

## A CONTEMPORANEIDADE DA LINGUAGEM CIRCENSE NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

Daniel de Carvalho Lopes; Erminia Silva

### Resumo:

*Esta pesquisa teve por objetivo o levantamento e análise das produções de variadas companhias circenses que atuaram na cidade do Rio de Janeiro nos anos de mil e oitocentos, com o intuito de compreender como se produziram na capital do Império e o quanto incorporaram e dialogaram com elementos sociais, culturais, políticos e tecnológicos do período, ou seja, o quanto essa linguagem esteve e ainda está em permanente imersão e consonância com os períodos e locais onde se processa, evidenciando, dessa forma, sua contemporaneidade. Assim, o espetáculo circense, longe de ser apenas um produto de entretenimento revela o seu longo, rigoroso e complexo processo de formação e constituição artística e de permanente transformação e reinvenção. A pesquisa foi realizada por meio da organização e investigação de um banco de fontes composto por bibliografias referentes principalmente à história do circo e por 67 diferentes títulos de periódicos oitocentistas, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pertencentes a 44 diferentes anos, em que constam um total de 1.610 ocorrências a respeito da atuação de circenses no Rio de Janeiro, sendo elas propagandas, críticas, sátiras, gravuras, notas e notícias e notas marítimas.*

**Palavras-chave:** circo; história; contemporaneidade; reinvenção.

### Abstract:

*The objective of this research was the survey and analysis of the productions of several circus companies that operated in the Rio de Janeiro city in the 1800s, in order to understand how they took place in the Empire capital and how they incorporated and dialogued with social, cultural, political and technological elements of the period, that is, how much this language has been and is still in permanent immersion and consonance with the periods and places where it is processed, thus evidencing its contemporaneity.*

*Thus, the circus spectacle, far from being just an entertainment product reveals its long, rigorous and complex process of formation and artistic constitution and of permanent transformation and reinvention. The research was carried out through the organization and investigation of a database of sources composed of bibliographies referring mainly to the history of the circus and by 67 different titles of nineteenth - century periodicals, available in the Digital Library of the National Library of Rio de Janeiro, belonging to 44 different years, in which there are a total of 1,610 occurrences regarding the performance of circuses in Rio de Janeiro, being advertisements, reviews, satire, pictures, notes and news and maritime notes.*

**Keywords:** circus; history; contemporaneity; reinvention.

Ah, meu caro amigo, devo te confessar: desde que se operou essa mudança em meu pensamento, nunca mais houve para mim palavras e frases, enunciados e sentenças de um só sentido, senão que cada palavra, cada frase, passou a revestir-se de dezenas, centenas de significados. E é nesse ponto que começa aquilo que tu mais temes e detestas: a magia. (Hermann Hesse, 1975)<sup>3</sup>

A proposta de pensar o circo por meio das ideias de **tradição, ruptura e ruptura da tradição**, um dos temas abordados no VI Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, leva-nos a tensioná-las, adotando o conceito de **contemporaneidade** da linguagem circense. A multiplicidade das produções circenses nos mais diversos períodos históricos e suas constantes incorporações, transformações, permanências, releituras, diálogos e inovações nos obriga a questionar, principalmente, a ideia de tradição, uma vez que, por mais que esteja carregada de diferentes sentidos, muitas vezes impera nela a perspectiva de engessamento, imutabilidade e estagnação.

Nesse sentido, pensar sobre a ótica da contemporaneidade do fazer circense: no quanto eles justamente operam contínuos diálogos e incorporações de elementos sociais, políticos, artísticos, culturais, econômicos, tecnológicos etc., dos períodos históricos nos quais estão inseridos, garantindo assim constantes permanências, transformações, renovações, ressignificações e criações em suas produções e modos de organização,

<sup>3</sup> Incerto do conto intitulado “Dentro e Fora”, de autoria de Hermann Hesse (1975).

parece-nos um exercício importante para a compreensão e valorização das artes do circo (cf. Silva, 2007).

