença de artistas de outros locais e de outras famílias, inclusive brasileiros, também era importante, como veremos mais à frente. Um dos diversos arranjos de artistas do Circo Casali pode ser observado no anúncio a seguir:

GRANDE CIRCO CASALI E FILHOS

Companhia equestre, gymnastica, mimica, de dança etc.

Brevemente chegará a esta cidade esta notavel companhia, inaugurando seus extraordinarios trabalhos por toda esta semana, no circo levantado no terreno pertencete á Exma. Sra. D. Maria Alvaro, á rua Direita.

Pessoal da companhia e genero de trabalho

<p>1 Luiz Casali, (Director) Equestre. 2 Marcos Casali, grande equilibrista e dan-sarino de corda. 3 Cesar Casali, grande gymnastico e saltador. 4 Vicente Casali, equestre, gymnastico e sal-tador. 5 Joannito Casali, equestre e saltador. 6 Luiz Coturre, é o grande artista do circo Napoleão. 7 Paulo Chearini, grande artista do circo da Rhens. 8 Agebram, (arabe) extraordinario saltador. 9 José Patiotte, grande equilibrista e saltador 10 Venancio Poço, equestre e saltador. 11 Joseph Osson, gymnastico e saltador.</p>	<p>12 Henrique Osson, gymnastico e saltador. 13 D. Maria Casali, dansarina de corda o equilibrista. 14 D. Gilda Casali, grande gymnastica. 15 D. Luiza Casali, equestre e gymnastica. 16 A rainha do ar, trabalhos aerios sem rival. 17 D. Annita Lopes, equestre e malabarista. 18 Senharita Carmenterre, equestre e gym-nastica. 19 D. Virginia Casali, equestre e dansarina. 20 Antonio Corrêa, palhaço gracioso. 21 José Augusto, palhaço poeta. 22 Manoel Alves, gerente. 23 Luiz Alves Corrêa Lopes, sœretario.</p>
---	---

10 CAMARADAS

Cavallos da companhia para os trabalhos são 20 sendo:

5 amestrados em liberdade á alta escola.—4 De aposta a Russa.—11 De picadeiro.

A empreza previne que nas vespervas ou nos dias dos espectaculos fará publicar o pro-gramma dos trabalhos, e o preço das entradas. E contando com o apoio que o respeitavel e lilustrado publico campineiro costuma dispensar aos artistas, não se poupara pará satisfa-ze-lo.

2—1

CAMPINAS.—TYP. DO «CONSTITUCIO«TVN.—1875.

FIGURA 13 - Grande Circo Casali e Filhos, 1875.

Fonte: O Constitucional, 19/05/1875, p. 4.

²⁶³ Mais sobre Albano Pereira, consultar Damasceno, 1956, p. 160.

Essa organização sofreu alterações em curtos períodos de tempo, talvez pela necessidade de o circo continuamente se reinventar, apresentando novidades, ou devido a demandas contratuais e pessoais. A questão é que o trânsito de sujeitos nessa companhia é grande após 1875. Não necessariamente essas associações se deram entre duas famílias completas, mas a família Casali ajudou no estabelecimento de algumas famílias circenses no Brasil, dividindo o picadeiro e em certos momentos excursionando com companhias mistas.

Temos, por exemplo, a contratação de Francisco e Henrique Oson²⁶⁴, da família francesa Ozon (RUIZ, 1987), apresentando números ginásticos, sendo uma das práticas que ajudaram no estabelecimento dessa família no Brasil. A família francesa Seysel²⁶⁵, que deu origem ao palhaço Arrelia (SOUSA JUNIOR, 2011), também chegou ao Brasil²⁶⁶ pela companhia Casali, e esteve presente na parceria entre eles e o Circo Amato, em sua turnê pela corte brasileira.

Por último, no mesmo período, também é possível ver a associação com a família italiana Temparini, que apresentava uma ginástica mesclada a novos números, como o canhão humano (SILVA, 2007). Como podemos ver na ilustração abaixo, o trapézio e o homem-bala estão presentes no mesmo número:

²⁶⁴ O Globo, 13/08/1875, p. 4.

²⁶⁵ Gazeta de Noticias, 22/08/1877, p. 3.

²⁶⁶ Correio Paulistano, 27/12/1877, p. 3.

CIRCO CASALI
LARGO DE S. BENTO
 GRANDE COMPANHIA
 EQUESTRE, GYMNASTICA E ACROBATICA
 DIRECTOR
LUIZ CASALI
 Hoje, Terça-feira 3 de Dezembro
 Extraordinaria e variada função
EM BENEFICIO DO
HOMEM PROJECTIL WITTE RUSSEL
 E DO
REI DOS CONTORCIONISTAS OOLOO
 Grandes Novidades!!!!



The illustration shows a circus performer standing on a large, cylindrical projectile that is being launched upwards. The projectile is surrounded by a large, billowing cloud of smoke or steam. The performer is holding a long pole or stick. In the background, a simple trapeze structure is visible against a light sky.

Pela primeira vez, os beneficiados executarão o jocoso Intermedio Acrobatico.
 Pela primeira vez, as Argollas, trabalho executado pelo beneficiado Ooloo e outros artistas.
 Pela primeira vez, a Barra Fixa, na qual tomarão parte os beneficiados e o agil gymnasta, que fará sua estréa, sr. Mori.
 Haverão outros trabalhos para completar o espectáculo cujo programma se compoza de 12 a 13 scenas, finalizando com a pantomima, em que tomarão parte Mme Piazza, os beneficiados e varios artistas, intitulada:

ENAMORADA ESTATUA.

FIGURA 14 - Circo Casali, 1878
 Fonte: Correio Paulistano, 13/02/1878, p. 4.

Alguns desses artistas foram escolhidos pelos circos, de acordo com sua experiência e técnicas apresentadas, sendo indicados nos anúncios com referências que os destacavam perante o público, tais como nacionalidade e destrezas já exibidas. Foram franceses, ingleses, italianos, norte-americanos que optaram por circular entre diversas trupes em vez de acompanhar uma companhia específica, tendo em seus acervos gestuais práticas que no Brasil estariam identificadas com a ginástica. Nesses casos, os números exibidos podem ou não apresentar elementos de identificação com os locais que o circo visita.

Existem também artistas e amadores que escolhem outra via para entrar nas companhias, por exemplo, exhibir um conjunto de destrezas que os diferenciavam de

outros artistas já presentes, o que permite a inserção de um elemento externo ao circo. São dançarinos de corda, mestres de equitação com técnicas peculiares, domadores e feras, presidiários, homens-bala e tantos outros artistas. No caso da companhia Casali, embora trágico, é possível ver uma amostra do que algumas pessoas fizeram para tentar participar do picadeiro:

“No dia 8 do corrente, na cidade de Tatuhy, Jose Camillo Corrêa de Toledo, desejoso de fazer parte da companhia equestre Casali, quiz tornar-se de momento - homem peixe -; empenhando-se para mostrar sua habilidade, prometeu ficar 5 minutos debaixo d'agua e conseguiu que Casali, empregados da companhia e mais pessoas fossem assistir á experiencia que ia fazer em um tanque na chacara de Jose Guedes, sendo, porém, infeliz em sua experiencia, porquanto algum tempo depois era tirado do tanque já cadaver.”²⁶⁷

A exibição da ginástica, principalmente do trapézio, envolvia uma gama de riscos para os artistas, e isso os fazia especiais para o picadeiro, pois a dificuldade técnica do número exibido era visível para os espectadores. Artistas puxavam constantemente os limites estabelecidos, executando saltos de distâncias cada vez maiores, demonstrando elementos acrobáticos crescentemente difíceis e se comparando nos anúncios. As piruetas apresentadas por Jules Léotard em 1860, por exemplo, já não eram mais atraentes para o público uma década depois (TAIT, 2005).

Copiado por artistas, como Victor Julien, pouco a pouco, o trapézio apresentará saltos mortais realizados por homens e mulheres que, aos olhos do público, se transformavam em passarinhos. A presença feminina nos trapézios trouxe também novos elementos para essa prática, aliando elegância aos movimentos que solicitavam destreza e coragem. No trapézio a diferença de gênero não era marcante, sendo inclusive essa prática protagonizada por artistas do sexo feminino, que conciliavam graça e harmonia a uma ginástica que demandava coragem e força, atributos masculinos no circo.

A ginástica, presente nos espetáculos, ajudou o circo na divulgação e sucesso do empreendimento, e também na trajetória pessoal de diversos artistas. Os repetidos benefícios apresentados em prol de associações e instituições educacionais, causas humanitárias e questões políticas vinculavam o circo às ações humanitárias.

Esse tipo de ação era visto, por parte de alguns setores sociais, como uma forma de retorno pela ocupação do espaço público cedido e por consequentes problemas ao longo da estada das companhias. Os benefícios também deram um tom político para as

²⁶⁷ Jornal de Recife, 21/07/1879, p. 1. Cabe destacar que números em tanques de água já estavam presentes na companhia Casali, caso do Homem-peixe, Sr. Walso, anunciado na temporada de 1879.

trupes, que elegiam causas e pessoas que pareciam merecer alguma forma de ação filantrópica, enquanto o circo se beneficiava dessa ação, ganhando aceitação social:

“Luiz Casali (director da companhia), bem conhecido nas provincias pela sua aerysolada philanthropia, e que bem podera fazer uma exposição das medalhas humanitarias, corôas e outros preciosos trophéos conquistados á gratidão dos pobres e desvalidos, tão numeros são elles, prima nos difficeis trabalhos de gymnastica e força em que igualmente se distiguem Marcos Casali (pai) e Cesar Casali (irmão), e aos quaes portanto appellidaremos os Hercules da companhia”²⁶⁸

Se a ginástica assumiu diversas formas no circo, e o circo Casali não escapou a essa polissemia, também diversos foram os valores atribuídos a essa pratica dentro e fora dos picadeiros por seus participantes. Cada vez mais, a *Alta gymnastica* expressa pelos números de trapézio ganha admiradores, extrapolando a presença nos picadeiros e indo parar nos *clubs* de ginástica pelas mãos desses circenses que ensinavam e formavam amadores. O trapézio parece ter sido uma das práticas circenses mais utilizadas nesses casos. Por estar constantemente presente no circo, ele atraía pessoas que queriam dominar esse conjunto de gestos identificados com coragem e controle das vontades fora dos picadeiros.

A ligação entre circenses e outros espaços sociais pode ser observada em várias nações durante o século XIX, como Charles Hughes, empresário circense inglês, que se estabeleceu em São Petesburgo em 1783, aproximando-se do Conde Grigory Grigoryevich Orlov, importante pessoa para a corte de Catherine (HIGHFIL ET ALL, 1982). Esse caminho permitiu que Jacques Tourniaire, artista francês, estabelecesse, em 1827, um circo na Rússia, também se aproximando da aristocracia (WALL, 2013). No Brasil, podemos ver um pouco dessa aproximação pelos benefícios em prol da família real, já trabalhados aqui, e também pelos espaços vinculados à equitação, em que circenses estiveram presentes de forma ativa.

O cavalo foi outro elemento de grande valia para a inserção da família Casali na sociedade brasileira. Na década de 1870, esses animais ainda possuíam certa importância para os números. Se por um lado a quantidade de números com a utilização de cavalos deu espaço para exercícios ginásticos, acrobáticos e pantomimas, por outro lado, o cavalo ainda estava presente em momentos-chave do espetáculo. Além das apresentações equestres, a companhia Casali também ofereceu lições de equitação para a população:

²⁶⁸ A Reforma, 24/07/1875, p. 2.

“O Sr. Luiz Casali director da companhia equestre que se acha nesta cidade, presta-se a dar lições de equitação as pessoas que quizerem aprender tão utilissimo exercicio, tornado-as promptas e destras mediante um pequeno numero de lições.”²⁶⁹

Fora dos picadeiros, cidades, como o Rio de Janeiro e Salvador, possuíam outros divertimentos com a utilização de cavalos, como as “Grandes corridas no Prado Fluminense”²⁷⁰ e o “Hipodromo S. Salvador”²⁷¹, que realizavam corridas. No primeiro caso, é possível ver a participação de artistas da família Casali nos páreos das competições. Zilda Casali, que apresentava no circo exercícios equestres e ginásticos, e diversas vezes mencionada nos jornais como “a rainha do ar”, esteve nessas corridas.

Nas noites de espetáculo, Zilda executava principalmente “O admiravel vôo de Niagara (...) depois de varios exercicios gymnasticos em um dos trapezios, finalizando com a grande cahida de vida ou morte no ultimo trapezio ao grande balanço finalizando com a descida de Mercurio”²⁷². Fora do picadeiro, ela participou das corridas do prado²⁷³, ao lado de Juanito Casali e Luiza de Casali nos páreos destinados às Amazonas²⁷⁴.

Esses espaços proveram uma inserção e mobilidade social ainda maior para os circenses no século XIX, que assim se desvinculavam da imagem negativa de certas companhias. Zilda chamava a atenção dos amadores, tanto do circo quanto dos páreos, talvez como forma de encontrar novos alunos para as lições de equitação dadas no circo, ou como forma de fomentar a imagem construída de uma artista ágil e imponente:

“JOCKEY CLUB

Corridas de Domingo 21 do corrente

Deseja-se muito saber ao certo se a corrida de quatro amazonas, de que falla o programma de hontem, inserido no Globo, é disputada pelas distinctas artistas do circo Casali ou se por algumas exmas. amazonas pertencentes á nossa mais alta sociedade, em segunda edição das interessantes corridas de 27 de setembro de 1874.

Puff”²⁷⁵

Após o estabelecimento e circulação na corte e em outras cidades brasileiras, a família Casali parte com sua turnê²⁷⁶, voltando da Itália para o Brasil em 1877. Nesse

²⁶⁹ Mercantil, 12/02/1876, p. 1.

²⁷⁰ Gazeta de Noticias, 17/10/1875, p. 3.

²⁷¹ A Locomotiva, 22/01/1889, p. 51.

²⁷² Mercantil, 18/03/1876, p. 3.

²⁷³ Gazeta de Noticias, 17/10/1875, p. 3.

²⁷⁴ Mulheres com elevado nível técnico de equitação.

²⁷⁵ Gazeta de Noticias, 18/11/1875, p. 2.

²⁷⁶ Não foi possível localizar a data de sua saída do Brasil.

retorno, eles trouxeram consigo a família circense Nelson²⁷⁷, entre eles, estão “as crianças Nelson, prodígios da arte de acrobacia e gymastica”²⁷⁸, que davam, segundo os anúncios, verdadeiras lições de ginástica no picadeiro.

Os Casali, por meio de suas sucessivas parcerias, apresentaram a ginástica de diversas formas: o “intermedio comico e gymnastico”²⁷⁹, “os três filhos do ar”²⁸⁰, as “piruetas e saltos mortaes”²⁸¹ sobre o cavalo, a “barra torniquete”²⁸², “o assombroso passeio aereo”²⁸³, “o vôo de Niagara”²⁸⁴, as “Proezas de d'Artagnan”²⁸⁵, “a barra fixa”²⁸⁶. Participaram dessa profusão da ginástica, artistas de diferentes faixas etárias, envolvidos com o fazer circenses, e demonstrando a importância que ela representava para a companhia:

“Desde o menino Levino até os eminentes puladores Tili e Henrique esforço-se todos no ganho da causa.

E como se elles não bastassem apresenta-se o distincto e bem conhecido artista o Sr. Casali, o intrepido voador e perito equilibrista, no seu vôo aereo e no aerovolante, exercicios de alta importancia e difficilima execução.

Sentimo que já se tenha retirado o celebre Hercules, mas em compensação temos actualmente a interessante joven Mme. Marie, que sendo novel na arte, pois aqui veio fazer sua segunda estréa em publico, revela-se já uma grandiosa artista e executa no trapesio admiraveis trabalhos e que demandão intrepidez e conhecimento pleno das regras de gymnastica.”²⁸⁷

Em 1880 o Circo Casali, que conta no momento com grande participação da família Seyssel²⁸⁸, começa o seu declínio, fechando o negócio em pouco tempo, devido à perda de interesse por parte do público²⁸⁹. Os Casali se dividem, alguns permanecem no Rio de Janeiro, caso de Vicente e sua esposa, outros seguem em turnês com companhias diversas. O circo da companhia é vendido no mesmo ano e os Casali remanescentes vão para Campinas, local frequentemente visitado em turnês passadas.

²⁷⁷ Diario de São Paulo, 12/12/1877, p. 2.

²⁷⁸ Diario de São Paulo, 18/12/1877, p. 3.

²⁷⁹ Diario de São Paulo, 05/01/1878, p. 4.

²⁸⁰ Gazeta de Noticias, 04/02/1880, p. 8.

²⁸¹ O Mercantil, 01/02/1876, p. 4.

²⁸² O Mercantil, 02/02/1876, p. 3.

²⁸³ O Mercantil, 05/02/1876, p. 3.

²⁸⁴ O Mercantil, 18/03/1876, p. 3.

²⁸⁵ Jornal da Tarde, 07/12/1878, p. 3.

²⁸⁶ A Patria, 28/09/1875, p. 4.

²⁸⁷ O Mercantil, 16/04/1879, p. 1.

²⁸⁸ Gazeta de Noticias, 04/02/1880, p. 8.

²⁸⁹ Gazeta de Noticias, 30/03/1880, p. 1

Associados com a família Borel²⁹⁰, eles criam uma companhia mista e conseguem relativo sucesso. Entre os integrantes dessa família estavam artistas ginásticos, como o patriarca sr. Hypolito Borel e Marieta Borel, demonstrando que a ginástica continuava sendo uma das formas de aproximação e diálogo entre diversas companhias. A parceria entre essas famílias deu origem ao Circo Universal, com apresentações ginásticas e pantomimas, outra especialidade das duas famílias (SILVA, 2007).

O final do século XIX apresenta um novo contexto para os circos. Com o advento dos rádios, os palhaços cantores, sucesso nos picadeiros, migram para esse veículo de comunicação. O próprio circo precisa se reinventar, apresentando uma nova estética mais apropriada às transformações pelas quais passam a sociedade brasileira. Enquanto a companhia Casali diminui suas atividades no picadeiro, os membros dessa família ocupam novos espaços.

É possível encontrar Zilda Casali na Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez²⁹¹, apresentando dramas e comédias, local onde Vicente Casali ofereceu lições de ginástica, enquanto Marcos Casali ministrava aulas de ginástica na Societé Française de Gymnastique (MELO, 2014). Nesses locais, os circenses deixam de ser apenas artistas, e as destrezas apresentadas por anos nos picadeiros dão autoria aos conhecimentos que são validados e reelaborados nessas instituições. Apresentados como professores, eles exibiam nesses espaços um conjunto gestual que se aproximava dos circos, porém os discípulos formados, agora amadores de diversas idades, buscavam na ginástica um corpo reto:

“Société Française de Gymnastique - Para comemorar o aniversário de sua instalação, realizou ante-hontem esta sociedade nos seus salões uma festa.