Com este objetivo, apresentaremos a pesquisa “Circos e Palhaços no Rio de Janeiro: Império”, realizada ao longo de 2015 e primeiro semestre de 2016 e, em seguida, baseando-nos em parte da atuação de cinco circos que estiveram no Rio de Janeiro no século XIX (quatro deles descritos na pesquisa), exporemos elementos que marcaram a contemporaneidade do fazer circense destas companhias e que apontam para a diversidade da organização e produção das artes do picadeiro no século XIX.

## **A pesquisa: circos e palhaços no Rio de Janeiro Império**

Em “Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império”, trabalho produzido por Lilian Moraes e Richard Rigueti, artistas que formam o Grupo OFF-sina<sup>4</sup>, e patrocinado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, tivemos como proposta realizar o levantamento e análise da atuação de variadas companhias circenses que se apresentaram na cidade do Rio de Janeiro e de Niterói nos anos de mil e oitocentos, adotando como foco a compreensão de como produziram-se na capital do Império e, também, a descrição da atuação dos artistas que exerciam a função de palhaço destas companhias.

Pautados por esses objetivos, seguimos viagem transportados por centenas de fontes publicadas em variados jornais e revistas oitocentistas e em diversas referências bibliográficas<sup>5</sup>. A partir daí, traçamos um caminho organizado cronologicamente da aparição dessas companhias, nos atendo ao apontamento de seus nomes e anos de atuação, bem como na busca de suas biografias, espaços físicos onde trabalharam e suas respectivas localizações dentro da cidade. Além disso, dedicamos foco especial para as suas principais características estéticas, físicas, organizacionais, operacionais etc.; para a identificação e nomeação dos atores palhaços que as compunham e, finalmente, para as maneiras como se produziram e se constituíram na capital fluminense do século XIX.

---

4 Para saber mais sobre o grupo, ver: <http://offsina.blogspot.com.br/>

5 Foram consultados cerca de 70 títulos de periódicos pertencentes a 60 diferentes anos, nos quais encontramos um total de 2.011 ocorrências a respeito da atuação de circenses. O acesso a esses periódicos ocorreu por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Seguindo esses itinerários, dando as mãos aos inúmeros homens, mulheres e crianças artistas do circo, não tivemos por meta levantar toda a produção circense carioca no século XIX, o que seria impossível, mas procuramos descrever a atuação de alguns circos e companhias que encontramos. Isso significa que possivelmente muitos outros circos e grupos de artistas que estiveram no Rio em determinados anos do período que abordamos não foram descritos por nós, e que vale, portanto, a realização de novas investigações e, conseqüentemente, a ampliação de nossa pesquisa.

Da realização da pesquisa durante o ano de 2015, fizemos o levantamento e análise de um total de 19 diferentes companhias circenses e publicamos o material em um e-book neste mesmo ano<sup>6</sup>. Ao longo do primeiro semestre de 2016 demos continuidade ao trabalho e tratamos de mais outras dez companhias, além de revisar a atuação de três circos abordados na publicação de 2015<sup>7</sup>. Com isso, chegamos ao resultado de 29 diferentes grupos circenses em atuação no Rio de Janeiro no período de 1818 a 1876.

## **A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX**

Entre as várias companhias descritas na pesquisa mencionada anteriormente, para abordarmos a contemporaneidade da produção circense no Rio de Janeiro nos anos de mil e oitocentos, apresentaremos parte da produção dos circenses Bartholomeu Corrêa da Silva (Circo Olímpico da Guarda Velha), Giuseppe Chiarini (Circo Chiarini), Vicente Casali (Circo Casali), Elias Bernardi (Circo Aerostático) e Anchyses Pery (Circo Pery)<sup>8</sup>

Bartholomeu Corrêa da Silva (1828-1917) foi aprendiz de ginástica, trapézio e equilíbrio na Grande Escola de São Francisco, no arquipélago de Açores (Portugal). Apesar de sua formação no campo da ginástica institucionalizada, de cunho médico higienista e pautada no cientificismo da época, com idade de 14 anos, quando partiu de Açores para o Brasil, Bartholomeu já havia se apresentado em alguns circos com números de trapézio e equilíbrio (cf. Vieira, 2015).