A concurrencia foi numerosa; entre os convidados notavão-se o Sr. de Bacour, actual encarregado de negocios de França, o Sr. consul francez e varios officiaes da fragata francesa Minerva.

O divertimento começou ás 9 1/2 horas da noite pelos exercicios de gymnastica e esgrima, conforme o programa.

Os exercicios forão limpamente executados, em presença dos professores da sociedade, os Srs. Casali e barros. Em seguida forão distribuidas pelo Sr. ministro francez medalhas de recompensa aos alumnos que mais se distinguirão.

²⁹⁰ Gazeta de Noticias, 07/02/1882, p. 2.

²⁹¹ Gazeta de Noticias, 27/03/1882, p. 2.

(...)”²⁹²

Tanto Marcos quanto Vicente foram professores em clubes e associações ginásticas em alguma fase da vida, sendo que Vicente, como veremos mais à frente, fez desse um ofício até seu falecimento. Luiz Casali, ex-diretor da companhia, encontra-se em 1883 com a “Companhia Equestre, Gymnastica e Acrobatica do Circo Uruguayo”²⁹³, executando exercícios equestres e de alta ginástica. Compunham essa companhia a “artista gymnastica a menina Rosa Tracer”²⁹⁴, e as artistas Zilda (Casali) e Virginia (Casali), executando “o importante trabalho do vôo das amazonas, em dous soberbos cavallos, pulando trincheiras e arcos”²⁹⁵.

Vicente e Marcos não são mais encontrados nos anúncios das companhias relacionadas aos Casali. Vicente, por viver no Rio de Janeiro; e Marcos não é localizado mais. Erminia Silva (2007, p. 123) informa que, em 1884, os Casali, os Nelson, os Seyseel e os Ozon integraram o circo norte-americano Irmãos Carlo, ao lado do famoso palhaço Frank Brown e José Podestá, obtiveram novamente boa recepção do público.

A família Casali indica em sua trajetória uma diferente forma de abordagem para o conceito de família-circense, mantendo a tradição de parte dos espetáculos e ao mesmo se apropriando e sendo apropriada pelos meios que frequenta. Mesmo que parte dela se encontre unida em prol do picadeiro, seus membros, por meio dos conhecimentos elaborados ao longo da trajetória, escolhem outros trajetos.

A companhia Casali continuou as atividades circenses no final do século XIX incorporando outras famílias e artistas a sua trupe, mas a família Casali parece ter se dispersado ao longo desses caminhos percorridos desde 1870. Ao mesmo tempo em que a ginástica é reelaborada com as mudanças nos números, eles mesmos fornecem aos sujeitos novas ferramentas de inserção social e sedentarização, possibilitando assim que sujeitos, como Vicente Casali, realizassem um percurso atípico.

3.2 Vicente Casali: do picadeiro para as lições de gymnastica

A história de Vicente Alexandre Casali se mistura com a história da ginástica no Brasil, apesar de não ser considerado um intelectual de influência no meio – não tendo

²⁹² Jornal do Commercio, 20/08/1883, p. 1.

²⁹³ Jornal de Recife, 06/09/1883, p. 3.

²⁹⁴ Jornal de Recife, 03/11/1883, p. 3.

²⁹⁵ Jornal de Recife, 11/09/1883, p. 3.

escrito nenhum compêndio ou manual específico – ele é considerado um ativo professor de ginástica no período (MELO, 2013, 2014, FINOCCHIO, 2013, SOUZA, 2011).

Vicente Casali circulou por diversas instituições que tiveram na prática da ginástica um dos seus objetivos. Como vimos no capítulo anterior, ele foi professor do colégio Pedro II, instituição educacional referência no período, mas seu caminho até esse colégio não se deu pela via tradicional que envolvia no período a ligação com instituições médicas e militares. Vicente Casali foi antes de tudo um artista circense, e a ginástica que ele apresentou e ensinou em outras instituições apresenta vestígios dessa origem. Pesquisar a trajetória de Vicente é, em alguma medida, apresentar outras possibilidades de trânsito de conhecimentos referentes à ginástica que foram apagados dos discursos oficiais.

A lógica circense tocou a sensibilidade de uma ciência ainda em gestação, e esse diálogo se deu em duas vias, apresentando, nesse caso, a ginástica como elemento do espetáculo, mas também como prática alinhada com os discursos de uma educação higienista. Ao que parece, no Brasil, alguns sujeitos fizeram uma ponte, transportando os conhecimentos elaborados e divulgados no circo para dentro das instituições de ensino. Nesse trânsito de conhecimento, a ginástica presente não será pura, como veremos aqui, nem só circo, nem só método. Essa prática carregará signos de ambos, manifestando-se de forma híbrida (BURKE, 2003), acomodando e apropriando certos elementos em detrimento de outros.

Em 1870, ano da chegada dos Casali ao Brasil, os anúncios se referem a Vicente como um menino, um “diabrete”²⁹⁶, e em nenhuma fonte se encontra referência a sua idade, o que ocasiona uma imprecisão quanto a fase da vida em que ele começou a lecionar ginástica em instituições de ensino e *clubs*. É comum nos circos do século XIX que crianças entre seis e dez anos de idade apresentem números arriscados, sendo, muitas vezes protagonistas dos espetáculos. Como a própria companhia Casali anunciaria: “venham vêr crianças executar prodígios da arte acrobatica e gymnastica”²⁹⁷, indicando que Vicente possa ter iniciado seu contato com a ginástica ainda jovem em Portugal.

Vicente e outros artistas citados ao longo desta pesquisa são exemplos de que as companhias circenses apresentavam seus artistas desde cedo ao picadeiro. Ao lado de

²⁹⁶ Jornal de Recife, 27/04/1870, p 3.

²⁹⁷ Gazeta de Noticias, 17/06/1877, p. 4.

Cesar e Luis Casali, são eles os três principais ginastas²⁹⁸ da Companhia Casali, ganhando inclusive pedidos de reapresentação de números específicos:

“Vicente Casali o joven artista predilecto do publico desta cidade e inimitavel na arte equestre e gymnastica, faz hoje no circo o seu primeiro beneficio, com um lindo e escolhido espetaculo, no qual elle executará pela primeira vez os seus mais arriscados e admiraveis trabalhos.”²⁹⁹

Destaco que os números de trapézio foram uma das formas de o circo modificar o espetáculo. Eles trouxeram a questão do risco iminente à morte para o centro do picadeiro. O circo não exibia mais um espetáculo desafiador em seus números até 1860, ostentando e repetindo um conjunto de destrezas vinculado à força e agilidade presentes desde o século XVIII. Se com outros exercícios ginásticos, como as piruetas e saltos no trampolim, a ginástica já apresentava uma série de números arriscados, porém controlados, foi com os saltos e as pendulações nos trapézios que os artistas foram capazes de manter o foco da atenção do público para o corpo em movimento.

No trapézio, a questão do risco ultrapassava a resoluções de situações de desequilíbrio pelo controle da vontade, principalmente nos saltos “da morte”, “de mercúrio”, “do niagara”, como foram chamados. Os artistas deveriam exibir coragem e determinação na execução.

Desde a chegada ao Brasil, o trapézio, os equilíbrios e a barra fixa se tornaram a especialidade de Vicente. Ele apresentou individualmente exercícios, como o “pau voador”³⁰⁰, o “tambor aéreo”³⁰¹ e os “difficeis equilibrios com uma escada e uma cadeira”³⁰². Fazia parte também de números coletivos, como o “Cancan Caricato”³⁰³, as “pyramides sobre duas escadas”³⁰⁴, a “Trança Americana”³⁰⁵, os “grandes Saltos Arabes”³⁰⁶, além de diversos papéis nas pantomimas realizadas no último ato da noite. Vicente Casali também exibiu números equestres cômicos e burlescos, como o “Túnel

²⁹⁸ Compuseram também a trupe em número de trapézio os artistas Jerre Bell, Limido Giuseppe e Antonico.

²⁹⁹ O Mercantil, 25/03/1876, p. 1.

³⁰⁰ Jornal de Recife, 11/03/1870, p. 3.

³⁰¹ Jornal de Recife, 08/06/1870, p. 3.

³⁰² Correio Paulistano, 11/04/1872, p. 3.

³⁰³ Jornal de Recife, 11/03/1870.

³⁰⁴ Correio Paulistano, 11/04/1872.

³⁰⁵ Jornal de Recife, 16/02/1870, p. 3.

³⁰⁶ Correio Paulistano, 30/05/1872, p. 4.

Vivo”³⁰⁷, o “Clon Invisível”³⁰⁸, as “grandes manobras de cavallaria”³⁰⁹ e o “Grande Trabalho Grotresco”³¹⁰ em um cavalo em pelo.

Mesmo que essa não fosse sua especialidade, nem a principal prática da companhia, que no momento se dedicava às pantomimas, a equitação e a doma continuavam a atrair parte do público para as noites de divertimento, garantindo assim estabilidade financeira. Vicente realizava a ginástica do trapézio solo, porém, na maior parte dos anúncios encontrados, ele dividiu o picadeiro com Cesar e Luis Casali, denotando que, mesmo importante para a Companhia, ele não era o artista principal. A exibição do “aéreo volante” foi um dos números mais executados por Vicente no período de 1870 - 1872, sendo comparado nos anúncios da companhia ao “artista russo Frederico Airec”³¹¹.

Pouco se sabe sobre Airec, mas, segundo Thomas Frost (1881), ele foi um ginasta trapezista pertencente à Companhia de Astley, que fez dos balanços do trapézio sua especialidade. Saltando distâncias de até 7 metros no ar³¹² entre um trapézio e outro, Airec rivalizou com Jules Léotard na criação de números para o trapézio. Nas reportagens internacionais em que se encontra a presença de Airec, ele estará associado à desenvoltura na execução de saltos arriscados, podendo ser uma das inspirações para a performance ginástica de Vicente.

Enquanto nos anúncios e nas críticas dos jornais Vicente causava uma boa impressão, mesmo que sua técnica ainda não estivesse aprimorada, Zilda Casali ocupava os destaques para esse tipo de apresentação:

“(…)

O aerio volante pelo Sr. Vicente Casali, trabalho este muito difficuloso e arriscado, esteve admiravel, porém não deixamos de notar que o Sr. Vicente Casali é um pouco temerario no seu aerio volante, temeridade essa que mais realça o artista, mas que torna-se de grande perigo para elle.”³¹³

À medida que a trupe avança em sua turnê de 1875, Vicente protagonizará mais números ginásticos e equestres, porém sua fama compete com a de Zilda Casali, que futuramente assumirá os negócios da companhia. Relembro aqui que Zilda já era

³⁰⁷ Gazeta de Campinas, 04/08/1872, p. 3.

³⁰⁸ Correio Paulistano, 30/05/1872, p. 3.

³⁰⁹ Correio Paulistano, 18/05/1872, p. 3.

³¹⁰ Correio Paulistano, 11/05/1872, p. 4.

³¹¹ Correio Paulistano, 18/05/1872, p. 4.

³¹² The Bendigo Advertiser, 15/02/1877, p. 2.

³¹³ O Mercantil, 22/01/1876, p. 1.

conhecida em outros espaços sociais, nos turfes do Prado, por sua técnica na equitação e nos teatros. Embora nesse momento Zilda apresentasse certa imponência sobre Vicente, a técnica desse artista parece evoluir aos olhos da crítica e dos leitores dos jornais. A ginástica é vista como uma prática que demanda estudo e método:

“não menos pasmosas foram as piruetas e saltos mortaes, executados sobre um cavallo pelos artista Sr. Vicente Casali.

O Sr. Vicente Casali não é um acrobata commum, não: para fazer o que elle faz é necessario ser agilissimo, e estudar muito.”³¹⁴

No ano de 1876, o filho de Vicente, Antonio³¹⁵, falece no Rio de Janeiro. Entre esse ano e 1878, Vicente estará ausente dos anúncios da Companhia Casali, não podendo ser possível afirmar que ele estivesse ausente dela durante esse período. A Companhia Casali continua a substituir artistas enquanto excursionam pela Parahyba do Sul³¹⁶ e Valença³¹⁷.

Zilda e Joanito Casali assumem o protagonismo dos espetáculos, apresentando os principais atos ao lado da artista Emilia, que agora assume o duplo trapézio³¹⁸, e da família Nelson, composta por “Julia Nelson, artista funambula, rival de Spelterini e grande puladora. Menina Rosita Nelson, contorcionista, gymnasta e puladora. Menino Eduardo Nelson, Gymnasta e pulador. Samuel Nelson, clown, rabequista e gymnasta-comico”³¹⁹. Os Casali exibem também cachorros e outros animais adestrados em parte dos seus números, seguindo uma tendência circense europeia e norte-americana.

Ao voltarem para a corte do Rio de Janeiro, eles se apresentam no Grande Circo Theatro³²⁰ e se juntam ao “Circo Luso Brasileiro”³²¹, realizando diversos benefícios em curto tempo. No período de um mês, são contempladas, por exemplo, a “Irmandade de São João Batista”³²², a “chegada de SS. MM. Imperiaes”³²³, a “sociedade beneficente dos artistas”³²⁴ e a liberdade do escravo Israel³²⁵. Quanto a Vicente, ele parece ter se

³¹⁴ O Globo, 27/07/1875, p. 1.

³¹⁵ O Globo, 28/12/1876, p. 2.

³¹⁶ Gazeta de Noticias, 10/05/1876, p. 1.

³¹⁷ Gazeta de Noticias, 18/07/1876, p. 1.

³¹⁸ Gazeta de Noticias, 12/05/1877, p. 4.

³¹⁹ Correio Paulistano. 15/12/1877, p. 4.

³²⁰ Gazeta de Noticias, 21/04/1877, p. 2.

³²¹ Gazeta de Noticias, 12/09/1877, p. 4.

³²² Gazeta de Noticias, 22/09/1877. p. 4.

³²³ Gazeta de Noticias, 28/09/1877, p. 4.

³²⁴ Gazeta de Noticias, 04/09/1877, p. 4.

³²⁵ Gazeta de Noticias, 30/09/1877, p. 4.

estabelecido no Uruguai³²⁶, junto de sua esposa, Maria Carvalho, por algum tempo no ano de 1877, sendo que no ano seguinte, já em Campinas, sua filha Clementina Casali, recém-nascida falece³²⁷, pouco tempo depois do falecimento de Cesar Casali³²⁸, seu companheiro nas apresentações de trapézio.

Todos esses fatos culminam com a volta de Vicente para o Rio de Janeiro em 1879. Ele buscou parcerias com companhias que se apresentaram na cidade, entrando assim em contato com diversos artistas ginásticos de outras trupes. A família Casali também estará no Rio de Janeiro com seu circo, porém poucas vezes ao longo do ano Vicente se apresentará nesse picadeiro. Ao invés disso, ele estará no Theatro Circo com a Companhia Estrella do Norte dirigida por João Miguel de Faria, apresentando novamente a barra fixa³²⁹. Também se apresentará com a Grande Companhia Norte-Americana³³⁰ e, no Skating-Rink, será o destaque da *alta gymnastica* com a Companhia Acrobatica Gymnastica Cosmopolitana³³¹.

Ainda em 1879, é possível encontrar os primeiros rastros de Vicente fora dos circos, indicando o início de sua mobilidade nos meios sociais. Antes, artista célebre da companhia Casali, Vicente se torna artista ginástico com um conjunto específico de números disponíveis para diversas companhias em turnê no Rio de Janeiro. Ele também é apresentado como professor de gymnastica na Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez, referência para a introdução da ginásica no Rio de Janeiro (PERES E MELO, 2014).

Nesse lugar, realizavam-se competições de corrida e ciclismo (SCHETINO, 2008) e bailes públicos (ZAMITH, 2007), mobilizando a sociedade fluminense. Não foi possível encontrar qualquer plano de ensino de Vicente nessa instituição, porém é bastante curioso que aquilo que os alunos e o próprio professor exibiram nas festas dessa instituição não diferia gestualmente do que era apresentado nos picadeiros de diversas companhias:

“4º, trabalhos de gymnastica pelos alumnos do club, na barra fixa, trapesio triplice, escada perigosa, vôo do Niagara; terminando com o aereo volante, pelo professor Vicente Casali.”³³²

³²⁶ Gazeta de Noticias, 18/01/1877, p. 2.

³²⁷ Diario de São Paulo, 11/07/1878, p. 2.

³²⁸ Gazeta de Noticias, 20/05/1878, p. 2.

³²⁹ Gazeta de Noticias, 22/03/1879, p. 4.

³³⁰ Gazeta de Noticias, 24/08/1879, p. 6.

³³¹ Gazeta de Noticias, 18/10/1879, p. 4.

³³² O Reporter, 16/08/1879, p. 2.

Ressalto que nessa mesma instituição em anos anteriores se encontrava Paulo Vidal, professor “sériamente dedicado á parte scientifica da sua profissão”³³³, que, em 1879, era mestre de ginástica no Colegio Pedro II. Esse fato pode confirmar a hipótese de Vitor Melo (2014, p. 105) de que tanto Vicente quanto Marcos Casali foram discípulos de Vidal, tendo compartilhado conhecimentos possivelmente no Club Gymnastico Portuguez³³⁴. A relação de Paulo Vidal com Vicente será visível novamente em outra instituição importante: o Colegio Pedro II.

Nos anos seguintes, Vicente continuou atuando com a gymnastica no Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez³³⁵, obtendo grande visibilidade social com a ginástica do trapézio, e abrindo o caminho para se tornar professor de ginástica em instituições educacionais:

“O anniversario da distincta sociedade Club Gymnastico Portuguez foi brilhantemente solemnisado na noite de 31 de outubro ultimo

Cerca de 1,600 pessoas concorreram áquella festa, digna em tudo da briosa mocidade que compõe aquella associação e da illustrada directoria que a realizou.

Todos os trabalhos executados pelos alumnos das differentes aulas foram muito apreciados, e revelaram notavel aptidão e desenvolvimento por parte dos distinctos curiosos. Não especializamos nomes, porque todos se tornaram mercedores de encomios. Apenas mencionamos, como de justiça, os dos habeis professores de esgrima Srs. Gama e Mathieu, e do professor de gymnastica Sr. Vicente Casali, que foi applaudidissimo nos difficeis exercicios que fez em dois trapezios.”³³⁶

A participação de Vicente no Club Gymnastico Portuguez parece ter sido decisiva para a trajetória desse sujeito. Ele não é mais visto nas apresentações circenses, e, embora esteja em ambientes nos quais a ginástica deveria ser mais metodizada e menos funâmbula, ele ainda guardará elementos importantes da última, principalmente com o trapézio.