---

6 O e-book, em PDF, está disponível gratuitamente na livraria do website [www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br)

7 A segunda parte da pesquisa, referente ao primeiro semestre de 2016, ainda está a ser publicada.

8 Dos circenses mencionados, apenas a atuação do Circo Pery não foi abordada nas pesquisas de 2015/2016 uma vez que sua permanência no Rio de Janeiro ocorreu depois da proclamação da República.

No Rio de Janeiro, no início da década de 1850, passou a viver do comércio, gerenciando uma pequena venda em São Fidélis, até que o proprietário de uma companhia equestre, como forma de pagamento pelas dívidas contraídas em sua venda, fugiu deixando em posse de Bartholomeu os animais, estruturas e a própria companhia de artistas. A partir daí passou a empresariar e atuar com sua própria companhia circense, realizando diversos espetáculo no centro do Rio. Em 1858, Bartholomeu começou a trabalhar permanentemente na Rua da Guarda Velha e, em 1863, obteve licença para a construção de um circo estável, que passou a ser denominado de Circo Olímpico da Guarda Velha. Segundo Lima (2006) a edificação de um prédio para a composição do Circo foi realizada somente em 1865, e nele continha um camarote próprio para o imperador Dom Pedro II, que posteriormente lhe doou o terreno.

Em 1871, o Circo da Guarda Velha, “obra gigantesca” segundo o periódico “Opinião Liberal”, de 18 de junho de 1870, foi reformado e reinaugurado em 19 de fevereiro de 1871 com o nome de Teatro D. Pedro II. Com essa reforma, o espaço passou a oferecer uma acústica de qualidade e, apesar da denominação de teatro, manteve as estruturas necessárias para a atuação de companhias equestres. Assim:

A sala de espetáculos obedecia ao modelo de palco italiano. O teatro, inicialmente construído para abrigar espetáculos tanto de teatro quanto de circo, possuía parte do assoalho da plateia removível, que, quando retirada, permitia o uso de um picadeiro circense. Havia também um acesso pelos fundos da edificação, que possibilitava a entrada de carruagens, animais de grande porte e jaulas. (LIMA, 2006, p. 51).

Além de disso:

O velho casarão não tinha beleza arquitetônica em sua fachada, mas parecendo um assobradado comum, unido a um corpo posterior mais feio ainda. Internamente, porém, era a mais luxuosa casa de espetáculo do Rio de Janeiro, com duas ordens de camarotes, uma galeria superior, uma varanda próxima à plateia, duas tribunas para a família imperial e seis camarotes no alto do proscênio. (DUNLOP *apud* LIMA, 2006, s/p)<sup>9</sup>.

Por meio dessas descrições é possível concluir que o antigo Circo da Guarda Velha, reformado e nomeado de Teatro D. Pedro II e ainda sob direção de Bartholomeu Corrêa da Silva, era uma casa de espetáculos própria para circo e teatro que, apesar de sua arquitetura externa rudimentar, possuía notoriedade em função do seu arranjo interno. Em 3 de setembro de 1875 o antigo Circo Olímpico da Guarda Velha recebeu nova denominação,

<sup>9</sup> Dunlop, C. J. “O antigo teatro lírico”, s/d [arquivo FUNARTE] citado por Lima (2006).

passando de Teatro D. Pedro II para Teatro Imperial D. Pedro II. Nesse período, chegou a ser considerado um dos maiores teatros do Brasil, sendo frequentado pela alta sociedade e capaz de comportar mais de duas mil pessoas e receber espetáculos variados como companhias equestres e grandes bailes de carnaval (VIEIRA, 2015). Com essa designação ficou até 25 de abril de 1890, quando mais uma vez seu nome foi alterado, passando a se chamar Teatro Lyrico, e tendo como espetáculo de estreia a atuação da Cia. Equestre do empresário e diretor circense Luiz Ducci, para o qual o teatro foi reformado para recebê-la.

Já em 1913, Bartholomeu vendeu o teatro para família Celestino da Silva que o arrendou, em 1923, a José Loureiro. Em seguida, foi novamente arrendado para outros empresários, sendo que a partir de 1931 passou para a Empresa A. Sonschein. No ano de 1934 o Lyrico foi demolido para que em seu local fosse construído o Banco Caixa Econômica, o que não ocorreu. Em seu lugar surgiu um estacionamento de automóveis<sup>10</sup>.

Por meio da trajetória de Bartholomeu Corrêa da Silva e da construção de seu circo estável é possível tensionar a ideia de tradição circense associada às famílias circenses, ou seja, a transmissão oral de saberes circenses de geração a geração, e à lona/toldo e itinerância, que são elementos tomados como caracterizadores e cristalizadores de um modo de organização de trabalho e produção de espetáculo de cunho “tradicional”.

Não somente Bartholomeu não vinha de família circense, como a sua formação ocorreu, primeiramente, fora do universo das artes, a exemplo de muitos que ingressaram nos circos e por meio dos processos de socialização/formação/aprendizagem, tornaram-se, conseqüentemente artistas e detentores dos saberes circenses (SILVA, 2009). Além disso, a edificação de seu circo estável, por si só, evidencia o quanto os circenses não atuavam somente dentro do regime “circo de lona itinerante”, ainda mais quando temos vários outros exemplos de circenses que construíram seus circos estáveis, como Giuseppe Chiarini, em 1869, no México, e Albano Pereira, em 1875, em Porto Alegre<sup>11</sup>.

Giuseppe Chiarini (1823-1897), conhecido como “O Franconi da América”, foi diretor e artista equestre pertencente a uma família com largo histórico de envolvimento no campo das artes e esteve com sua companhia no Brasil nos períodos de 1869 a 1872 e 1875 a 1877. Com seu circo equestre e zoológico, encabeçou dezenas de viagens mundiais indo em três momentos diferentes para turnês em países como China, Japão, Filipinas, Cingapura,

<sup>10</sup> A maior parte das informações referentes à Bartholomeu Corrêa da Silva e seu Circo provém de Francisco Vieira (2015).

<sup>11</sup> Mais informações sobre essas construções, consultar Lopes (2015).

Índia, Indonésia e Vietnã. Por meio de sua atuação em diversos países é evidente o quanto os circenses utilizaram das mais variadas e modernas ofertas de meios de transporte do período, deslocando-se em viagens por meio de trens, navios e até mesmo carros de bois puxados pelos próprios animais das companhias, quando dos deslocamentos pelas cidades interioranas<sup>12</sup>.

Além das vastas excursões, Chiarini encabeçou diversas ações, também comumente realizadas por vários circenses do período como, por exemplo, os trabalhos de adestramento e comando equestre exercidos, em 1864, no Castelo de Chapultepec, no México, no qual o então imperador Maximiliano I o presenteou com uma espécie de sabre de safira rodeada de diamantes e, posteriormente, com um indômito cavalo Árabe que Chiarini havia conseguido domar (cf. Cervellati, 1961). Já no Brasil, seus saberes de adestrador foram exercidos na Sociedade *Jokey Club* do Rio de Janeiro, composta por sócios detentores de titulações nobiliárias como condes e duques, em 1876, no qual foi nomeado membro honorário, principalmente devido ao adestramento de um cavalo que foi oferecido como presente para o Conde d'Eu, marido da princesa Isabel, filha de Dom Pedro II.

Ainda, vale ressaltar que o circense levou para outros estados brasileiros as “Grandes cavalgadas do Jockey Club Fluminense” (Correio Paulistano, 11/05/1876), o que denota que Chiarini aprendeu novas modalidades equestres próprias da Sociedade Jokey Club Fluminense, incorporando-as em seu espetáculo e as exibiu na cidade de São Paulo, quando armou seu circo no Largo de São Bento. A exibição dessas cavalgadas não somente em São Paulo, mas provavelmente também em outros estados e países que Chiarini visitou, endossa a análise da historiadora Erminia Silva (2007) de que os circenses foram e são produtores e divulgadores de diversas manifestações culturais do período no qual estão inseridos. Segundo Silva (2007, p. 82):

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX, como se observa na própria forma de se apresentarem – ‘Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Coreográfica, Mímica, Bailarina, Musical e ... Bufa’–, resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se

---

<sup>12</sup> Sobre as turnês e utilização e incorporação de variados meios de transporte pelos circenses, ver Lopes (2015).



como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores.