Vicente já possui nesse momento uma carga de conhecimentos adquiridos sobre a ginástica com a família Casali e com outras companhias em que se apresentou. Além desses conhecimentos, Casali, ao se aproximar de instituições e pessoas que tinham na

³³³ O Paiz, 13/01/1885, p. 2.

³³⁴ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da capital da provincia do rio de janeiro inclusive alguns municipios da provincia, e a cidade de santos para o anno de 1873, p. 848.

³³⁵ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1880, p. 1692.

³³⁶ Gazeta de Noticias, 03/11/1879, p. 2.

ginástica metodotizada seus elementos cotidianos passa a reelaborar esses conhecimentos de acordo com os princípios científicos estipulados.

Muito se diz sobre o fato de a ginástica, em instituições educacionais no Brasil, ser considerada uma miscelância de métodos e referências (GÓIS E HAUFFE, 2014). Porém, poucas são as referências externas aos métodos ginásticos “oficiais”. A trajetória de Vicente demonstra que o campo da gymnastica ainda se encontrava aberto em alguma medida para os conhecimentos elaborados no picadeiro, embora, ao sofrer esse trânsito, essa ginástica tenha se alinhado às práticas higienistas do período. Outro elemento importante é que os locais destinados à ginástica não eram estanques, e certa permeabilidade ocorreu entre espaços tidos como opostos.

O circo esteve, durante o século XIX no Brasil, atrelado ao “não-lugar” educacional, visto como local de baderna, com ausência de um propósito. Ele foi considerado divertimento popular frequentado por diversas classes sociais. Nesse espaço representado pelo picadeiro, um congresso de variedades foi exibido, e a ginástica, junto da equitação, atraiu a atenção de diversos atores sociais, permitindo assim que os circenses ganhassem uma mobilidade social que possibilitou o ingresso de artistas em instâncias políticas e educacionais.

3.3 Vicente Casali: Professor

O caminho iniciado por Vicente Casali na Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez possibilitou sua inserção em outras instituições de ensino da ginástica. Em um primeiro momento, a identidade de Vicente ainda estava atrelada ao histórico circense e suas respectivas práticas. Essa desvinculação demandou tempo e investimento no campo da ginástica racional, como veremos agora. Sua prática nos trapézios circenses e na arte da equitação abrirá portas para o ensino da ginástica, principalmente com a utilização do trapézio, nos clubes e escolas, e possivelmente abrindo caminho para os conhecimentos da esgrima também. Ele apresentou inicialmente nessas instituições números circenses similares aos exibidos anteriormente nos picadeiros.

Vicente, a exemplo da família Casali, buscou, nos elementos referentes à corte, espaços para seu estabelecimento na fase pós-circo de sua vida. Defensor do sistema monárquico, ele atuou no Collegio Alberto Brandão³³⁷, local que mantinha símbolos desse sistema, segundo anúncios, desde 1881, começando seus primeiros investimentos

³³⁷ Jornal do Commercio, 02/12/1881, p. 5.

educacionais na instrução primária dessa instituição. Naturalizado súdito português³³⁸ em 1883, o tido “hespanhol” nos jornais, manifestava-se a favor da monarquia em um período de mudanças políticas e estabelecimento da república brasileira:

“A’s 3 ½ horas da tarde foi preso, pelo 1º tenente da armada Luiz Carlos de Carvalho, Vicente Casali, professor de esgrima da Escola Naval. Foi por este motivo recolhido ao quartel de Barbonos.

Deu causa á prisão ter sido visto ante-hontem capitaneando um grupo de desordeiros, que dava vivas á monarchia.”³³⁹

O seu caminho no Collegio Alberto Brandão está vinculado à própria trajetória de formação e estabelecimento tanto do campo da Educação Física quanto de seu professorado. Ao acompanhar Vicente no quadro de funcionários, é possível ver que a *gymnastica* assume diversas expressões, com o ensino de evoluções militares, natação e dança.

No ano de 1884, Vicente Casali consta no quadro de professores, agora detalhado, da instrução primária desse colégio³⁴⁰, onde a ginástica se localizava na sessão de ciências, possivelmente vinculada aos discursos higienistas do período, já anunciados nas teses de medicina (GÓIS JUNIOR, SANTOS E COSTA, 2014). A ginástica ora é um conjunto de práticas, ora um acervo gestual; e o trapézio esteve presente no corpo de conhecimentos utilizados por Vicente, vinculados à segunda possibilidade.

Entender a ginástica vinculada aos conhecimentos da ciência nessa instituição remete aos investimentos realizados por esse campo, no sentido de estudar e entender o corpo humano, ajustando preceitos científicos a ideias de raça, força, equilíbrio e retidão ditas anteriormente (SOARES, 2001). As lições de ginástica foram posteriormente substituídas pelo conjunto de práticas associado à Educação Física no final do século XIX no Brasil, e o Collegio Brandão seguiu essa tendência.

Em 1885, Vicente lecionava *educação phisica*³⁴¹. Entre os conteúdos ensinados estavam a *gymnastica*, a esgrima e os exercícios militares, enquanto em 1887³⁴² estavam presentes também a natação, dança e equitação. Casali é um dos diversos atores sociais que ajudaram na implementação de exercícios físico-militares nas escolas, confirmando

³³⁸ O Liberal do Para, 07/04/1883, p. 2.

³³⁹ Diario da Noite, 18/12/1891, p. 1.

³⁴⁰ Jornal do Commercio, 11/01/1884, p. 3.

³⁴¹ Jornal do Commercio, 15/02/1885, p. 4.

³⁴² Jornal do Commercio, 23/02/1887, p. 5.

a hipótese de Adalson de Oliveira Nascimento (2009) de que era grande a diversidade e origem dos responsáveis por esse tipo de exercício.

Ressalto que o Colégio Brandão oferecia, além do ensino primário e secundário, cursos preparatórios para a entrada de alunos no Collegio Pedro II e na Escola Normal³⁴³, importantes instituições no período, das quais Vicente Casali foi professor em algum momento de sua vida. Em 1882, além de atuar no Collegio Brandão, ele estava no Congresso Gymnastico Portuguez³⁴⁴, onde recebeu homenagens por parte de seus alunos.

Destaco que, embora professor, a ambiguidade entre a atuação artística e profissional estava presente no discurso de Casali na década de 1880. Mesmo que esse sujeito já estivesse estabelecido em clubes e escolas com identidade portuguesa e brasileira, é possível ver que elementos do seu passado nos picadeiros ainda eram relevantes. Ele continuava a exhibir exercícios de trapézio e de acrobacia nos clubes. A questão não se dá aqui entre a negação do artista em prol do professor, mas dos elementos mobilizados de um espaço para o outro, que estarão presentes na atuação, no discurso e nas lições de ginástica de Casali:

“Congresso Gymnastico Portuguez

Escola de Gymnastica

Profundamente penhorado pela honrosa manifestação de que fui alvo, por parte do alumnos desta distincta sociedade, agradeço-lhes o saráo e mimo que me offerecerão, assim como a presença das gentis senhoras e distinctos cavalheiros que para o seu realce concorrerão.

A vida de artista tem como o seu mais subido galardão manifestação desta ordem, que são dictados por tanta genresidade.

Vicente Casali, professor de gymnastica.”³⁴⁵

Outro colégio de atuação desse professor foi o Colégio Abilio³⁴⁶, no período de 1891-1892, ofertando ginástica e calistenia³⁴⁷, sendo que as evoluções militares ficavam a cargo do alferes P. F. Guimarães Lobo. O Colégio Abilio, além da instrução primária e secundária, oferecia cursos especiais de dança, natação e equitação.

Vicente parece possuir considerável mobilidade no início de sua atuação profissional, circulando cada vez mais em instituições de ensino. Ele lecionou ginástica

³⁴³ Jornal do Commercio, 20/02/1887, p. 5.

³⁴⁴ Gazeta de Noticias, 01/12/1882, p. 3.

³⁴⁵ Jornal do Commercio, 12/10/1883, p. 3.

³⁴⁶ Gazeta da Tarde, 25/02/1887, p. 4.

³⁴⁷ Gazeta da Tarde, 12/03/1891, p. 2.

no Collegio Universitário Fluminense, na Escola da Imperial Quinta da Boa Vista (SOUZA, 2011) e no Asylo Agrícola do Jardim Botânico³⁴⁸. Além dos locais já citados, foi professor de Belas-artes no Instituto de Humanidades³⁴⁹, localizado no Rio de Janeiro, ao lado do capitão Antonio José da Rocha³⁵⁰ e de Selmar Froelich.

Vicente possivelmente atuava entre outras funções como modelo humano, algo já feito por outros Hércules circenses, devido a seu porte físico. Em vários lugares, é possível ver que o trapézio, sua especialidade nos circos, de alguma forma integrava seus planos de ensino, tendo os cuidados necessários para podar os gestos funâmbulos e imprimindo nestes a forma racional da ginástica:

“O Sr. Casali, professor de gymnastica procura com todo o cuidado desenvolver as forças physicas dos alumnos, por meio de exercicios do corpo e manobras no trapesio.”³⁵¹

O trapézio esteve presente também nas lições e apresentações nos clubes:

“Os trabalhos de gymnastica: o triplo trapesio, pelos alumnos Fortunato P. Guimarães, Manuel G da Silva e Pedro de Magalhães: o duble trapesio, pelos alumnos Açfredo Bastos e João A. Cordeiro, foram bem executados e muito applaudidos, bem como os outros.

(...)

Os alumnos da eschola de Gymnastica apresentaram ainda os difficeis trabalhos das escadas pyramides, que foram muito applaudidos.

O sucesso, porem, da noite, foi o menino Casali, que durante 15 minutos executo no trapesio arriscados trabalhos de equilibrio e gymnastica, com a correção de um consumado artista. Foram muitos os applausos que recebeu, alem de uma medalha do Congresso.”³⁵²

Os conteúdos da gymnastica foram incorporados em diversas instituições de ensino nesse período, entre elas o Imperial Colégio Pedro II, que, desde o ano de 1841, já a possuía em seu currículo. Segundo Fabiana Fátima Dias de Souza (2011), que realizou pesquisa documental sobre esse colégio, não existem indícios que relatem a utilização de profissionais específicos no primeiro momento para a cadeira de gymnastica.

³⁴⁸ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1882, p. 1147. Entre o período de 1883 a 1885

³⁴⁹ Jornal do Commercio, 01/07/1882, p. 5.

³⁵⁰ O capitão Antônio José da Rocha era professor de paisagem e figura. Também foi diretor da banda da polícia militar, recebendo dedicatória na composição de Chiquinha Gonzaga chamada: “Em Guarda!”, dobrado para piano.

³⁵¹ O auxiliador da industria nacional, 1886, p. 207.

³⁵² Gazeta de Noticias, 16/08/1884, p. 1.

Foi apenas em 1879 que ela adquiriu um programa oficial, organizado pelo professor Paulo Vidal (CUNHA JUNIOR, 1999), que já havia dado lições de ginástica no Collegio Abilio, no Club Gymnastico Portuguez e foi vice-presidente na Sociedade Franceza de Gymnastica. Vidal é um importante professor no período. Seu programa de ensino da ginástica esteve presente em algumas instituições nas quais Vicente Casali já lecionava, possivelmente servindo como fonte de inspiração também (SOUZA, 2011).

Devido ao elevado número de lições atribuídas pela reforma de 1881, em que essa prática fora considerada obrigatória³⁵³, demandou-se a contratação de mais um professor para o Collegio Pedro II. Possivelmente, Vidal e Vicente já haviam convivido no Club Gymnastico Portuguez como mestre e aluno (MELO, 2014). A parceria entre eles pode ser observada durante esse período também na Escola Normal da Côrte³⁵⁴, onde dividiram turmas de ginástica.

Casali estava familiarizado com a organização do ensino da ginástica elaborado por esse professor em sua atuação e essa proximidade favoreceu a escolha de Vicente para o cargo. Ele foi mestre de gymnastica e esgrima do internato do Colegio Pedro II³⁵⁵, frequentando seu quadro de funcionários no período de 1881 a 1889 (FINOCHIO, 2013). Ao lado de Vicente estava também Arthur Higgins, discípulo do capitão Ataliba e mestre de Ginástica Sueca, que publicou compêndios de ginástica com grande circulação no final do século XIX.

Ao entrar no Collegio Pedro II, Vicente respeita os planos de ensino estabelecidos por Paulo Vidal, mas, ao contrário do que indica Fabiana Fátima Dias de Souza (2011), acredito que esse respeito tenha se dado pela convivência anterior entre esses dois sujeitos. Vidal e Casali, além do contato no Pedro II, tinham em comum em suas atuações profissionais o fato de ambos lecionarem no internato das instituições em que trabalharam, o que demanda diferenças nas práticas de ensino.

Higgins foi considerado “o professor da moda”, por sua intensa atuação no campo, e pela sistematização e aplicação de um método de ginástica que inspirou diversos professores. Entre os compêndios de Higgins estão o “Compendio de Gymnastica Escolar: Methodo Sueco-Belga” de 1909, atualizado em 1934 para o “Compendio de Gymnastica Escolar: Methodo Sueco-Belga-Brasileiro”. Cabe destacar que tanto Arthur

³⁵³ Decreto nº 8051 de 1881. Rio de Janeiro; Typograda Nacional: 1882.

³⁵⁴ Relatório do anno de 1884, apresentado à Assembléa Geral Legislativa na 1ª sessão da 19ª legislatura. p. 38-39, publicado em 1885.

³⁵⁵ Dados retirados dos Relatórios do império do período de 1839 – 1888, Almanak Laemmert e informes do Jornal do Commercio.

Higgins no externato, quanto Vicente Casali no internato possuíam em alguma medida, e vindos de locais diferentes, conhecimentos próprios sobre essa prática.

O arranjo da ginástica nesse colégio e seu estabelecimento como disciplina, porém, não se deu sem atritos com outros professores, que inclusive se negavam a lecioná-los. A diferença salarial dos mestres de gymnastica e de artes para outros professores do colégio era considerável e reafirmada na terminologia do quadro de funcionários (CUNHA JUNIOR, 2008).

No caso de Higgins e Casali, a diferença se dava inclusive na nomenclatura das ginásticas e nos exercícios propostos. Enquanto o externato oferecia “Gymnastica, Evoluções Militares e Esgrima”, no internato constava “Gymnastica, Esgrima e Natação”³⁵⁶. Essa diferença se dava pela trajetória diferente desses dois sujeitos. Vicente, por exemplo, oferecia em 1885 cursos particulares de esgrima e gymnastica na rua do Barão do Flamengo. No ano 1889, ele foi nomeado mestre de natação da escola naval³⁵⁷, e, antes do ingresso no Pedro II, ele ensinava exercícios militares no Collegio Alberto Brandão. Não é de se estranhar que essas diversas experiências, junto a trajetória circense, permeassem sua atuação nos colégios.

Internamente à ginástica, também ocorreram debates entre as propostas dos mestres. Ao longo do tempo os planos de ensino de Higgins e Casali apresentaram diferenças, enquanto o primeiro utilizava, por exemplo, exercícios militares e jogos *gymnasticos* em todos os anos, Casali os utilizavam apenas no primeiro ano. Os planos de ensino escritos por Vicente³⁵⁸, que se diz inspirado nas propostas já apresentadas por Paulo Vidal, parecem apresentar vestígios da ginástica circense em todos os anos de ensino.

A presença de saltos no trampolim e exercícios elementares nas argolas para o primeiro ano, exercícios de saltos simples na barra, possivelmente a mesma estrutura da barra fixa circense no segundo ano, e os exercícios no trapézio para o terceiro ano podem ser considerados alguns desses vestígios por terem proximidade com o que Vicente exibia nos circos. Mesmo que exercícios acrobáticos fossem desaconselhados nessas

³⁵⁶ Programma do Ensino do Gymnasio Nacional para o anno de 1895 de acordo com o regulamento aprovado pelo decreto nº 1652 de 15 de janeiro de 1894 (MARQUES, 2011 apud SOUZA, 2011).

³⁵⁷ Gazeta de Noticias, 08/08/1889, p. 1.

³⁵⁸ Esses planos foram retirados do trabalho de Fabiana Fátima Dias de Souza, 2011: O professor da moda: Arthur Higgins e a Educação Física no Brasil (1885-1934).

instituições³⁵⁹, é possível que elementos estáticos da barra fixa, argolas e trapézios fossem trabalhados durante as lições, com o intuito de retificar o corpo. Os próprios exercícios com a utilização de cordas, que antes de estarem presentes no método sueco e francês já estavam nos picadeiros, eram utilizados por Casali.

A tarefa de saber, nesse caso, de onde Vicente tirou seus referenciais é dificultosa, mas, devido a sua trajetória nos circos e à parceria com Paulo Vidal, acredito que esse professor tenha feito um movimento de reelaboração de certas práticas circenses para sua adequação nos ginásios, uma espécie de ginástica híbrida e autora que atendia os objetivos educacionais da instituição.

Não é possível dizer, no entanto, que tais vestígios estejam diretamente ligados aos picadeiros, ou se sua presença vem da leitura dos diversos métodos ginásticos formulados no período. Vicente Casali apresentava em seu discurso educacional a “defesa da educação física da mocidade brasileira”³⁶⁰, o que implicava, em certa medida, a utilização de um método de ginástica, possivelmente inspirado em Paulo Vidal. Ele estava alinhado também com os apontamentos de Rui Barbosa, que defendia a adoção de um método ginástico racional e higiênico para as escolas brasileiras no seu projeto de reforma do ensino primário apresentado em 1883. Como professor, Casali investiu seu tempo de formação buscando argumentos que afirmassem a prática da ginástica nas escolas.

Como indica Góis Junior e Kormann Haufe (2014), a Educação Física, na forma da ginástica, visava ao pleno funcionamento do corpo, servindo como medida profilática, organizada metodicamente, objetivando o desenvolvimento harmônico do corpo. A constante preocupação com a organização das lições nos diferentes métodos ginásticos acompanhou os professores durante o século XIX. Vicente Casali, que divergia de Higgns quanto à forma de organizar os planos de ensino, tinha em comum a preocupação com a ordem e disciplina das turmas nas escolas em que lecionou, ponto presente em todos os métodos ginásticos disponíveis no período:

“Aula de Gymnastica

Participo a V. Ex. que na minha aula de gymnastica durante o anno de 1885 tem sido geral a applicação dos alumnos nos exercicios de corpo livre e apparelho, distinguindo-se entre elles os alumnos José de Castro, Giquiti, e

³⁵⁹ BERARD. Annaes de hygiene pública e medicina leg. T.1, 2ª série in: VASCONCELLOS, Carlos Rodrigues de. Hygiene Escolar: suas applicações à cidade do Rio de Janeiro. 1888. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança. Tese (Concurso) – Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro.