Outro exemplo que reforça a citação acima é a do “veículo mecânico” de Chiarini, descrito pela Gazeta de Notícias, de 10 de março de 1876, como:

Grande Novidade Mecânica

Para o Centenário de Filadélfia

O Sr. Chiarini inventou um novo veículo de locomoção rápida, garantindo não apanhar chuva alguma, quando vai-se nele, e pelo qual aspira uma medalha de ouro da comissão distribuidora.

Este veículo pode carregar até quatro pessoas comodamente, produzindo um movimento muito agradável, e baseado no princípio do sistema planetário: sua posição leva 63 graus de inclinação como a Terra na rotação em sua órbita.

Esta novidade será apresentada, em operação, brevemente no circo do Sr. Chiarini.

O excêntrico veículo consistia em uma espécie de charrete “puxada por dois arrogantes cavalos riquissimamente arreados” e estreou em seu espetáculo de 23 de maio na capital paulista sendo usado por “Mr. e Mme. Denis”, que realizaram “várias voltas à roda do circo afim de demonstrar a maneira esquisita de viajar neste veículo” (Correio Paulistano, 23/05/1876). A invenção de Chiarini teve como objetivo figurar na “Exposição Universal de 1876”, uma exposição de variedades de âmbito mundial que aconteceu na Filadélfia, Estados Unidos, para comemorar o centenário da assinatura de declaração da independência do país. Com isso, temos que o veículo mecânico criado pelo circense é reflexo do quanto ele estava interagindo e apropriando-se de uma das características emblemáticas do final do século XIX, que foi a consolidação dos processos de industrialização e o início da indústria automobilística, ou seja, os recursos tecnológicos do período. Além disso, a intenção de Giuseppe de expor a sua invenção na Exposição Universal de 1876 aponta para o quanto o empresário também estava atento a esses tipos de eventos e como os usou proficuamente como recurso de propaganda para a produção de seu espetáculo.

Ainda sobre o Circo Chiarini: é importante tratar do quanto as propagandas dos espetáculos desse circo traziam permanentes diálogos com temas latentes no cotidiano do Rio de Janeiro como, por exemplo, a estruturação da Educação Física como disciplina e proposta higienista de intervenção sobre os corpos e a questão da epidemia de febre



amarela que assolou a cidade nos anos de 1875 e 1876. Sobre os diálogos traçados entre os circense e o campo disciplinar da Educação Física, temos as vinhetas propagandísticas do circo que proclamam que o espetáculo era uma “completa exposição de educação física – palestra de agilidade, equilíbrio e força”, além da recomendação às “crianças da capital” para que fossem com seus pais ao circo “admirar os lindos meninos e meninas que formam parte desta companhia, que são verdadeiros portentos da arte de Educação Física” (Gazeta de Notícias, 13/03/1876). Em relação ao tema febre amarela, as vinhetas de Chiarini anunciavam que “o circo Chiarini é o antídoto para todas as doenças epidêmicas”, “a medicina circo-pática é o remédio mais poderoso contra o flagelo atual” e “o circo Chiarini é o lugar mais higiênico da época” (Gazeta de Notícias, 13/03/1876).

Frente a esses constantes diálogos e incorporações de elementos sociais, estéticos, tecnológicos e culturais encabeçados pelos circenses<sup>13</sup> na produção de seus espetáculos, é possível tensionar as formas de conceituações dadas a ideia de tradição atribuída a eles uma vez que é justamente por meio dessas sinergias com tudo o que estava sendo produzido, debatido, que a linguagem circense era caracterizada e se caracteriza ainda como rizomática, com permanências, transformações, criações e reinvenções permanentes, e que dessa maneira, em certa medida, a distância da ideia de algo que está estagnado, imutável e “congelado” como é dado a certa perspectiva atribuída ao conceito de tradição não cabe à linguagem circense de qualquer período histórico.

A exemplo de Giuseppe Chiarini, temos também no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX a presença do artista e empresário M. Elias Bernardi. Conforme anúncio do Correio Mercantil, de 26 de junho de 1862, os espetáculos do “intrépido aeronauta M. Elias Bernardi” eram compostos “de extraordinários trabalhos ginásticos e aerostáticos, nunca antes vistos nesta corte”, em que havia a:

ascensão de um monstruoso balão de 40 varas de altura, preparado segundo o método de M. de Montgolfier, primeiro balonista de Paris, ao qual o intrépido artista irá suspenso pela ponta dos pés, fazendo durante o trajeto diversas e difíceis evoluções ginásticas com um pau roliço.

Como é possível perceber pela nota acima, Bernardi possuía como grande atração de seu circo o balonismo, e que, conforme descrições da época, o mesmo se deslocava em um balão da frente do seu circo até a aterrissagem em uma praia próxima realizando

---

<sup>13</sup> Vale alertar que não tomamos por base somente a produção de Giuseppe Chiarini, mas também de vários outros empresários e artistas do período que foram abordados na pesquisa *Circos e Palhaços no Rio de Janeiro: Império*.

truques em um trapézio acoplado ao cesto do balão, e o público acompanhava a pé, pelas ruas da cidade, as facetas do aeronauta.

Por meio dessa breve descrição das apresentações de M. Elias Bernardi, temos que de maneira similar a Chiarini e a muitos outros artistas do circo, esse circense também incorporou elementos tecnológicos em suas produções de forma até mesmo a promover inovações estéticas no campo dos espetáculos. Com isso, mais uma vez evidenciamos a contemporaneidade da linguagem circense nos anos de 1800 e, conseqüentemente, suas constantes transformações, criações e reinvenções.

Com pouco mais de uma década em relação à atuação de Bernardi, a cidade do Rio de Janeiro recebeu o Circo Casali. Não temos muitas informações de cunho histórico referentes aos Casali, mas algumas delas são apontadas por Erminia Silva (2007) ao comentar que em 1875 estrearam em Porto Alegre (RS) e que desde 1870 estavam na América Latina atuando e estabelecendo trocas diversas com companhias argentinas, a ponto de alguns historiadores daquele país descrevê-la como uma família de acrobatas associada diretamente à produção circense argentina. Segundo uma crônica assinada por “Veritas”, publicada no O Mercantil, de 21 de janeiro de 1876, e escrita devido a estreia dos Casali em Petrópolis, o autor relaciona os membros da família que estavam atuando naquele ano, sendo eles: Marcos Casali, empresário e chefe da família; Luiz Casali, diretor da companhia; Zilda Casali, esposa de Luiz; Vicente Casali; Cesar Casali; Luiza Casali, esposa de Cesar; Joanito Casali; Anna Lopes Casali e Virginia Casali.

Entre esses artistas, vale destacar o trabalho do trapezista, acrobata e equestre Vicente Casali em função de sua atuação, a partir de 1881, como professor de ginástica do Colégio Pedro II. Vicente Casali, além de renomado e exímio acrobata circense, foi um dos mais ativos professores de ginástica no século XIX. Por meio da sua formação como circense e também como discípulo de Paulo Vidal, mestre em ginástica e esgrima do Colégio Abílio, atuou como professor em importantes instituições públicas do Rio de Janeiro, como no Instituto Fluminense de Agricultura, e em escolas secundárias da Corte, a exemplo da Escola Naval, Escola Imperial Quinta da Boa Vista, Escola Normal, Instituto Nacional dos Cegos e o Instituto Benjamim Constant. Além disso, também lecionou em instituições privadas e clubes, como o Colégio Abílio, colégio Alberto Brandão, Ginásio Fluminense e no Clube Ginástico Português e no Congresso Ginástico Português (cf. MELO E PERES, 2014). Somada a essa intensa atuação do circense como mestre de ginástica em diversos

espaços de ensino da Corte, Vicente Casali também escreveu programas de ensino de ginástica para o internato e externato Colégio Pedro II, a ponto até mesmo de se contrapor aos programas de Arthur Higgins, importante nome para o ensino de ginástica no período, defendendo que “[...] por bem da educação física da mocidade brasileira, seja aceito o programa que formulei dentro dos verdadeiros princípios pedagógicos e higiênicos [...]” (CUNHA JUNIOR, 2003, s/p).