³⁶⁰ Solicitação de Vicente de Casali destinada ao Barão de Cotegipe. Arquivo Nacional, código IE4-94.

Joaquim de Moura, como também não tem havido nenhum accidente durante as aulas devido á bôa ordem e disciplina dos alunos.”³⁶¹

A circulação de Vicente cresce com o passar do tempo auxiliado por sua presença no Collegio Pedro II. Mesmo exonerado da Escola Normal da Côrte, substituído por D. Stella Nahon³⁶², ele se mantém responsável pela *gymnastica* no Club Gymnastico Portuguez. Deixa o clube apenas em 1884, possivelmente devido a divergências presentes, desde anos anteriores, entre ele e membros do conselho, no que se refere à importância da ginástica, como declarado nas folhas de jornais:

“R. S. C. G. P.

O Sr. Casali deu hontem por esta folha um verdadeiro espirro, e o facto é digno de nota, por saber-se que S. S. não toma rapé. Ora, quem havia de dizer que S. S. acostumado a habitar as serenas regiões da indiferença, dara com tanta proficiencia um salto mortal, descambando para o amphitheatro em que se trava a lucta gigantes da idea contra a força bruta, onde se vai fazer a autopsia n'um doente que agonisa entoxicado pela hypocrisia !

(...)

O que é tristimente real e mais real que o titulo da nossa sociedade, é que a *gymnastica* quer ser a senhor do club, mas como lhe falta aquillo com que se compram os melões, anda sempre atraz de patos para deparar; e o que tambem é realmente real é os patos vão se acabando e os poucos que ainda existem, estão muito magros. (...)”³⁶³

Vicente participou também da Sociedade Recreativa São José³⁶⁴, e, no ano de 1888, deu aulas de *gymnastica* e esgrima no Gymnasio Fluminense³⁶⁵, antigo Colegio Menezes, no qual Paulo Vidal já havia lecionado. Logo após a saída de Casali do Collegio Pedro II, ele será nomeado membro “do conselho director de instrucção primaria e secundaria do districto federal”³⁶⁶, assumindo uma postura política, ao lado de Arthur Higgns e Manuel Gonçalves Corrêa, companheiro de profissão nas escolas mistas da quinta de Boa Vista³⁶⁷.

Essa nomeação também se dá pelo fato de Vicente ter lecionado no ensino primário em quase todo seu período de atuação. Interessante destacar que Casali parece

³⁶¹ Revista Agricola do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura 1886, p. 153.

³⁶² O Pharol, 10/06/1884, p. 4

³⁶³ Gazeta de Noticias, 30/12/1882, p. 2.

³⁶⁴ Gazeta de Noticias, 21/08/1888, p. 2.

³⁶⁵ Jornal do Commercio, 03/05/1888, p. 5

³⁶⁶ Diario de Noticias, 23/11/1890, p. 1.

³⁶⁷ O Paiz, 12/01/1891, p. 1.

seguir os passos de Vidal, trabalhando em diversos espaços antes utilizados por esse mestre da ginástica e se aproximar dos seus pares profissionais.

No ano seguinte, 1890, Vicente é nomeado para o internato do Gymnasio Nacional, onde foi professor de gymnastica, evoluções militares e esgrima³⁶⁸, ao lado de Arthur Higgins, no externato. Nesse mesmo ano, ele também foi nomeado professor de gymnastica no Instituto Nacional dos Cegos³⁶⁹. Ele voltará a lecionar em uma instituição vinculada aos valores monárquicos em 1895, quando se torna professor da Escola Normal Livre³⁷⁰ e em seguida estará na Escola de Aprendizes Marinheiros³⁷¹, como professor de ginástica e natação.

Vicente Casali chegou à primeira década do século XX investindo em iniciativas particulares que remetiam ao seu trajeto de vida no Brasil. Em 1900, foi proprietário de uma casa de banhos³⁷² no Rio de Janeiro. Ele esteve presente no corpo docente do colégio Rampi Williamns³⁷³ lecionando ginástica, e na Escola Militar, possivelmente lecionando esgrima e natação³⁷⁴. Em toda sua carreira como professor, Vicente foi um professor ativo, estando presente em diversas e importantes escolas do Rio de Janeiro. Poucas são as referências a Vicente nos jornais dos últimos anos de vida, que falece em 1906, atuando como “professor de gymnastica do Gymnasio Nacional.”³⁷⁵.

³⁶⁸ Diário Oficial da Unial, 28/12/1890. Seção 1, p. 2.

³⁶⁹ Diário de Noticias, 11/05/1890, p.2

³⁷⁰ Diário de Noticias, 18/02/1895, p. 2

³⁷¹ O Paiz, 21/08/1898, p. 1.

³⁷² A Federação, 22/06/1900, p. 1.

³⁷³ O Pharol, 12/06/1903, p.1

³⁷⁴ O Paiz, 10/02/1904, p. 2.

³⁷⁵ Diário do Maranhão, 30/05/1906, p. 1.

Considerações finais

Compreender a ginástica que o circo apresenta e faz circular no Brasil no período de 1840 a 1880 demandou para esta pesquisa um duplo movimento: identificar o circo e sua chegada em terras brasileiras, apontando possíveis caminhos percorridos pelas companhias e elencando sujeitos e espaços que se associaram a esse empreendimento. Estabelecido esse cenário, identificar, analisar e relacionar algumas das diversas práticas que carregaram o nome de ginástica nos picadeiros brasileiros, e quais delas migraram, de forma híbrida, para a escola. O repertório circense era vasto, como averiguado nos jornais pesquisados. Essa profusão de práticas permite afirmar que a ginástica esteve presente de forma importante nos circos no período estudado e alcançou outros espaços sociais.

O percurso inicial das companhias circenses para o Brasil - em grande parte inglesas e italianas - se deu de forma indireta. Chegando a nações como Argentina e Uruguai, elas apresentaram espetáculos vinculados às expressões europeias, nos quais a equitação e a ginástica compuseram parte do repertório de seus espetáculos.

Destaco que, nesse movimento de chegada à América do Sul, as apresentações circenses sofreram alterações nos números exibidos, principalmente no que se refere aos temas abordados nas pantomimas e aos símbolos associados às outras práticas. O circo se adaptou e buscou nos contextos sociais elementos para as noites de divertimentos - artistas, animais, manifestações culturais, técnicas de expressão e doma – diversificando e se diferenciando dos espetáculos europeus que o inspiravam.

Sobre esse movimento de chegada das companhias circenses, acredito que novas e importantes fontes ainda podem ser mobilizadas, com o intuito de refinar a reflexão, no sentido de saber o que efetivamente o circo alterou ou fez permanecer em terras brasileiras. Existem agendas elaboradas por secretários e empresários circenses, no caso norte-americano, que relatam as turnês realizadas por circos (THAYER, 2000; PARKINSON, 2002). A utilização dessas agendas foi uma das ferramentas de planejamento e controle das companhias durante as viagens e contribuíram com a organização interna do circo. Acredito que a identificação desses textos no Brasil possa acrescentar novos e interessantes aspectos do nomadismo circenses, permitindo rastrear, com maior precisão, sujeitos e expressões artísticas presentes nos picadeiros.

Como objeto híbrido, o circo permitiu o diálogo entre diversas manifestações culturais, adaptando-se e entrando em simbiose com os meios sociais que aportou. O

espetáculo circense fez assim circular conhecimentos diversos em seus picadeiros. Nos números equestres e ginásticos, ele demonstrou variadas possibilidades do corpo humano, seja na equitação ou na ginástica.

Nesse aspecto, o circo trouxe para o Brasil um acervo gestual ainda pouco utilizado ou visto no período. A abertura para práticas contemporâneas ao século XIX fez o circo funcionar como uma espécie de “gabinete de curiosidades” circulante, apresentando um espetáculo que continha elementos clássicos e modernos.

Se para os séculos XVI e XVII esses gabinetes colecionavam e ao mesmo tempo exibiam objetos raros dos reinos animal, vegetal e mineral, no século XIX os picadeiros funcionaram como uma espécie de coleção de um acervo gestual humano. Exibindo raros, grandiosos e únicos artistas coletados ao longo das turnês, eles apresentavam em seus números um conjunto de habilidades que, além de contempladas, poderiam ser aprendidas.

Os números equestres serviram de referencial para a doma e a equitação brasileira; o picadeiro, por vezes, foi utilizado para a demonstração e ensino/aprendizagem de novas técnicas vinculadas a essa prática. Os discursos presentes na doma parecem possuir proximidade com certos argumentos educacionais que viam no controle da vontade humana o principal meio para adestrar o lado selvagem e descontrolado do mundo natural.

Ao analisarmos o conjunto de práticas que teve no cavalo o centro das atenções, é possível também visualizar que o circo esteve preocupado com a divulgação do que era elaborado dentro dos picadeiros. Essa divulgação e ensino não estiveram presentes apenas de forma oral, como frequentemente é anunciado em pesquisas (DUARTE, 1996; SILVA 2002); ela se deu na ação corporal, deixando vestígios na escrita de manuais de doma.

As apresentações equestres circenses oferecem também referências de hibridação com a ginástica. Por meio da fusão da *Alta Escola* com os acrobatas, o circo exibiu nos anúncios uma espécie de ginástica equestre, representada constantemente pelo cavaleiro acrobata. Essa forma de ginástica associou as matrizes equestres e acrobáticas de forma profunda, sendo a representação gráfica mais utilizada nos anúncios pesquisados.

Outro aspecto importante foi o emprego do termo *Alta Gymnastica*, vinculado principalmente à prática do trapézio, mas podendo ser encontrado em números gymno-equestres também. Esse termo parece inspirado nas referências estabelecidas pela *Alta Escola* e na própria tradução literal do francês encontrado em anúncios estrangeiros. A *Alta Gymnastica* contrastava com o que compêndios e manuais de ginástica expressavam no

período, não sendo, no entanto, uma negação, pois ambas se preocupavam com um corpo elegante e forte.

A imersão social do circo trouxe em seu conjunto novas imagens para retratar o cotidiano das cidades e vilas. Nesse caso, os números serviram como fonte de inspiração para a ilustração de acontecimentos políticos e sociais. Esse conjunto de referências não pôde ser aprofundado nesta pesquisa, mas destaco que ele pode ajudar pesquisas futuras que lidem com a educação das sensibilidades.

Como empreendimento, o circo variou e expandiu suas ações em solo brasileiro. Ao pesquisar aqui as entradas de jornais, é possível visualizar que os circenses divulgaram seus conhecimentos para além da exibição de números e atos. A questão dos cursos de equitação e ginástica, não encontrados em pesquisas anteriores, reflete esse tipo de ampliação do raio de ação dos circos e merece maiores investimentos quanto ao seu conteúdo e sujeitos envolvidos.

No Brasil do século XIX, a ginástica abarcou uma gama enorme de práticas. Ela foi associada a uma gestualidade específica que, demonstrada nos picadeiros das grandes companhias, exibia elementos de força, agilidade, equilíbrio e elegância. Essa polissemia da ginástica expressa nos jornais só foi possível de ser identificada com a construção de um banco de dados específico para a pesquisa.

Ao dialogar com pesquisas e fontes internacionais, sobressalto que essa polissemia indica que, para o estudo de práticas circenses, dois cuidados devem ser tomados: a questão da tradução realizada por jornais, que agrupou diversas práticas sobre o termo *gymnastica*; e a forma como, nos jornais, a ginástica exibida pelos circos parece se referir mais a uma forma de se movimentar do que a um conjunto específico e fechado de gestos.

Essa ginástica expressa pelos circos no Brasil carrega em seu centro características híbridas. Ela associou nos picadeiros elementos da equitação, dos equilíbrios, do teatro, da dança com um conjunto de expressões acrobáticas. Se para os circos essa adaptação e transformação dos números ginásticos representou uma das ferramentas para o sucesso em terras brasileiras, ela também pode ser relacionada às próprias questões sociais nacionais.

Nos discursos dos jornais, o corpo circense recebeu destaque pelo seu porte físico, apresentando referências para a formação de um corpo forte. As críticas relatavam o espanto e maravilhamento das plateias que assistiam aos saltos e piruetas das companhias

ginásticas e equestres, e indicavam que alguns artistas e companhias deveriam empreender no ganho da causa educacional.

Essa peculiaridade observada nas páginas dos jornais não perdurou até o final do século, sendo substituída por argumentos vinculados à ciência em ascensão, expressa nos métodos racionais de ginástica. O fato, no entanto, de ela estar presente surpreende e oferece novos elementos para a discussão da inserção da ginástica no Brasil. Pensar a ginástica no contexto brasileiro significou para diferentes pesquisas a ideia de que as práticas circenses foram, de alguma forma, higienizadas e metodizadas de acordo com os discursos racionais do século XIX (FIORIN, 2002; SANT'ANNA, 2001; VIGARELLO 2003; SOARES, 1996, 1998, BRACHT, 1999). Embora essa afirmação perdure, cabe destacar que a ginástica circense nem sempre foi vista como algo a ser negado nos discursos de intelectuais, embora fosse constantemente execrada nos compêndios e manuais sobre esse tema.

O circo viveu em solo brasileiro uma tensão permanente com a ginástica, ora visto como negação de um corpo reto e moral, ora exibindo características importantes para a formação de uma raça forte. É possível pensar que, mesmo sendo relegado ao campo do entretenimento, desprovido de valores morais, o circo abriu caminho para que uma ginástica metodizada fosse desenvolvida em instituições educacionais.

A Ginástica de trapézio exibida nos picadeiros foi uma das práticas que migraram para os *clubs* e escolas pelas mãos de circenses. O caso da família Casali ilustra esse trânsito de conhecimento, e possivelmente outros artistas com menor visibilidade também contribuíram para isso.

Investigar o trajeto da família Casali e de Vicente Casali permite enxergar aspectos importantes da estruturação da ginástica e da educação física brasileira. Simultaneamente, esse percurso oferece um ponto de vista que aproxima os circenses de espaços educacionais e políticos. Os espaços sociais frequentados por profissionais da educação e artistas não eram estanques; eles permitiram certa permeabilidade de conhecimentos, gerando trocas e adaptações.

Ao se deparar com compêndios e manuais de métodos ginásticos escritos no Brasil, por vezes se torna difícil a filiação “pura” a uma linha de pensamento. Acompanhar as relações que Vicente Casali estabeleceu e sua atuação mostra aqui que os mestres de ginástica possuíam autonomia didática, não estando presos às regras preestabelecidas dos métodos europeus.

Por fim, aponto que pensar a ginástica que o circo expressa, e que merece estudos ainda mais aprofundados, representa a possibilidade de encontrar em espaços diversos outros signos que foram importantes na construção do campo da educação física. Essa história, que tantas vezes está à margem das pesquisas, demonstra um campo de possibilidades a ser explorado.

O circo oferece elementos de ruptura e permanência nos discursos educacionais do século XIX, seja ao falar de cavalos, de ginastas, do teatro, da música. Ele oferece outros pontos de vista para a leitura social. Entender o que circo apresenta em seus espetáculos é entender em alguma medida o que o cotidiano e seus sujeitos entendem por temas como cultura e educação. A aliança de opostos que o circo expressou foi de fato interessante e produtiva no solo brasileiro.

Jornais Consultados/ ano

Astréa - 1826
Clamor Nacional - 1824 - 1826
Jornal Scientifico, Economico e Litterario - 1826
Gazeta do Brasil - 1827 - 1828
Império do Brasil - Diário Fluminense
Império do Brasil - Diário do Governo - 1823 - 1833
O Espelho Diamantino 1827 - 1828
O Farol Paulistano - 1827 - 1831
O Universal - 1825 - 1842
Gazeta do Rio de Janeiro
O Despertador - 1838 - 1841
Correio Official - 1833 - 1841
Correio Mercantil - 1836 - 1849
O Sete d´Abril - 1833 - 1839
Museo Universal: Jornal das familias brasileiras - 1837 - 1844
O Maranguape - 1838 - 1839
O Chronista - 1836 - 1838
O Auxiliador da Industria Nacional - 1833 - 1896
Pharol do Imperio - 1837
Revista Nacional e Estrangeira - 1839 - 1840
Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal - 1848 - 1868
Diario do Rio de Janeiro - 1821 - 1858
O Correio da Tarde - 1848 - 1852
O Mercantil 1844 - 1847
O Diário Novo 1842 - 1852
O Brasil 1840 - 1852
Publicador Maranhense - 1842 - 1885
Gazeta Official do Imperio do Brasil - 1846 - 1848
O Commercio - 1842 - 1847
O Mercantil (Omercantil) 1844 - 1845 - 1850 - 1852
Minerva Brasiliense (MineBrasi) - 1843 - 1845
O Carapuceiro (Ocarapuceiro) - 1832 - 1842
O Observador (Observ) - 1847 - 1861

- A Voz da Religião (avoldarel) - 1846 - 1850
- Gazeta Universal (GazUniver) - 1844
- Jornal Caxiense (JornalCaxi) - 1846 - 1852
- A União (Auniao) - 1848 - 1852
- A Marmota na Corte (Amarmota) 1849 - 1853
- O Imparcial (Oimparcial) 1844 - 1849
- A Revista (Arevista) - 1843 - 1850
- Treze de Maio (Trezedemaio) - 1845 - 1861
- Anuario politico, histórico e estatístico do Brazil (AnuarioPHEdobr) - 1846 - 1847
- Dezenove de Dezembro (Dezdedez) - 1854 - 1890
- O Cearense (ocearense) - 1846 - 1891
- Brasil Commercial (BrasComm) - 1858
- O Constitucional (Oconsti) - 1851 - 1864
- Publicador Maranhense (Publimaran) - 1842 - 1885
- O Grito Nacional (Ogrnac) - 1848 - 1858
- A Imprensa (Aimprensa) - 1857 - 1862
- O Artista (Oartista) - 1849
- Pedro II (Pedroii) - 1840 - 1889
- Diário de São Paulo (DiarioSP) - 1865 - 1878
- A Patria (apatria) - 1856 - 1889
- O Liberal Pernambucano (Olibper) 1852 - 1858
- Correio Paulistano (Corpau) 1854 - 1859
- A imprensa (aimprensa) 1850 - 1852
- O Diario do Maranhão (Odiamar) 1855 - 1911
- Periodico dos Pobres (Pobres) 1850 - 1871
- Correio Sergipense (CorrSerg) 1840 - 1866
- Marmota Fluminense (MarmotaFlu) 1854 - 1858
- O Globo (Oglobo) 1852 - 1890
- Tres de maio (Tresdem) 1858
- O Argos da Provincia de Santa Catharina (OardprSC) 1856 - 1861
- Correio Official de Minas (CorrOfdemg) 1857 - 1860
- A união Jornal politico, literario e commercial (AunJPLC) 1851 - 1856
- O Bom senso (Bomsenso) 1852 - 1856

- A Epocha (Ephoca) 1859
- Novo e completo indice chronologico da historia do Brasil (Neichdahistbr) 1842
- 1889
- O Conservador (Oconsv) 1854 - 1855
- O jornal das senhoras (Senhoras) 1852 - 1855
- Revista Popular (Revpop) 1859 - 1862
- Novo Correio das Modas (Nvcorrmd) 1852 0 1854
- A constituição (Aconsti) 1855
- O Liberal (oliberal) 1848 - 1855
- Correio da victoria (corrvic) 1849 - 1872
- Almanak administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (aameRJ) 1844
- 1885
- O Despertador municipal (Odespmun) 1850
- Gazeta Official (GazOff) 1859 - 1860
- Monitor Brasileiro (Monitorbr) 1858
- Correio Catharinense (CorrSC) 1852 - 1854
- Folinha Brasileira (folinhaBR) 1857
- Jornal do Comercio (Jndocom) 1858
- Revista Brasileira (RevBR) 1861 - 1979
- A Revista (arevista) 1843 - 1850
- O noticiador curioso (Onotcur) 1859 - 1869
- Relatórios dos Presidentes das Províncias Brasileiras: Império 1830 - 1889
- Correio Paulistano (Corrpau) 1862 - 1869
- A Actualidade (Aactu) 1859 - 1864
- semana Ilustrada (Semilu) 1861 - 1875
- Gazeta de Noticias (Gaznot) 1875 – 1879
- Gazzetta piemontese. G. Favale, 1831,

DE-SIMOUI. Relatorio sobre huma memoria do Sr. Guilherme Luiz Taube acerca dos effeitos physicos e moraes dos exercicios gymnasticos lido na sociedade de medicina do Rio de Janeiro, em 4 de agosto de 1832, pelo Dr. Luiz Vicent De-Simoui, Membro Titular e Secretario Perpetuo da dita Sociedade, etc. Rio De Janeiro, 1832.

DA ROCHA A. J. Diccionário da maior parte dos termos homónymos, e equívocos da lingua portugueza: augmentado com huma grande cópia de vocábulos

técnicos, e sua etymología, e enriquecido com muitos adágios da lingua, e trechos de história, critica, e antiguidades. 1842.

FROST, T. *Circus Life and Circus Celebrities*. Chatto and Windus, Piccadilly, 1881. Disponível em: <http://www.circushistory.org/Frost/Frost9.htm>

BAUCHER, F. *Oeuvres complètes de F. Baucher: Méthode D'Équitation Basée sur de nouveaux principes, revue et augmentée. Onzième Édition*. Chez L'Auteur, Rue de Penthièvre, 29. Dumaine, à la Librairie Militaire. Paris, 1859.

SMITH, C. J. *Historical and literary curiosities, consisting of fac-similes of original documents; scenes of remarkable events and interesting localities; and the birth-places, residences, portraits, and monuments, of eminent literary characters; with a variety of reliques and antiquities connected with the same subjects. Selected and engraved by the late Charles John Smith. Volume 51, November 1837.*

Referências Bibliográficas

- ABASTO DE SOUSA, M. V. *Retrato de picadeiros: memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense*. Dissertação; Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro- Estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010.
- ANDREOTI, A. L. *Acervo de Fontes de Pesquisa para a História da Educação Brasileira: características e conteúdo*. 2005 (Exposição e palestra). Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_024.html.
- ARAÚJO, J. S. O Corpo de guarnição da Província do Piauí e a mobilização para a guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História Militar*, Ano III, n.7, abril/2012.
- ARCHETTI, E. P. O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 9-29. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100002&lng=en&nrm=iso>.
- ASSAEL, B. *The circus and the respectable society in Victorian Britain*. Toronto: National Library of Canada. 1998.
- AUGET, R. *Feste e spettacoli popolari*. Milão: Rizzoli, 1974
- ÁVILA, F. S. *Território Circense*. Dissertação de mestrado. UNESP, Presidente Prudente, 2008.
- BABINSKI, T. *Cirque du Soleil: 20 years under the sun*. Harry N. Abrams, 2004.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São. Paulo: Martins Fontes, 2003
- BARBOSA, R. *Reforma do ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública (1883)*. Obras Completas de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, v.10, t.2, 1946.
- BARRÉ-MEINZER, S. *Le cirque classique: entre tradition et récupération*. L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales, n. 32, p. 93-106, 2002.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. v. 1. 293p .
- _____. Marcos Fernando. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. Sala Preta/USP, v. 6, p. 9-19, 2006, ISSN: 2238-3867.
- _____. *Philip astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo*. Dossiê: A cidade como suporte da cena. O Percevejo Online v. 1, n. 1, p. 1-13, 2009.

_____. *O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética*. Repertório: Teatro & Dança, Repertório: Teatro & Dança, Ano 13, n. 15, p. 11-16, 2010.

BÍSCOLI, F. R. V. *A cultura organizacional nos processos de fusão: o caso de uma universidade pública*. 2003. 211 f. 2003. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá.

BOSCH, M. G. *Historia del teatro de Buenos Aires*, 1910. Americanistas.

BRACHT, V. *A constituição das teorias pedagógicas da educação física*. Cadernos Cedes, v. 19, n. 48, p. 69-88, 1999.

BROCHADO I. C. *Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil*. Tese (Doutorado em Teoria Teatral). Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin. 498 p. 2005.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

_____. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo; Editora Unisinos, 2008.

CAMAROTTI, M. *O Palco no Picadeiro: na trilha do circo-teatro*. Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHO DA SILVA, R. "DIONÍSIO PELOS TRILHOS DO TREM: CIRCO E TEATRO NO INTERIOR DA BAHIA, BRASIL, NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX." Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), UFBA, 2014.

CASTAGNINO, R. H. *El circo criollo: datos y documentos para su historia, 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.

_____. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981.

CASTELLANI FILHO, L. *Educação Física no Brasil: a história que não se conta*. Papyrus Editora, 1988.

CASTRO, A. V. *O elogio da bobagem (palhaços no Brasil e no mundo)*. Ed. Família Bastos Editora, 2005.

_____. *O circo conta sua história*. Museu dos Teatros – FUNARJ, Rio de Janeiro, 1997.

CERTEAU, M. *A operação historiográfica. A escrita da História* (tradução de Maria de Lourdes Menezes). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-109.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Revista das Revistas*. Estudos Avançados Vol.5 n°11. São Paulo Jan./Abr.1991. Texto publicado com permissão da revista Annales (NOV-DEZ. 1989, n. 6, p. 1505-1520).

CILENTO, L. El circo y las formas parateatrales (1812-1835). Compañías”, “La Pantomima.”, “Espectáculo y Público”. In: PELETTIERE, O. (Org.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. V. 1, El período de constitución (1700-1884), Buenos Aires: Editorial Galerna: p.244-363.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras e FAPESP, 1999.

COSTA FERREIRA, O. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.

CRUZ, H. F.; PEIXOTO, M. R. C. *Na oficina do historiador: conversas sobre História e imprensa*. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. v. 35, n. 2, 2009; ISSN 0102-4442,.

CUNHA JUNIOR, C. F. F. Os exercícios gymnasticos no Imperial Collegio de Pedro Segundo (1841-1870). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 69-81, set. 2003.

Da SILVA, T. C; Dos SANTOS, A. C. *O Riso também colonizou o Brasil*. Anais do II Encontro Internacional de História Colonial; Mneme - Revista de Humanidade. UFRN, V.9. n.24, Set/Out 2008

DEFRANCE, J. *Esquisse d'une histoire sociale de la gymnastique (1760-1870)*. Actes de la recherche en sciences sociales 2.6, p. 22-46, 1976.

De OLIVEIRA LIMA, M. de. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

DIAS, C. História das ginásticas em Goiás (1866-1916). *Revista de História Regional*. v. 19, n. 2: p384-407, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr>>

DIAS DE SOUZA, F. F. *O professor da Moda: Arthur Higgns e a Educação Física no Brasil (1885-1934)*. 2011. 183f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física e Desposrtos, UFJF, 2011.

DIZ REBOREDO, C. *Se essa rua fosse minha: estender o arame, amparar a travessia e orientar o salto*. El circo social como herramienta de transformación de la realidad. In *Revista de Claseshistoria*, n. 4, p. 3, 2010. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales. ISSN 1989-4988.

DUARTE, R. H. *Noites Circenses: "espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX"*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

- _____. *O circo em cartaz*. Belo Horizonte: Einthoven Científica Ltda., 2001.
- _____. *Cavalinhos, leões e outros bichos: o circo e os animais*. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 26, n.26, p. 97-106, 2002.
- FARIA FILHO, L. M (Org.). *Pesquisa em história da educação: perspectivas de análise, objetos e fontes*. 1. ed. Belo Horizonte: HG Edições, 1999. v. 01. 210p .
- _____. *Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a história da educação*. 1a. ed. Campinas/SP: Autores Associados, 2000. v. 01. 160p .
- FERNANDES, R. *A História e os seus registros: o que fazer com este museu?* In: MENEZES, Maria Cristina (Org.). *Educação, memória, história: possibilidades, leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 131-143.
- FERES, J; JASMIN, M. G. *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Edições Loyola, 2007.
- FERREIRA NETO, Amarílio (Org.). *Pesquisa histórica na educação física*. Aracruz: FACHA, 2000
- FIGUEIREDO, L. R. *História e informática: o uso do computador*. In CARDOSO, C. F. (Org.); VAINFAS, R. (Org.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, p. 419-439, 1997.
- FINOCCHIO, J. L. *A inserção da Educação Física/Gymnastica na Escola Moderna - Imperial Collegio de Pedro II (1837-1889)*. Tese de Doutorado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2013.
- FIORIN, C. M. *A ginástica em Campinas: suas formas de expressão da década de 20 a década de 70*. 2002. 173f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- FONSECA, T. N. de L. *História da Educação e História Cultural*. In: VEIGA, C. G; Fonseca, T. N. L. e (Org.) . *História e Historiografia da Educação no Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. v. 1. 288p
- GABER, F. *O nascimento de um gênero híbrido*. In WALLON, E. (Org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 47 – 51.
- GINZBURG, C. *Sinais – raízes de um paradigma indiciário*. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 143-171.
- GINZBURG, C. *O fio e os rastros*. São Paulo: Cia. Das letras, 2007
- GOODMAN, D. *Fear of circuses: founding the National Museum of Victoria*. *Continuum* 3.1, p.18-34, 1990.

GÓIS JUNIOR, E. *Ginástica, higiene e eugenia no projeto de nação brasileira*: Rio de Janeiro, século XIX e início do século XX. *Movimento (ESEF/UFRGS)* 19.1 (2013): 139-159.

GÓIS JUNIOR, E; HAUFFE, M. K. A educação física e o funâmbulo: entre a arte circense e a ciência (século XIX e início do século XX). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 36, n. 2, 2014.

GOELLNER, S. V. MELO, V. A. *Educação Física e História: literatura e imagem como fontes*. In: Yara Maria de Carvalho; Katia Rubio. (Org.). *Educação Física e Ciências Humanas*. São Paulo: Hucitec, 2001, v. 1, p. 115-128.

GOELLNER, S. *O Método Francês e a educação física no Brasil: da caserna à escola*. 1992. 214 p. Dissertação (Mestrado Educação Física). UFRGS.

GOLDENBERG, M. *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.414.

GONDRA, J. G; VIEIRA, C. E. *Pesquisa em história da educação no Brasil*. DP&A Editora, 2005.

GRUMAN, M; BEZERRA, A. *Programa de apoio ao Circo*. Centro de programas integrados CEPIN e Comunicação, informação e dados CID. Funarte, 2010.

GRUZINSKI, S. *Misturas e mestiçagens*. O pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HERSHENSON, Roberta. *Under the Big Top*. New York Times. 2002.

HIGGINS, A. *Compendio de Gymnastica Escolar Methodo Sueco-Belga-Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typografia do Jornal do Commercio, 1934.

HOTIER, H. *Cirque, communication, culture*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux, 1995.

HRUBOŠOVÁ, M. *El nacionalismo catalán, los castellers y sus conexiones socio-culturales con respecto a la novela Hacer piña de Jordi López Daltell*. Diss. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2015.

ILKIU, E. C. *Respeitável público, o Circo chegou: trajetória e malabarismos de um espetáculo*. Temporalidades – Revista Discente do Programa do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 3 n. 1. Janeiro/Julho de 2011 – ISSN: 1984-6150

KABIR, M. A. *Circus tradition of Bangladesh and fate in its animals*. South Pacific Journal of Pharma and Bio Science (1), p. 51-57, 2013. ISSN 2310-4899

KLEIN, T. *El teatro de Florencio Sánchez*, Los Podestá. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.

- KRAFT, I. *Edouard Seguin and 19th Century moral treatment of idiots*. Bulletin of the History of Medicine, v. 35, p. 393, 1961.
- KRONBAUER, G. A, NASCIMENTO, M. I. M. Circo e a educação do corpo - da capitalização dos espetáculos à sala de aula. Revista Contemporânea de Educação, vol. 9, n. 18, julho/dezembro de 2014
- KOTAR, S.L; Gessler J.E. *The Rise of the American Circus, 1716-1899*. EUA: McFarland, 2011.
- LAMESA, A. *Clowns, Elephants and Race: The Late 19th Century*. Circusin America, 2006.
- LANDINI, M. B. *Historia de la magia en los períodos colonial y post-colonial*. La revista del CCC [en línea]. n.21, 2014. ISSN 1851-3263.
- LAPASSADE, G. *Da multirreferencialidade como “bricolagem”*. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves. Multirreferencialidade nas ciências e na educação. (Coord.). São Carlos: EdUFSCar, 1998.
- LAURINDO, H. A. *Ao respeitável público: cenas enunciativas na historicidade de anúncios sobre a teatralidade circense em Fortaleza*. Eutomia, Revista de Literatura e Linguística. V. 1, n. 09, 2012.
- LE GOFF, J; NORA, P. *Apresentação a Faire de l'histoire*. In: NOVAIS, F. A; DA SILVA, R. F. (orgs.) Nova História em perspectiva. V.1, p128-179, 2011.
- LISBOA, A. H. *As propostas de Fernando de Azevedo e José Ataliba Santos para a “gymnastica e educação physica” do Ginásio Mineiro–1916*. IV Congresso de Pesquisa e Ensino de História da Educação de Minas Gerais, 2007.
- _____. *A “Gymnastica” no “Gymnasio Mineiro”–Internato e Externato (1890-1916)*. Dissertação (Mestrado em História da Educação). Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte, 2004.
- LLANES, R. M. *Teatro de Buenos Aires: referencias históricas*. Secretaría de Cultura Acción Social, Dirección de Bibliotecas Públicas y de Publicaciones Municipales, 1968.
- LOPES, D. C; SILVA, E. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015
- MAGNANI, J. G. C. *Festa no Pedação: cultura popular e lazer na cidade*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. v. 1. 199.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARQUES DA SILVA, D. *Do moleque Beijo ao mestre de gerações*. REPERTÓRIO: Teatro & Dança, Ano 13, N. 15, 2010.2

MAEKAWA, M. R. Arte, Circo e Educação Física. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação). Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MELO, V. A. de. *Verbete: Circo* (p. 34). In MELO, V. A. de. Dicionário Histórico do Esporte no Brasil ? do século XIX ao início do século XX. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2007. v. 1. 166p.

_____. *Ginástica, cultura e política no Rio de Janeiro do século XIX: A Sociedade Ginástica Francesa*. Disponível em: <https://historiadesporte.wordpress.com/2013/09/14/ginastica-cultura-e-politica-no-rio-de-janeiro-do-seculo-xix-a-sociedade-ginastica-francesa/>

_____. *Uma diversão adequada? As touradas no Rio de Janeiro do século XIX (1870-1884)*. História (São Paulo. Online), v. 32, p. 163-188, 2013. ISSN 1980-4369

MELO, V. A.; PERES, F. F. . *A gymnastica no tempo do Império*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. v. 1. 205p.

MORENO, A. *Corpo e ginástica no Rio de Janeiro: mosaico de imagens e textos*. Tese de doutorado em Educação. Faculdade de Educação. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. *Corpo solar, corpo lunar: práticas corporais no Rio de Janeiro oitocentista*. In: XII Encontro Regional de História, 2006, Niterói. Anais. Rio de Janeiro: ANPUH, 2006. p. 91-91.

_____. (Org.). *A prática do esporte na formação de professoras da Escola Normal Modelo da Capital: pistas para uma compreensão da Educação Física a partir da trajetória da professora Lucia Joviano (Belo Horizonte, 1916-1935)*. Belo Horizonte: FaE – UFMG, 2009. Projeto de Pesquisa.

_____. A propósito de Ling, da ginástica sueca e da circulação de impressos em língua portuguesa. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 37, p. 128-135, 2015.

MORTATTI, M. do R. L. *Cartilha de alfabetização e cultura escolar: um pacto secular*. Caderno Cedes, ano XX 52, p41-54, 2000.

_____. *História dos métodos de alfabetização no Brasil*. Portal Mec. Seminário Alfabetização e Letramento em Debate, 2006.

MITSUKO, K. *Musical Representations of the Gaucho and Immigrant: Navigating Identity within the Argentine Criollo Circus*. Tese. Faculty of the University of Miami. Coral Gables, Florida. 2009.

NASCIMENTO, A. O. *Exercícios físico-militares em escolas civis brasileiras e portuguesas na passagem do século XIX para o XX*. 2009. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NAHAVANDI, A.; MALEKZADEH, A. R. *Organizational Culture in the Management of Mergers*. London: Quorum Books, 1993.

NEIRICK M. *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus* (Google e-Livro) University of Wisconsin Pres, 2012.

NEPOMUCENO, L. *Vai, vai, vai começar a brincadeira: em meios a uma gargalhada tradicional, algumas notas históricas do desenvolvimento do circo no Brasil (notas prévias de pesquisa)*. Revista Inter-Legere, n. 5, 2013.

NUNES, A. de A. Valor histórico do documento. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 153, v. 374, p. 19-46, jan./mar. 1992.

_____. *Fontes para História da Educação*. Dossiê Temático. Praxis Educacional; Vitória da Conquista, n. 2. p. 187-206, 2006.

OLIVEIRA, J. A. de. *Uma história do circo*, IN: Ferreira, C. M. (org.), *Circo-tradição e arte*, Rio de Janeiro, Museu do Folclore Edison Carneiro/ FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987.

ONTAÑÓN, T; DUPRAT, R; BORTOLETO, Marco A. *Educação Física e atividades circenses: o estado da arte*. Movimento (ESEF/UFRGS), v. 18, n. 2, p. 149-168, 2012.

ORTIZ, R. *Estado, cultura popular e identidade nacional*. In ____: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, E. F. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARKINSON, R. L. *Directory of American Circuses 1793-2000*. Baraboo, Wisconsin: Circus World Museum, 2002.

PELLETTIERI, O. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Editorial Galerna 2005.

PERES, F. F; MELO, V. A. *A introdução da ginástica nos clubes do Rio de Janeiro do século XIX*. Movimento (ESEF/UFRGS), v. 20, n. 2, p. 471-493, 2014.

PRATT, M. L. *Olhos do Império: Relatos de viagem e transculturação*, Bauro/Sp: Edusc, 1999.

PUCHTA, D. *A formação do homem forte: educação física e gymnastica no ensino público primário paranaense (1882-1924)*. 2007. 115 f. 2007. (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPR, Curitiba.

ROBECCHI, F. *II Teatro sociale di Brescia*. La compagnia della stampa, Monumenta Brixiansia, n.4. 2000. ISBN: 88 8486 114 4.

ROBERTS, J. B, SKUTT A. G. *The Boxing Register: International Boxing Hall of Fame Official Record Book*. McBooks Press, 2006.

ROCHA, G. O circo chegou! Memória social e circularidade cultural. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, V. 9, n. 2, p. 69-89, nov. 2012.

ROCHO, L. B. *Para além do picadeiro - o Circo Universal e o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre no século XIX*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Curso de História: Licenciatura, 2011.

RODRIGUEZ, M. V; FINOCCHIO, J. L. Abordagens sobre o estudo da inserção da gymnastica no ensino secundário do Brasil no século XIX. *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 35, n. 1, p. 39-47, Jan.-June, 2013

ROMÃO, A. L. F.; MORENO, A. *Club Gymnastico Portuguez e Congresso Gymnastico Portuguez: instituições divulgadoras do Método Sueco de Ginástica em terras brasileiras?*. 2014. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

RUBIO, K; CARVALHO, Y. "Educação física e ciências humanas." São Paulo: Hucitec, 2001.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.

SANT'ANNA, D. B. *É possível realizar uma história do corpo?* In.: Soares C. Lúcia. *Corpo e História*. Campinas: Autores associados, 2011.

SANTOS SILVA, E. *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, S. A. dos. *Senhoras e criadas no espaço doméstico*. São Paulo (1875-1928). Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SANTOS ANDRADE, J. C. *O teatro no circo brasileiro-Estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza*. Tese de Doutorado. USP/ECA. 2010.

SCHETINO, A. M. A história da bicicleta e do ciclismo no Rio de Janeiro na transição dos séculos XIX e XX varia ligeiramente. *Revista IHGBa*. 169, n. 439, abr./jun. 2008 p. 113-130.

SEIBEL, B. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

_____. *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Vol. 1. Corregidor, 2002.

SEYFERTH, G. *Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo*. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

SILVA, E. *O Circo: Sua Arte, Seus Saberes: O Circo no Brasil no Final do Século XIX e Meados do Século XX*. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996.

_____. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Editora Altana, 2007.

_____. *Respeitável público... o circo em cena*. Funarte: Rio de Janeiro, 2009, ISBN: 978-85-7507-116-8

_____. *Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense*. Revista Repertório: teatro & dança, Salvador, n. 15, p. 59-73.

SLOUT, W. L. *Olympians of the Sawdust Circle: A Biographical Dictionary of the Nineteenth Century American Circus*. Wildside Press LLC, 1998.

SMITH C. J., Bohn H. G. *Historical and Literary Curiosities, Consisting of Facsimiles of Original Documents* (Google e-Livro). H. G. Bohn, 1840.

SOARES, C. L. *Educação Física Raízes Europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 1994.

_____. *Imagens da Educação no Corpo: Estudo a partir da Ginástica Francês no Século XIX*. Campinas: Autores Associados, 1998.

SOUSA JUNIOR, W. A comicidade grotesca do palhaço. *Revista aParte XXI*, v. 4, p. 88-104, 2011.

_____. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

_____. *Piolin e Arrelia: entre o popular, o erudito e o massivo*. comunicação & educação • Ano XIV • Número 3 • set/dez 2009

SOUZA, M, C. *A acrobata e o papel. Uma vida de artista*. Ed. UTFPR, 2011, ISBN: 978-85-7014-073-9

SPIETH, D. A. *Napoleon's Sorcerers: The Sophisians*. Associated University Presse, 2007 - 215 páginas.

STANTON, S. Martin, B. *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*. Cambridge University Press, 7 de mar de 1996.

STEEN, M. *The Lives and Times of the Great Composers*. Oxford University Press, 984p, 2003.

STODDART, H. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester University Press, 209p, 2000.

TABORDA DE OLIVEIRA, M. A. *Renovação historiográfica na educação física brasileira*. In: Carmen Lucia Soares. (Org.). Pesquisas sobre o corpo. 1ed. Campinas: Autores Associados, 2007, v. 1, p. 112-129.

TAIT, P. *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. Routledge, 192p., 2005.

- TAMBARA, E. A. C. *Trajetórias e natureza do livro didático nas escolas de ensino primário no século 19 no Brasil*. History of Education Journal, v. 6, n. 11, p. 25-52, 2002.
- TAULLARD, A. *Historia de nuestros viejos teatros*. Imprenta López, 1932.
- TEIXEIRA, R. C. *História dos ciganos no Brasil*. Recife; Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.
- TESCHE, L. *A Prática do Turnen entre Imigrantes alemães e seus descendentes no Rio Grande do Sul: 1867 – 1942*. Ijuí/RS: Unijuí, 1996.
- _____. *O Turnen a Educação e a Educação Física nas Escolas Teuto-Brasileiras, no Rio Grande do Sul: 1852 – 1940*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001.
- THAYER, S. *Annals of the American Circus, 1793-1860*. Dauven & Thayer, 659p, 2000.
- TINHORÃO, J. R. *Circo brasileiro: o local no universal*. In Lopes, A.H. (org.) – Entre Europa e África: a invasão do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp. 193-214.
- TORREBADELLA-FLIX, X. "DEL ESPECTÁCULO ACROBÁTICO A LOS PRIMEROS GIMNASIOS MODERNOS. UNA HISTORIA DE LAS COMPAÑÍAS GIMNÁSTICO-ACROBÁTICAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX." Aloma: Revista de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport, V31, n. 2, 2013.
- TORRES, A; CASTRO, A. V.; CARRILHO, M. *O circo no Brasil*. São Paulo: Atração/FUNARTE, 1998.
- ULMANN, J. *De la gymnastique aux sports modernes: histoire des doctrines de l'éducation physique*. Vrin, 1977.
- VAGO, T. M. *A escolarização da gymnastica nas escolas normais de Minas Gerais*. In: NETO, A. F. (Org.). Pesquisa Histórica em Educação Física. 1ª ed. Vitória: Centro de Educação Física e Desportos da UFES, 1997, v. 2, p. 33-58.
- VERDONE, M. Giuseppe Chiarini. Saggio cicloscrito dell'U.H.C. Onolatre se è usufruito di notizie tolte da giornali dell'epoca, dal 1800 al 1900, e di altre gentilmente forniteci da Christinan Orger, dell' U.H.C. 1960.
- VIGARELLO, G. "A invenção da ginástica no século XIX: movimentos novos, corpos novos." Revista Brasileira de Ciências do Esporte, V.25, n. 1, 2003
- VIGARELLO, G; HOLT, R. O corpo trabalhado - Ginastas e esportistas no século XIX. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. História do corpo. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 2. p. 393-478.
- VAZ, L. Indícios de "gymnastica" no Maranhão. In: *Revista do Instituto Histórico e geográfico do Maranhão*, nº. 44, março de 2013, p.118.

WALL, D. *The Ordinary Acrobat: A Journey into the Wondrous World of the Circus, Past and Present*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2013.

WALLON, E. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZAMITH, R. M. *A dança da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista*. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 113-132, 2007.

ZUCCHI, J. E. *The Little Slaves of the Harp: Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*. McGill-Queen's Press - MQUP, 248p, 1998.

Anexo I

Uma volta ao mundo dentro do picadeiro

Pensar o circo³⁷⁶ significa pensar os espaços e os sujeitos que transitam nele, sejam assistindo, apresentando, ou organizando. No caso dos artistas, o circo reunirá em um mesmo espaço várias famílias e tradições corporais, dos acrobatas, equilibristas, malabaristas, bonequeiros, que teriam optado por deixar as feiras em praças públicas e as ruas, para se abrigarem nos teatros, onde dispunham de um conforto técnico e um público pagante. Segundo Henry Thétard, a associação desses artistas de rua com os grupos equestres de origem militar é considerada uma das bases do circo.

Alguns estudos brasileiros (ERMINIA 1996; GOIS, 2014; BORTOLETO 2012) assinalam que o circo estruturado com picadeiro e plateia circular advém em grande medida das iniciativas de Philip Astley (1742 – 1814)³⁷⁷. Ele é um dos sujeitos que ajuda a compreender os contextos nos quais esse circo é instituído. Astley foi oficial da cavalaria britânica, lutou na Guerra dos Sete Anos, em 1759, e obteve dispensa em 1766. Após se retirar da cavalaria começou a adestrar cavalos e ensinar a arte da montaria.

Assim como outros mestres e ex-membros do exército, Astley utilizará das apresentações sobre o cavalo como forma de divulgação de sua escola de montaria. É também nesse período que, como consequência da redução da utilização de regimentos de infantaria montada e a diminuição da utilização de divertimentos equestres, como os carrosséis³⁷⁸, as apresentações sobre cavalos se tornam populares em praças e em espaços fechados, tais como as escolas de montaria.

³⁷⁶ O guia de Cambridge para o teatro define circo como “um entretenimento popular. Seu nome deriva da palavra latim para "circulo", mas em específico do termo *Circus Maximus* de Roma. Circo é definido por Marcello Truzzi como uma instituição itinerante e que exhibe animais e homens habilidosos, com um ou mais palcos circulares, conhecidos com picadeiros, perante uma audiência que rodeia essas atividades". Stanton, S. Martin, B. The Cambridge Paperback Guide to Theatre. 1996.

³⁷⁷ Por meio do desenvolvimento de Astley, é possível observar a incorporação de alguns elementos dentro do circo, como a ginástica. Mais informações em http://www.circopedia.org/Philip_Astley, consultado em 10/09/2014.

³⁷⁸ Apresentações coreografadas com utilização de cavalos.

O cavalo no século XVIII ocupa espaço de destaque nas sociedades europeias para distintos usos, seja na caça, nas tropas auxiliares, no transporte e na arte da montaria. Existe todo um discurso do conhecimento técnico sobre a doma e equitação, que será valorizado por essa sociedade aristocrática.

Erminia (2007, p. 33) conta que alguns ex-cavaleiros militares ministraram cursos de hipismo para os nobres, realizando também apresentações particulares e “organizando espetáculos ao ar livre, em geral nas praças publicas, mediante pagamento”. Esses artistas equestres dividiram espaço com artistas funâmbulos (contorcionistas, prestidigitadores, ginastas, mágicos, malabaristas e etc.), muitas vezes advindos de famílias que se especializaram nessas praticas, como veremos mais à frente o caso da família Chiarini.

Antes mesmo de Astley, aqueles que buscavam apresentações e performances de variedades, encontrariam pequenas trupes oferecendo espetáculos específicos³⁷⁹. Na Alemanha em 1708, a aristocracia assistia a espetáculos de combate com feras selvagens nos anfiteatros; na Inglaterra, lutas semelhantes ao boxe eram apresentadas por James Figg³⁸⁰ (ROBERTS E SKUTT, 2006).

Em 1750 em Viena, François Defraine já oferecia apresentações de caça a cervos e javalis no anfiteatro a céu aberto fundado por ele (BOLOGNESI, 2006). Na própria Inglaterra, assim como na Espanha, os volteios e as apresentações equestres se tornarão cada vez mais próximos dos espetáculos acrobáticos após 1760, segundo Hotier (1995). Se a organização do espaço de apresentação, em formato de arena a céu aberto, não fora exclusividade de Astley no período, como tanto se afirmou uma bibliografia nacional, pode-se, no entanto, creditar a ele inovações na forma e nos objetos das apresentações dentro dessas arenas.

Os saltimbancos também, em grande parte advindos das feiras, se instalavam nas calçadas, em pequenos palcos de madeira e barracas, tentando atrair quem passava. Aos poucos, essas calçadas se tornariam intransitáveis e alguns artistas mais ambiciosos migrariam para lotes vagos, especializando-se em apresentações híbridas, segundo Wall (2013).

³⁷⁹ Entres esses espetáculos, existiam dois tipos de atos com animais: as apresentações de feras e o adestramento. As apresentações eram as mais fáceis de se organizarem, pois envolviam basicamente a coleta de animais de outros lugares por conquistadores, que eram por sua vez exibidas como animais exóticos enjaulados. Já o adestramento demandava menos custo, porém muita habilidade. Os adestradores exibiam animais domésticos - cachorros, macacos, porcos, mulas e até ursos - dançando, pulando e realizando imitações.

³⁸⁰ James Figg foi coroado como campeão de boxe entre 1719 até sua morte em 1740. Ele também era dono do Figg's Amphitheatre em Londres, sendo um dos responsáveis pela popularização dessa prática.

O *Théâtre de la Gaîté*, na França, fundado por Jean-Baptiste Nicolette em 1759, apresentava óperas com artistas se equilibrando na corda bamba. No *Théâtre des Funambules*, a especialidade eram as pantomimas acrobáticas - *pantomime sautant* - com contos de fada, encenados em uma mistura de mímica a saltos acrobáticos. Esses artistas mesclariam técnicas teatrais e circenses, tanto na caracterização dos personagens quanto na utilização e inovação do espaço cênico.

Em 1768, Astley constrói a *Astley's Ridding House* nos arredores de Londres, e executa, com seus alunos, performances e espetáculos ao som de marchas e tambores no estilo do exército³⁸¹. O picadeiro montado na arena de sua escola era circular devido à forma de adestramento dos cavalos e à maior facilidade de execução de truques montados, padrão que se manteve nos picadeiros do circo. Primeiro, esses espetáculos exibem destrezas de montaria – cavalgar de costas, em dois cavalos, com duas pessoas, e cavalos adestrados que se fingiam de mortos. Já no final de 1768, Astley apresentará o primeiro ato equestre "*The Taylor Ridding to Brentford*", em que o artista Billy Button, o alfaiate em questão, tenta montar seu cavalo e não consegue.

Quando finalmente o faz, o cavalo não se move. Só quando ele desiste e vai embora o cavalo o segue (KOTAR, 2011). Significativamente, esse pode ser considerado o primeiro ato de clown apresentado no picadeiro. O ato "Taylor" se transformou em sucesso e teve várias apresentações e releituras organizadas não só por Astley, mas por outras escolas e grupos.

Segundo Charles John Smith (1840), este era o prólogo da apresentação de Astley para o seu primeiro ato enquanto o cavalo se fingia de morto:

"My horse is dead apparent at your sight,
 But I'm the man can set the thing right:
 Speak when you please, I'm ready to obey,
 My fathfull horse knows what i want to say;
 But first pray give me leave to move his foot, -
 That he is dead is quite beyond dispute.
 The horse appears quite dead."³⁸²

³⁸¹ Marius Kwint, "Astley's Amphitheatre and the Earn Coins in Britain, 1768-1830", 1995.

³⁸² Historical and literary curiosities, consisting of fac-similes of original documents; scenes of remarkable events and interesting localities; and the birth-places, residences, portraits, and monuments, of eminent

Escolas de montaria, como a de Astley, serão consideradas os templos dos cavalos, onde as habilidades de adestramento e agilidades corporais se misturarão, dando origem ao que os espetáculos circenses chamariam de acrobacias equestres (ERMINIA 2007).

Após algum tempo, as apresentações no *Astley's Ridding House* incorporam outros elementos, tais como tocar flauta em cima do cavalo³⁸³, saltos sobre objetos, troca de cavalos montados. Em 1770, e com o contínuo desaparecimento dos teatros de corte, Astley incorpora em seus espetáculos de picadeiro apresentações ginásticas e personagens cômicos entre os atos que viriam a ser conhecidos como o *clown*³⁸⁴ com um palco anexo ao picadeiro, possibilitando a interação de atos equestres com performances ginásticas e teatrais.

O modelo de espetáculo elaborado por Astley une dois opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático. Associa a pantomima com o *clown* e a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e de adestramento. Essa é uma das bases do circo no século XIX e que perdura até o século XX.

Astley não é o único a realizar esse tipo de empreendimento. Em viagem à França em 1774, para apresentar destrezas equestres perante o Rei Luis XV, Astley tem contato com outros artistas e estabelecimentos similares. Interessante ressaltar aqui que, ao expandir seus empreendimentos, ele se associará com os atores de feiras, entre eles a família Chiarini.

Os Chiarinis possuem relatos de apresentações desde o século XVI na *Foire Saint-Laurent*, uma das mais antigas feiras francesas (WALL, 2013). Muitos dos Chiarinis estão vinculados a acrobacias, danças, exercícios equestres e manipulação de bonecos. Em 1780, por exemplo, os Chiarinis tiveram uma empreitada de sucesso ao dirigir uma companhia de acrobatas e bonequeiros, também fundaram o *Théâtre d'Ombres Chinoises* - Teatro de sombras chinesas (Barré, 2002, p.24).

Outro ramo da família cria em 1710 em Paris, no Théâtre des Funambules, a *Première Grande Troupe Mimo-Chorégraphique Chiarini*, de onde viria a dançarina de corda-bamba, Adélaide Chiarini, disputada no período por vários grupos.

literary characters; with a variety of reliques and antiquities connected with the same subjects. Selected and engraved by the late Charles John Smith. Volume 51, November 1837.

³⁸³ Jacob de Castro, *Memoirs, (with) life of Philip Astley, the history of the Royal Circus, a sketch of Sadler's Wells, advertisements (etc.)*, 1824. E-livro, disponível em: books.google.com.br/books?id=IJpOAAAACAAJ.

³⁸⁴ Ou palhaço, que preenchia o espaço entre uma apresentação e outra. Nesse caso, o artista se chamava *Mr. Merryman*.

O conhecimento sobre as técnicas de acrobacia, equilíbrio, exercícios de força, a arte de manejar bonecos, ou as técnicas do cômico eram passadas de geração a geração dentro de um grupo específico. Os artistas circenses nesse período ostentam com orgulho o pertencimento a alguma família, sendo uma espécie de título de nobreza ser da terceira, quarta ou quinta geração de uma família.

A França se torna sua segunda casa, e, em 1774, Astley abriria outro anfiteatro em Paris – um dos 19 abertos em toda sua vida – fazendo melhoramentos entre 1778-79, incluindo uma cobertura. Os espetáculos apresentavam uma combinação de habilidades equestres, acrobáticas e o *clown*, mas Astley se afastará das apresentações se tornando uma espécie de rei do picadeiro, aquele que guia os shows. Ele ficará no país até 1793, eclosão da Revolução Francesa, que o obrigará a voltar para a Inglaterra e se realistar à cavalaria³⁸⁵, deixando assim o circo parisiense sob a direção de Antonio Franconi.

Bolognesi (2009) diz que:

A presença de Philip Astley se faz notar nas duas capitais as mais importantes da época: Londres e Paris. Em Paris, juntamente com Antonio Franconi (1737?-1836), a herança dos palcos dos bulevares se acentuaram, possibilitando a criação de espetáculos circenses-teatrais, a partir de duas formas preferenciais de cenas: a pantomima e o melodrama, ambos presentes no hipodrama.

Antonio Franconi, filho de uma família veneziana que se vê em um exílio forçado³⁸⁶ após matar uma pessoa em um duelo de armas em 1756 (STODDART, 2000), se tornará, além de diretor do circo deixado por Astley, artista equestre. Ele começou suas atividades dentro do picadeiro como adestrador de leões em Lyon, e depois como adestrador de pássaros na França e na Espanha. Em 1773, organizava touradas na cidade Rouen, França, onde supõe ter tido o primeiro contato com Astley. Com seus filhos, Laurent e Henri, e suas respectivas mulheres, creditando à família Franconi pelo início do movimento circense na França.

O ano de 1783 foi intenso na França. No prelúdio da Revolução Francesa, teatros se espalhavam por toda Paris, incluindo o *Nicolet Théâtre de la Gaité*, e o primeiro circo de Astley na *Rue du Faubourg du Temple* (WALL, 2013). Franconi havia sido contratado por Astley para apresentar os canários adestrados, enquanto Astley cuidava da parte

³⁸⁵ Quando a guerra entre o Reino Unido e as forças revolucionárias francesas eclodiu, Philip Astley estava com 51 anos, realistou-se na *15th Light Dragons*, atuando como mestre de cavalaria, correspondente de guerra e uma espécie de celebridade capaz de elevar a moral da tropa.

³⁸⁶ Existe uma outra versão para o acidente, na qual teria sido o pai de Franconi a matar um senador. Antonio, vendo sua vida ameaçada, teria fugido com ciganos e mercadores, transformando-se em adestrador como forma de sobrevivência.

equestre. Franconi, ao que tudo indica, aprenderia nesse período a arte do volteio, e também estudaria o gênero de espetáculo que Astley criara, uma mistura de teatro e montaria.

No período de conflito entre Inglaterra e as forças revolucionárias francesas, o anfiteatro de Astley apresentava as derrotas francesas, como a Batalha de Waterloo, e o Circo Olímpico, as vitórias francesas. Quando esse conflito diminuía e as nações entravam em acordo, Astley mudava o foco do espetáculo. Qualquer que fosse o período, os espetáculos tinham, como pano de fundo, questões militares, com a utilização de cavalos e homens para retratar fatos, ideais políticos e morais.

Após 1802, com a chegada de Napoleão, Astley reassume o circo francês. A família Franconi já possuía um circo permanente próprio em Paris e outros espalhados na Europa³⁸⁷. O ano de 1807 foi importante para a família Franconi, pois seu circo mudou-se para uma parte mais nobre de Paris, na *Rue du Mont-Thabor*, perto do Palácio Real (SPIETH, 2007).

Os Franconi construíram uma nova arena capaz de abrigar mil e duzentas pessoas, mudando o nome do empreendimento para *Cirque Olympique*. Interessante destacar aqui que esse foi um período de intensa repreensão aos teatros pelo regime Napoleônico, mas o circo de Franconi parece não ter sofrido muito com essa proibição, em grande medida pelo fato de o circo escapar às classificações do decreto de 1807³⁸⁸. O *Cirque Olympique* tinha permissão para apresentar atos em que cavalos e outros animais tivessem um papel de destaque. No entanto, muitas pantomimas eram apresentadas no meio desses atos, como a "*La Lantern de Diogène*" uma pantomima equestre.

Os espetáculos nesse período tem o corpo como objeto central, demonstrando a superioridade do humano frente à natureza nas apresentações feéricas, superando os limites do natural com as acrobacias e rompendo certos valores sociais com as interpretações do *clown*. Os hipodramas agregaram sentidos e significações para habilidades humanas, que, em alguns momentos, superam as ideias científicas de harmonia e simetria. Bolognesi (2010) reflete que o circo é um dos lugares que demonstra

³⁸⁷ Após 1802, Antonio Franconio se associará a Louis Dejean, e juntos assumirão o controle da cena circense francesa, construindo vários anfiteatros, como o *Cirque d'Hiver*, *Cirque d'Eté* e *Cirque Medrano*.

³⁸⁸ No dia 29 de julho de 1807, Napoleão assinou um decreto, reduzindo o número de teatros em Paris para oito, ficando apenas o Théâtre Français (reservado para apresentações de tragédias e comédias); o Théâtre de l'Impératrice (um espécie de anexo ao Théâtre Français); o Théâtre de l'Opéra (Academia Imperial de música, reservado para músicas e danças); o Théâtre de l'Opéra-Comique (para comédias ou drames mêles de couplets) e mais quatro teatros secundários, entre eles o Théâtre de la Gaîté (destinado a pantomimas de todos os gêneros, ballets e arlequinadas).

que “o homem é o senhor absoluto, o dono e regente da vida, não apenas porque é o animal mais evoluído”.

Victor Fournel³⁸⁹ dirá no *Le Vieux Paris* (Apud WALL, 2013, p.136):

Como eu poderia tentar enumerar toda essa ação?! Os equilibristas, os cães e pulgas adestradas, os anões, os gigantes, as mulheres colossais e selvagens, o Hercules, os truques com cartas, os acrobatas, os engolidores de tochas, os bonecos, os monstros, as aberrações.

Após a Restauração na França, os espetáculos trataram de temas históricos, com referências a lugares conquistados, consolidando assim a imagem de nação e do seu poderio. Os espetáculos, direcionados a um público burguês em grande parte, exploravam temas históricos, e expunham um sujeito em conflito com a natureza. Exemplo desses temas é a encenação da "Batalha do Alma", e a criação do Hipodrama "Mazeppa", inspirado em poesia de Lord Byron.

Outro aspecto importante é a relação de Franconi com os Chiarinis, em 1793, por exemplo, a amazona Angélique Chiarini participará de apresentações no *Amphithéâtre Franconi*, antigo *Amphithéâtre Astley*, em Paris. Logo após, estará na trupe do francês Jacques Tourniaire. Os Chiarinis são considerados por alguns historiadores do circo como uma das maiores dinastias circenses. Pode-se encontrar integrantes da família em quase todos os grandes circos no século XVIII e XIX, incluindo o Brasil como será analisado nesse estudo.

Também, nesse período, temos Charles Hughes, ex-aluno de Astley, que abre uma escola para ensinar a arte da equitação apenas duas quadras de distância da *Astley's Ridding House*, com o nome de *British Horse Academy*. Talvez, com a intenção de aumentar e estimular os negócios, tanto na sua escola, quanto nas apresentações, Hughes publicará em 1772 o “*The compleat horseman; or, the art of riding made easy: illustrated by rules drawn from nature, and confirmed by experience; with directions to the ... engravings,*”.

Todo esse investimento tem curta duração, pois, em 1773, tanto a escola de Hughes quanto a de Astley fecham as portas por ordem dos magistrados de Surrey. Astley levará sua trupe para Dublin por um ano, enquanto Hughes leva a sua por uma turnê de oito anos na Europa e Ásia

³⁸⁹ François-Victor Fournel (1829 - 1894) é um escritor, jornalista e historiador francês, que publica críticas literárias em diversos jornais. Entre seus livros mais conhecidos, estão *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, 1859 e *Paris nouveau et Paris futur* de 1865.

Hughes viajará para a Rússia em 1773 (NEIRICK, 2012) e se apresentará para Catarina a Grande³⁹⁰, no Palácio Real de São Petersburgo, levando uma companhia pequena de artistas equestres. Interessante ressaltar aqui que a própria Rússia passa por um processo de europeização iniciado por Pedro I, ocorre um sucessivo aumento das atividades sociais em São Petersburgo. Foram atribuídas a Charles Hughes as primeiras apresentações circenses na Rússia, mas seus números consistiam apenas em exibições equestres (NEIRICK 2012, HIGHFILL et all, 1982).

No entanto, o francês Jacques Tourniaire construirá e manterá por pouco tempo um circo em São Petersburgo em 1816. Em 1827, Nicolás I comissionará Jacques Tourniaire, para construir o primeiro circo permanente em São Petersburgo.

É em 1782, com o *Royal Circus, equestrian and phylharmonic academy* e em parceria com Charles Dibbin, compositor e novelista inglês, que Hughes se torna referência nesse tipo de espetáculo³⁹¹. Dramas caninos e equestres eram exibidos nesse anfiteatro, além de melodramas com crianças, no que seria considerado uma espécie de incubadora de artistas.

Esse foi o primeiro anfiteatro a utilizar o termo "circo" no seu nome, contando com uma estrutura toda ornamentada e equipada com um palco teatral e um picadeiro de aproximadamente 11 metros. A ideia era juntar os talentos de Dibbin no palco com os de Hughes na arena, com espetáculos que teriam as pantomimas aliadas ao elemento equestre, desenvolvendo o que seria conhecido como "hipodramas".

No entanto, o Royal Circus abriu sem as licenças devidas e ficou fechado por alguns meses ainda em 1782. Esse fato, associado às sucessivas brigas entre os sócios e o choque duro com as associações teatrais, levou ao embate e à invasão policial do Royal Circus. Já no ano de 1786, com o fim da parceria com Dibbin, Hughes priorizará as apresentações de destrezas sobre o cavalo, sendo ele mesmo o artista principal no *Royal Circus*.

Kotar (2011) aponta que esse foi um grande baque para o empreendimento, e que, após esse ano, o empresário investiu em apresentações com artistas equilibristas de arame e corda-bamba, acrobatas e saltos sobre o trampolim.

³⁹⁰ Catarina inclusive construirá um anfiteatro para Hughes em São Petersburgo e outro em Moscou. Hughes permaneceu três anos na Rússia, apresentando espetáculos circenses, e dando aulas de equitação, quando ele finalmente deixou a Rússia, seus cavalos, alunos e um mercado aberto por ele permaneceram lá.

³⁹¹ Velten, *Beastly London: A History of Animals in the City*, 2013, p. 132-134.

Apesar das boas críticas da imprensa, Hughes tem dificuldades de gerir o negócio³⁹², e acaba perdendo três quartos da posse do Royal Circus. Por fim, em 1788, perde o negócio de vez para Sir John Lade, mas permanece trabalhando até 1791. Esse tipo de transição de donos é frequente nos primeiros empreendimentos. Alguns circos de Astley mudaram de donos várias vezes, inclusive mudando a forma de utilização, seja pela má gestão, seja pelos subsequentes embates com teatros e outras instituições, e também pelo próprio caráter de circulação dos espetáculos.

Em 1803, o Royal Circus enfrentará ainda mais um drama comum para esse tipo de entretenimento: o prédio é incendiado e, após algum tempo, reaberto, oferecendo mais opções de apresentação e melhoramentos no espaço cênico e da plateia. Em 1805, outro incêndio acontecerá, fazendo que o Royal Circus só reabra em 1806, renomeado agora para *The Surrey Theatre*.

Quando a guerra entre o Reino Unido e as forças revolucionárias francesas eclodiu, Astley se realiza, como dito anteriormente, na cavalaria. Em 1794, enquanto servia, seu anfiteatro londrino foi incendiado. Ele tinha sido reformado em 1786 com a inclusão de um palco, a exemplo de Hughes, e traços franceses inspirados no seu anfiteatro parisiense. Astley consegue obter o desligamento dos serviços militares e retorna para Londres, para reconstruir o agora chamado *Astley's New Amphitheatre of the Art*³⁹³ para a temporada de 1795. Em 1803, novamente esse anfiteatro é incendiado, sendo reconstruído agora segundo o modelo do *Royal Circus*.

No século XVIII, é uma prática frequente, principalmente por parte dos grandes circos, a construção de anfiteatros ou estruturas fixas similares a galpões em madeira desse tipo. Astley possuía várias dessas estruturas por toda a Inglaterra, em Paris e em Dublin³⁹⁴, realizando pantomimas, apresentações equestres e a incorporação da ginástica. Hughes também adotará esse tipo de construção, abrindo também uma escola de montaria anexa ao anfiteatro.

Em ambos os anfiteatros, os espetáculos levaram a denominação de “hipodramas”, ou dramas equestres, apresentando destrezas sobre e com o cavalo. Apesar de o circo se

³⁹² Em 1787, Charles Hughes obtém uma licença para a venda de licores para o circo, transformando o lugar no que o historiador George Tuttle descreverá como um espaço para orgias noturnas, motins e confusões.

³⁹³ Nomes do Teatro: 1791-1794 - Royal Saloon; 1794-1795 - Royal Grove; 1795-1804 - Astley's Amphitheatre of Arts; 1804-1823 - Royal Amphitheatre; 1823-1825 - Davis' Royal; Amphitheatre; 1825-1842 - Royal Amphitheatre; 1842-1862 - Batty's Amphitheatre; 1862-1863 - Theatre Royal, Westminster; 1862-1863 - Theatre Royal, New Westminster; 1863-1867 - Astley's Theatre; 1867-1883 - Theatre Royal, Astley's; 1883-1893 - Sanger's Grand National Amphitheatre.

³⁹⁴ Mais informações, ver Bolognesi, 2008.

espalhar rapidamente e em escala internacional, ele foi constantemente impedido pelas suas estruturas físicas e legais. Devido a suas dimensões, e a natureza de suas atividades, o circo carrega em sua arquitetura associações com o impermanente. Os incêndios sofridos por Astley, Hughes e Franconi e os constantes embates com associações teatrais e magistrados são alguns desses impedimentos.

É atribuída a Hughes a utilização do termo “circo” para esse tipo de empreendimento, ao abrir, como dito anteriormente, o *Royal Circus*, mas o termo só entrou em voga a partir de 1782, com a circulação de várias trupes europeias. Desde a aparição do termo na Inglaterra, o circo usará o modo teatral de apresentação, na maioria das vezes em prédios permanentes ou semi-permanentes, de construção simples. O maior perigo para esse tipo de espaço era o fogo.

Tanto Astley, que teve seu prédio inglês incendiado três vezes em 60 anos, quanto Hughes e outros enfrentariam tal problema. Com esse tipo de construção, em que picadeiro e palco se misturavam, o espetáculo adquiria uma sensação teatral, na qual cavaleiros atuavam em pantomimas baseadas em famosas batalhas e cercos.

Aos poucos, outras companhias circulam e se estabelecem em grandes galpões, os chamados anfiteatros, em vários países da Europa. Peter Burke irá analisar que, com a queda dos divertimentos de corte, o movimento feito por Astley e outros torna-se comum no período:

O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta à segunda metade do século XVIII; (...) Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas (BURKE, 1989, p.270).

Esse movimento gestado na Europa, e que aos poucos se espalhará dentro do continente, chegará à América do Norte, ganhando espaço nos Estados Unidos no final do século XVIII. Em 1793, John Bill Ricketts, um escocês, ex-aluno de Hughes, se apresentará na Filadélfia e em Nova York, com um espetáculo que consistia basicamente em acrobacia equestre, corda-bamba, pantomimas, acrobatas de picadeiro e o clown em prédios semipermanentes.

Alguns historiadores creditam a Ricketts a introdução do circo nos Estados Unidos, e é debaixo de sua lona que o primeiro Clown americano surgirá, John Durang

(STTODART, 2000). Além disso, seguindo uma tradição presente em outros grandes circos, Ricketts também abrirá uma escola de montaria.

Apesar da variedade de atos apresentados por Ricketts, a maior atração continuaria a ser os truques sobre o cavalo. Esses atos requeriam um rei do picadeiro, que mantivesse os cavalos na velocidade ideal enquanto os cavaleiros realizavam os truques. Seguindo uma tradição iniciada por Astley e Hughes, os espetáculos também apresentariam as pantomimas, dessa vez dramatizando eventos norte-americanos, mitologias e histórias bíblicas. O sucesso de Ricketts atraía inclusive o presidente George Washington, que foi patrono de seus espetáculos em 1793 e 1797.

Infelizmente, assim como em tantos outros casos, o empreendimento de Ricketts também pegou fogo. Logo após perder seu circo em Nova York, Ricketts foi para Filadélfia, onde, em 1799, outro circo seu pegaria fogo. Após mais algumas tentativas arruinadas, e falido, Ricketts resolve voltar para Inglaterra, esperando quem sabe se reestabelecer no país, mas seu navio afunda em data desconhecida em 1800.

Após a morte de Ricketts, pouco foi feito pelo circo nos Estados Unidos. A trupe europeia de Pepin e Breschard, na virada para o século XIX, apresenta o primeiro elefante no continente em 1796. Já o segundo elefante, Old Bet, foi ainda mais popular, dando origem a uma tradição no país na lida de animais dentro dos circos. Alguns circos se especializariam, ao longo do século, no que seria divulgado como circos zoológicos - principalmente na América do Sul.

Um destaque importante aqui é o fato de que as trupes europeias que atravessaram o oceano importaram uma forma de apresentação que já estava em voga no velho continente, a mistura de cavalos, acrobacias ginásticas e exibição de animais.

Na América do Norte, nas primeiras duas décadas do século XIX, o circo de Pepin e Breschard realizou turnês de Montreal até Havana, construindo anfiteatros para seus espetáculos em muitas das cidades visitadas. Outra inovação importante durante a virada do século XVIII para o XIX é a utilização de tendas, atribuídas ao americano J. Purdy Brown.

As razões pelas quais ele exibia os shows debaixo dessas tendas são desconhecidas. Inicialmente essas tendas eram pequenas, constituídas basicamente de um picadeiro e algumas centenas de cadeiras soltas. Essa forma de utilização do espaço se tornou um componente padrão.

Dois séculos depois, ainda é utilizada por circos. As tendas permitiram que Brown atravessasse rapidamente os Estados Unidos, passando pela Virginia em 1826 e pelo Rio

Mississippi em 1828. Seu espetáculo não tinha muita variação ao que fora apresentado por Ricketts.

Mais tarde, os investimentos de *Purdy, Welch & co.* deram maior visibilidade para os espetáculos nos Estados Unidos, sendo que, em 1825, J. Purdy levou uma das primeiras grandes tendas para que os espetáculos ocorressem. O circo americano foi revolucionado por Phineas T. Barnum e William Cameron Coup, que estrearam o *T. Barnum's Museum, Menagerie & Circus*, uma combinação de gabinete de curiosidades, museu, zoológico e destrezas humanas, exibindo também o que o circo americano viria a se especializar: o *freakshow*. Phineas T. foi o primeiro empresário a utilizar as ferrovias como meio de transporte³⁹⁵ para o circo, uma prática que perdura até os dias de hoje, com o *Ring Ling Circus*.

Entre o período de 1820-30, o circo americano sofreu vários embates. Suas apresentações foram proibidas em alguns estados, e pesadamente taxadas em outros. Os empresários tiveram que reorganizar os espetáculos, adicionando um caráter educacional ao show, apresentando coleções de animais e diminuindo o papel exercido por mulheres na programação. O caso de Phineas T. Barnum é simbólico, devido às péssimas críticas da imprensa, seu circo se transformou em um misto de museu e espetáculo, criando uma espécie de espetáculo paralelo ao circo.

Barnum adicionou um segundo picadeiro em 1872 e o terceiro em 1881, permitindo o crescimento do público em qualquer apresentação. Esse formato influiu o espetáculo. Se antes eram necessários dois elefantes, agora seriam precisos dez. O circo tinha dez *clowns* em vez de apenas um. Devido ao tamanho do circo, suas apresentações ficaram cada vez mais gestuais.

A influência dos circos americanos trouxe uma mudança considerável no que viria a ser o circo moderno. Em arenas grandes demais para que o público pudesse escutar os atores, o tradicional diálogo cômico do *clown* perdeu espaço, enquanto as práticas corporais, normalmente relegadas para o segundo plano, ganharam destaque. As clássicas apresentações equestres adquiriram cada vez mais um tom acrobático, até um ponto em que o cavalo não era mais o protagonista.

Três importantes nomes circularam no território americano, principalmente na América Latina. São eles: o italiano Giuseppe Chiarini e os franceses Louis Soullier e

³⁹⁵ Os circos americanos se tornaram exemplo de eficiência logística. Seus métodos levaram à criação do sistema de *rail-truck* para movimentação de carga. O maior espetáculo da terra chegou a percorrer 160 quilômetros em uma noite, viajando em três comboios ferroviários diferentes.

Jacques Tourniaire. É possível encontrar relatos desses três também na Austrália, Ásia, China, Índia, Sul da África e Rússia. Soullier introduziu a ginástica chinesa (uma espécie de mistura de acrobacias com contorcionismo e equilibrismo) nos circos europeus. Já Tourniaire se associou a James Anthony Bailey, herdeiro de Phineas T. Barnum, levando "O maior espetáculo da Terra" para a Europa entre 1897 e 1902. Esse show impressionava pela dimensão de sua organização em larga escala.

Chiarini saiu da Europa para Cuba, estabelecendo um circo em Havana (KOTAR E GESSLER, 2011), depois partiu para os Estados Unidos, cruzou o Pacífico em direção ao Japão, em 1855. Já em 1864, estabeleceu-se no México e fez um *tour* pelo Chile e Argentina antes de retornar para a Europa, em 1869. Em 1874, viajou para a China e depois para Brasil³⁹⁶. Em 1878, a companhia embarcou para a Austrália, Nova Zelândia, Singapura, Java, Sião, Índia e finalmente para a América do Sul novamente. Chiarini morreu em 1897, na Guatemala.

³⁹⁶ Apresentou inclusive no Circo da Guarda Velha no Rio de Janeiro e no Galpão Universal em Porto Alegre, passando por cidades como São João Del Rey, como aponta Duarte 1995.

Anexo II

Um caminho para o banco

As fontes para a pesquisa no campo da História e História da Educação vêm sendo transformadas nas últimas décadas no que se refere ao acesso e à organização (ANDREOTTI, 2005; TABORDA DE OLIVEIRA, 2007; NUNES, 1992; FARIA FILHO 1999; GONDRA E VIEIRA, 2005; LOMBARDI E NASCIMENTO, 2004).

A utilização das novas tecnologias e da informatização de diversos arquivos ampliou o acesso às fontes e aproximou outros campos do conhecimento ao campo da história. Associado a isso está a questão das novas fontes indicadas pela Escola do Annales e a discussão sobre uma abertura para outras empreitadas nos arquivos públicos que não priorizam apenas a história oficial - das leis e dos discursos políticos -, incrementando o leque de opções da pesquisa. Jacques Le Goff e Pierre Nora dirão que “a história se afirma como nova, anexando a si mesma novos objetos que até aqui lhe escapavam e permaneciam fora do seu território” (2011, p.126).

Para além dessa abertura no leque de opções de fontes que podem ser utilizadas para a pesquisa, está também a questão da acessibilidade delas. Cada vez mais disponíveis para o pesquisador, essas fontes lançam um novo olhar sobre objetos já visitados. O pesquisador pode, salvo os devidos cuidados metodológicos, ter novos ângulos de análise sobre o seu objeto de pesquisa, a partir de diferentes pontos de vista expressos em fontes antes descartadas (NUNES, 1992; FARIA FILHO, 1999; FERNANDES, 2004), cabendo a ele escolher, dentro desse leque de opções, aquele conjunto que melhor lhe contempla e que pode lhe fornecer possíveis respostas para as hipóteses elaboradas.

A produção de coletâneas e repositórios impressos indicando algumas fontes auxilia no primeiro momento o pesquisador na tarefa de localizar os caminhos de sua pesquisa. Para além dessas coletâneas, diversos museus e instituições têm se utilizado das novas tecnologias de registro, organização e acesso às fontes para ampliação da visibilidade de seus acervos. É possível atualmente realizar pesquisas mais eficientes, no quesito da localização de fontes em no Brasil, graças às políticas públicas que digitalizam fontes de especial importância para os pesquisadores, como é o caso das ações promovidas pela Biblioteca Nacional por meio da Hemeroteca Digital.

A ampliação do acesso às fontes não significa em momento algum que o fazer do pesquisador deve descartar a visita aos arquivos físicos, que compõem ainda um grande repertório de registros. Essa ampliação do acesso permite apenas a localização de um

maior número de fontes sobre determinados temas, e que deve ser aprofundado em arquivos de referência. Com um volume cada vez maior de fontes para pesquisa, torna-se necessária a construção de ferramentas fluidas, que permitam ao pesquisador uma dinâmica de registro e acesso do acervo coletado, e que, na medida do possível, deem abertura para a reelaboração e reorganização do que foi coletado até o momento.

A velocidade com que atualmente as novas tecnologias caminham tornam, no entanto, a escrita sobre utilização de ferramentas de pesquisa algo difícil (ARMANDO SILVA, 2007), pois o que hoje é atual, rapidamente é substituído. O exemplo dos relatos com bancos de dados propostos por Luciano Mendes de Faria Filho, no ano 2000, ilustra essa mudança. Isso não quer dizer que textos como esses não devam ser escritos, e que experiências de construção e elaboração para organização de fontes não devam ser compartilhadas. É preciso, entretanto, ter cuidado para que o texto possua uma vida prolongada, por isso opto aqui, muito mais do que dizer da ferramenta para a construção do banco de dados, dizer da lógica utilizada para ele.

No caso desta pesquisa, a digitalização e as novas técnicas de identificação e localização de textos digitalizados permitem o acesso mais dinâmico e menos oneroso, poupando assim horas gastas em arquivos e permitindo que se invista mais tempo na produção de uma organização das fontes. A utilização de tabelas e de outras formas de organização de fontes auxilia o pesquisador na localização e no cruzamento de dados (FERES E JASMIN, 2007), porém ainda assim oferecem limitações.

Segundo Faria Filho (1999), os bancos de dados no campo da História da Educação devem ser encarados como forma de produção do conhecimento e não apenas como forma de organização da pesquisa. A construção de bancos de dados ajuda na tarefa de mapeamento, catalogação e serve também como suporte para programas de pesquisa. Segundo Marcos Aurelio Taborda de Oliveira (2007), essa deveria ser uma das tarefas mais importantes dos mestrados. Foi inspirado nesse texto e em discussões realizadas ao longo da formação que a proposta de um banco de dados para esta pesquisa nasceu.

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituir-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto a priori. Ele forma a “coleção”. [...] . O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do

uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente. (CERTEAU, 1982, p. 81).

Um banco de dados “é uma forma de ação, de pesquisa e de produção de conhecimento” (FARIA FILHO, 1999, p. 60). Nesse sentido, produzir um banco de dados que dê visibilidade às fontes coletadas é outra forma de organização do conhecimento para o mestrado. A ideia desse banco visa concentrar fontes que perpassam um mesmo tema, ajudando futuros pesquisadores na localização de informações específicas. Devido a sua variedade e ao imenso número de consultas, nem todas as fontes puderam ser transcritas para o banco, o que demandaria tempo incompatível com o demandado pelo mestrado.

Existem diversas formas de construção de um banco de dados que atendem a diversos fins. No caso desta pesquisa, o banco de dados priorizou a localização do termo “ginástica”, associado a uma pesquisa geral pelo termo “circo”. Esse primeiro grau de relação da pesquisa visa confirmar ou não a presença da ginástica do circo, o que foi constatado logo nos primeiros testes³⁹⁷. Foram utilizados vários identificadores para uma mesma fonte, buscando não descaracterizá-las no que se refere a sua forma original, ou seja, um texto extraído do jornal com discursos próprios.

O banco de dados ajuda também na estruturação de tabelas, filtrando os dados de acordo com a especificidade do tema e a criatividade do pesquisador. O processo de adaptação das fontes para um banco de dados exige a contínua reelaboração dele e um processo de formalização dos dados que interessam a pesquisa.

Do total de aproximadamente 6.700 fontes coletadas, um conjunto de aproximadamente 1000 fontes foi registrado no banco de dados construído especificamente para esta pesquisa³⁹⁸ com o programa Microsoft Access 2010. A utilização desse programa permitiu que as fontes fossem registradas com maior rapidez, devido à possibilidade de construção de interfaces mais amigáveis ao pesquisador e à facilidade de portabilidade para outros programas de tratamento de dados.

Destaco aqui que, mesmo que o trabalho inicial de montagem de um banco de dados seja trabalhoso, devido ao tipo específico de relação que cada pesquisa busca em

³⁹⁷ Para a construção deste banco de dados foram realizados testes de *layout* do banco para tornar mais prática a inserção das fontes. Foram também feitos testes no que se refere ao tipo de relação que cada entrada – chamada aqui de fonte – possuía com o jornal. No caso desta pesquisa, um mesmo número de jornal poderia possuir mais de uma fonte da mesma tipologia ou de tipologias diferentes. Isso não implicou criação de entradas replicadas. Ex.: Um número de jornal pode possuir dois anúncios, uma notícia e uma crítica, que o banco de dados o reconhecerá como uma entrada, sendo assim possível buscar tanto pelo jornal como um todo, quanto pelo tipo de fonte.

³⁹⁸ As demais fontes se encontram agrupadas por décadas e nome de jornais.

suas fontes, é no quesito da interface, ou seja, a tela em que o pesquisador insere os dados que considerou relevante, que cada programa variará. No caso do Microsoft Access, existe uma opção de *design*, que permite a utilização de diversas formas de marcação textual e não textual, otimizando o tempo de trabalho de inserção de dados. As informações são gerenciadas nesse programa na forma de tabelas, de acordo com o campo de informação e podem ser exportadas para o Microsoft Excel e outros programas de tratamento de dados. Tanto o Excel quanto o Access servem aos mesmos propósitos para o pesquisador - organização e tratamento de dados -, possibilitando o relacionamento desses dados.

A matriz do banco de dados teve como foco os jornais e suas respectivas edições, o que denota aqui que cada entrada do banco de dados pode possuir mais de uma referência ao termo pesquisado. Isso significa dizer que o circo estará presente em alguns momentos em várias páginas dos jornais e não apenas em partes específicas deles. Tratar o jornal como um conjunto aberto e ao mesmo tempo individual tem relação também com a forma como as fontes foram coletadas, em sua grande maioria na ordem cronológica, página a página dos jornais. A imagem a seguir demonstra o tipo de relação construída para que a forma de apresentação do jornal fosse privilegiada no banco de dados:

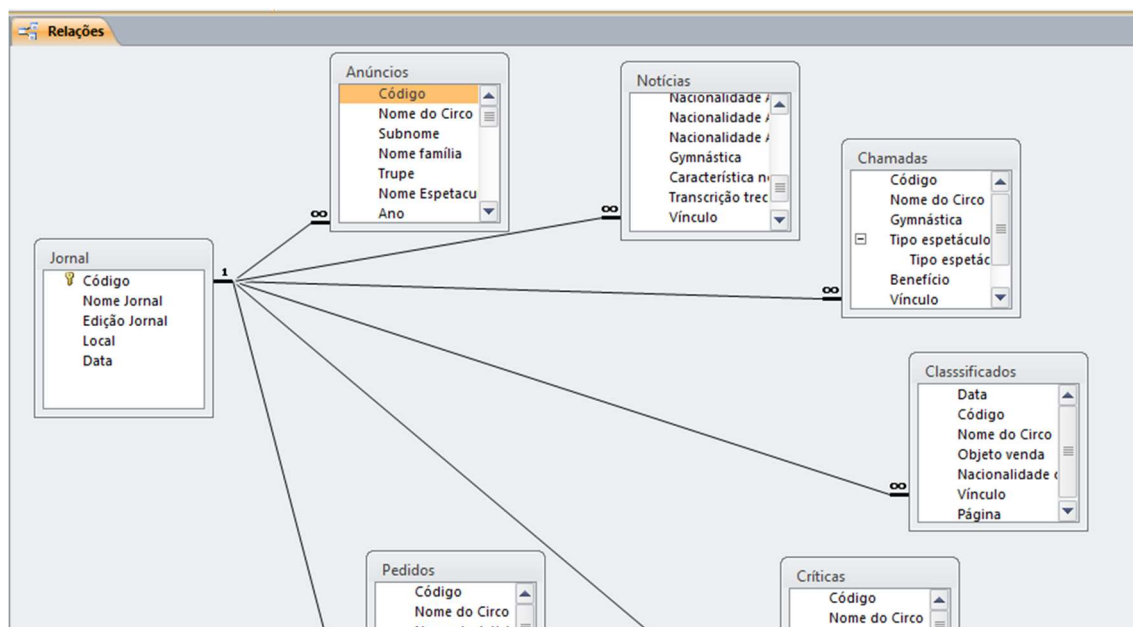


FIGURA 15 - Relações estabelecidas no banco de dados

A princípio, as fontes foram divididas em seis tipologias, de acordo com a sua presença nos jornais. São elas:

- Anúncios: refere-se aos anúncios, ilustrados ou não, dos espetáculos. Contém informações sobre os números apresentados, os benefícios

realizados, artistas convidados, diretores do espetáculo, origem do circo e de artistas, preços, acesso ao circo etc.

- Chamadas: entradas curtas, normalmente contendo o nome do circo e o que será apresentado. Texto contendo no máximo duas linhas.
- Notícias: refere-se a notícias de benefícios, acidentes, alteração da data dos espetáculos, danos causados por tempestades, notícias policiais e algumas notícias internacionais.
- Críticas: textos escritos sobre os conteúdos apresentados, relatando informações relacionadas ao tema do espetáculo, participação e envolvimento do público, reflexões sobre o espetáculo e os resultados alcançados.
- Pedidos: assim como as chamadas, são entradas curtas, em que alguém, ou alguma instituição pede a repetição de algum número específico.
- Classificados: vendas de madeira, cavalos, prataria, móveis e afins, indica a desmobilização do circo na cidade.

É possível realizar pesquisas complexas com rapidez dentro do banco de dados, a partir das tabelas específicas, (exemplo: A quantidade de anúncios ilustrados em determinada década no Rio de Janeiro e qual o tipo de ilustração mais comum nessa mesma década). Essa opção de busca textual foi de grande valia, pois o pesquisador já estava familiarizado com as fontes, mas acredito que também ajudará pesquisadores novatos ou pouco familiarizados com a organização, devido à abertura que o banco permite ao apresentar todos os itens inseridos que estão relacionados a um termo pesquisado.

Cada tipologia possui subitens gerais e específicos. A presença da ginástica foi o fio condutor na montagem desses itens, procurando indicar quando ocorria sua presença e a que se referia o termo. Outros elementos também foram privilegiados, como o nome das trupes e de artistas, para entender a rede de sociabilidade interna ao circo. Utilizo a imagem a seguir para uma melhor visualização da tipologia “anúncios”, item com maior número de fontes indexadas no banco de dados:

FIGURA 16 - Tipologia Anúncios/ Banco de dados da Pesquisa.

Para o tratamento das fontes, foram utilizadas as técnicas de *data mining*³⁹⁹ e *text mining*⁴⁰⁰. Com isso, não apenas dados quantitativos podem ser retirados do banco de dados, mas também foi possível a busca de termos específicos relacionados ao circo. Para esta pesquisa, interessou-me a busca de termos como aula, professor, ginástica e a forma como esses termos se relacionavam em notícias vinculadas ao circo e nos anúncios de espetáculos.

Pensar o banco de dados tendo em vista a relação circo–ginástica limita em parte sua utilização. Por isso, mesmo que cada fonte pudesse conter diversos identificadores, uma caixa de texto com a transcrição parcial da fonte não foi descartada. É possível assim aumentar o campo de ação do banco, pois, dentro do campo de transcrição, podem ser realizadas pesquisas por termos específicos e termos associados. Outra vantagem do banco de dados é a possibilidade de buscas conjugadas, ou seja, buscas por um termo geral, associadas a um termo específico, o que produz uma infinidade de relações ainda não exploradas.

³⁹⁹ Mineração de dados: processo de explorar dados à procura de padrões, associações, mudanças e anomalias relevantes.

⁴⁰⁰Mineração de dados textuais: descoberta de informações, anteriormente desconhecidas, em textos de linguagem natural (sem estruturação dos dados), por meio da utilização de algoritmos computacionais.