Essa profícua atuação de Vicente Casali explicita o quanto os circenses, detentores de vastos saberes relacionados não somente à produção do espetáculo e dos fazeres artísticos circenses, mas também sobre o corpo, adentraram e atuaram nos mais diferentes meios e espaços sociais, estabelecendo permanentes trocas, influências e incorporações.

Por fim, já em 1898, temos a atuação do Circo Pery, de Anchyses Pery, com uma pantomima aquática encenada no Teatro São Pedro de Alcântara, que passou por profunda reformada para recebê-la. Conforme apresenta Erminia Silva (2007), foi instalado no São Pedro um picadeiro com uma grande bacia em seu centro, a qual seria abastecida por meio de uma máquina a vapor que “faria jorrar água em seis grandes calhas, na altura das galerias e à vista do espectador, para encher a bacia”. Ainda segundo Silva (2007, p. 174):

Cem pessoas de ambos os sexos tomariam parte na pantomima, com 20 números de música e mise-enscène dos Irmãos Pery. Em pouco tempo, o circo, ou seja, o Teatro São Pedro tornava-se uma grande lagoa por onde navegavam diversas canoas, botes, além de lavadeiras e pescadores, com figurinos a caráter. Havia um momento em que o lago ficava iluminado pela luz elétrica, assim como uma ponte que atravessava de um lado a outro do picadeiro, e onde várias cenas se passavam: casamento, perseguição dos policiais, sua queda e a dos noivos na água, bailados, assim como o final apoteótico com fogos de artifício no centro da ponte.

Por meio de parte da atuação dos diversos circenses aqui apresentados e, principalmente, das realizações de dezenas de outros circos que estiveram na capital da corte no século XIX, é possível compreender a multiplicidade de modelos, organizações e estruturas de circos em produção no período. Com isso, a contemporaneidade da linguagem circense pautada nos contínuos diálogos e incorporações de elementos sociais, políticos, artísticos, culturais, econômicos, tecnológicos etc. dos períodos nos quais os circenses atuaram e atuam, evidencia as constantes permanências, transformações, renovações, ressignificações e criações em suas produções e modos de organização e, conseqüentemente, o quanto, a partir daí, é importante tensionar os conceitos de “tradição”

frequentemente atribuídos ao fazer circense.

Nesse sentido, finalizamos esta breve apresentação com a sugestão de reflexão sobre a ideia de “tradição circense”, tomando por base o espetáculo “O”, de 1998, do *Cirque du Soleil*, companhia comumente associada a uma ideia de “circo novo” ou “circo contemporâneo”, em oposição ao que seria o “circo tradicional”, em que o mesmo é completamente realizado sob água e com os mais modernos efeitos cênicos e tecnológicos, de maneira muito similar à pantomima aquática encenada pelo Circo Pery em pleno 1898, no Teatro São Pedro de Alcântara.

## Referências

CERVELLATI, A. **Questa sera grande spettacolo** – storia del circo italiano. Milano: Edizioni Avanti! - Collezione “Monde Popolare”, 1961.

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.

HESSE, Hermann. **O Livro das Fábulas**. Editora: Civilização Brasileira, 1975.

LIMA, E. F. W.. **Das vanguardas à tradição** – arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2006.

LOPES, D., C. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Dissertação (Mestrado), 2015.

LOPES, D.; SILVA, E. **Circo e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Off-Sina, 2015

MELO, V. A.; PERES, F. F. **A gymnastica no tempo do Império**. Rio de Janeiro: 7 Letras, v.1, 205p, 2014.

SILVA, E. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana; Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

\_\_\_\_\_; ABREU, L. S. **Respeitável público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

VIEIRA, F. **O teatro lyrico**: Palco e Picadeiro. Rio de Janeiro: 19 Desing, 2015

**Periódicos:**

Correio Mercantil (26/06/1862)

Correio Paulistano (11/05/1876; 23/05/1876)

Gazeta de Notícias (10/03/1876; 13/03/1876)

O Mercantil (21/01/1876)

Opinião Liberal (18/06/1870)

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Grupo OFF-SINA/Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - USP sob orientação de Mônica Caldas Ehrenberg; Professora colaboradora no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP.