

USP
Universidade de São Paulo
Faculdade de Educação

DANIEL DE CARVALHO LOPES

**Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua
educação: encontros e desencontros históricos entre circo e
ginástica**

São Paulo
2019

DANIEL DE CARVALHO LOPES

**Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua
educação: encontros e desencontros históricos entre circo e
ginástica**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de pesquisa: Cultura, Organização
Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Caldas Ehrenberg

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Lopes, Daniel de Carvalho

Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica/ Daniel de Carvalho Lopes; orientação Mônica Caldas Ehrenberg. São Paulo: s.n., 2020. 195p.

Tese (Doutorado – programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Circo 2. Ginástica 3. Educação 4. Educação Física 5. História da Educação 6. Arte Educação I. Ehrenberg, Mônica Caldas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

LOPES, Daniel de Carvalho. **Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica.** 195p. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof (a). Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof (a). Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof (a). Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof (a). Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof (a). Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Á minha mãe Sandra, pura poesia.

*Ao meu pai Amauri, com quem aprendi a
observar pássaros.*

AGRADECIMENTOS

*E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente.
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas.*

*E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá.
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar.
(Caminhos do Coração, Gonzaguinha)*

Como nos ensina Gonzaguinha, se somos sempre as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas e que "a gente é tanta gente onde quer que a gente vá", declaro meus sinceros agradecimentos a todas e todos que nos percursos desses anos estiveram de algumas forma ao meu lado, seja numa breve prosa, num forte abraço ou num lampejo de olhar. Em especial, agradeço à Erminia Silva por jamais deixar de ser sempre amiga e parceira nos trabalhos e partilhas da vida, e à Emerson Merhy por estar sempre carinhosamente ao nosso lado; à Giane Daniela Carneiro por compartilhar a vida e abrilhantá-la com imensos sorrisos; à minha família pelo apoio e carinho irrestritos; à Alice Veiros de Castro, Verônica Tamaoki e Cláudia Denardi pela amizade, parceria e apoio com fontes e inspiração; à Beatriz Seibel (*in memorian*), que tanto nos afetou com sua dedicação e militância pelas artes do circo; à Atylana Fernandes, um intenso raio de luz na vida; à Rodrigo Chioda pela grande amizade e partilhas da vida; à Gilson Rodrigues pelas intensas prosas e ensinamentos; à Rodrigo Mallet Duprat, Teresa Ontañón Barragán e Carmen Lúcia Soares por fazerem parte da minha formação e hoje comporem a banca de defesa desta pesquisa; à Mônica Caldas Ehrenberg pela orientação; aos educandos da Instituição de Incentivo à Criança e ao Adolescente de Mogi Mirim (ICA) pelo carinho e por fazer tudo valer ainda mais a pena; à Fernando, meu irmão gêmeo, pelas infinitas e permanentes trocas e por todas as "bagunças" que fazemos

juntos; aos amigos do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses - CIRCUS (FEF - UNICAMP) e às colegas do Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação - GEPGEE (FE - USP) pela amizade e apoio constantes; às amigas e funcionárias do Centro de Memória do Circo (SP) e Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (CEDOC/FUNARTE) pela parceria e ótima acolhida; à todos os inesquecíveis e queridos amigos e amigas que participaram da 3º Formação de Educadores de Circo Social da Rede Circo do Mundo Brasil, realizada em Ouro Preto em Julho de 2018; à CAPES, que permitiu a realização desta pesquisa. Realmente, é muito bonito quando a gente sente que nunca está sozinho por mais que pense estar.

RESUMO

LOPES, Daniel de Carvalho. Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica. 195p. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

No decorrer do século XIX e início do XX o circo foi um dos pioneiros e principais espaços de difusão de imagens e informações sobre as práticas ginásticas, mesmo que questionado e combatido por parte daqueles que defendiam uma ideia científica de educação do corpo ligada aos intuitos de controle, disciplina e desenvolvimento de hábitos higiênicos (MELO e PERES, 2014).

Nesse sentido, pretendemos por meio desta pesquisa tratar dos entrelaçamentos históricos entre as artes circenses e a educação física no Brasil no decorrer do século XIX e início do XX, tendo como objetivo evidenciar os saberes dos circenses no que tange o corpo, a produção do espetáculo e os processos de formação no âmbito do próprio circo, destacando o quanto os circenses sempre foram detentores de múltiplos conhecimentos e práticas ligados ao corpo decorrentes da elaboração e fazer de sua própria arte e sedimentados nos processos de formação, socialização e aprendizagem operados dentro do próprio modo de organização e produção do circo como espetáculo (SILVA, 2007; 2009).

Assim, em busca de compreendermos como e por quais razões circo e ginástica estruturaram-se como áreas que se influenciaram, misturaram e se confrontaram, analisamos a atuação de diversas companhias circenses que estiveram no Brasil no século XIX e o quanto o circo consolidou-se como um espaço de difusão de diversas práticas corporais, tendo os circenses assumindo-se como mestres em ginástica e equitação (LOPES e SILVA, 2015); a trajetória do circense Vicente Casali, um dos mais ativos professores de ginástica, esgrima e natação em dezenas de instituições fluminenses em fins do século XIX; a intensa atividade como *sportsman*, professor, artista e diretor circense do atleta José Floriano Peixoto no início do século XX; e, por fim, a composição da obra Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, escrita pelo circense Raul Olimecha na década de 1920.

Frente à esta proposta de análise, realizamos o levantamento e cruzamento de diferentes fontes como livros, iconografias e, principalmente, 189 diferentes títulos de jornais de oito estados brasileiros nos quais obtivemos aproximadamente 1819 ocorrências referentes à produções circenses diversas, à Vicente Casali e José Floriano Peixoto, bem como o livro de Raul Olimecha, publicado em 1933, consultados no Centro de Memória do Circo (SP), Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ) e CEDOC-FUNARTE (RJ).

Evidenciamos, dessa forma, os circenses como detentores de práticas e saberes sedimentados em seus complexos processos de formação a respeito da produção de seus espetáculos, sobre o corpo e a ginástica, significativos para a constituição da educação do corpo gestada no período abordado.

Palavras-chave: *Circo; Ginástica; História; Educação Física; Educação*

ABSTRACT

LOPES, Danielde Carvalho. The circus performers and their knowledge of the body, their arts and their education: historical encounters and mismatches between circus and gymnastics. 195p. Thesis (Doctorate). Faculty of Education, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

During the nineteenth and early twentieth centuries the circus was one of the pioneers and main spaces for the dissemination of images and information about gymnastic practices, even if questioned and opposed by those who defended a scientific idea of body education linked to the aims of control, discipline and development of hygienic habits (MELO and PERES, 2014).

In this sense, we intend through this research to deal with the historical intertwining between circus arts and physical education in Brazil during the nineteenth and early twentieth centuries, aiming to highlight the knowledge of circus artists with regard to the body, the production of the show and the processes of formation within the circus itself, highlighting how the circus artists have always been holders of multiple knowledge and practices related to the body arising from the elaboration and making of their own art and based on the processes of formation, socialization and learning operated within their own mode of organization and production of the circus as a show (SILVA, 2007; 2009).

Thus, in order to understand how and why circus and gymnastics were structured as areas that influenced, mixed and confronted each other, we analyzed the performance of several circus companies that were in Brazil in the nineteenth century and how much the circus was consolidated as a space for the diffusion of various body practices, with circus artists assuming themselves as masters in gymnastics and riding (LOPES and SILVA, 2015); the trajectory of circus artist Vicente Casali, one of the most active teachers of gymnastics, fencing and swimming in dozens of Rio de Janeiro institutions at the end of the 19th century; the intense activity as sportsman, teacher, artist and circus director of athlete José Floriano Peixoto in the early twentieth century; and, finally, the composition of the book “Little Treaty of Acrobatics and Gymnastics”, written by circus artist Raul Olimecha in the 1920s.

Facing this proposal of analysis, we carried out the survey and crossing of different sources as books, iconographies and, mainly, 189 different titles of newspapers of eight Brazilian states in which we obtained approximately 1819 occurrences related to diverse circus productions, Vicente Casali and José Floriano Peixoto, as well as Raul Olimecha's book, published in 1933, consulted at the Circus Memory Center (SP), Digital Library of the National Library (RJ) and CEDOC-FUNARTE (RJ).

Thus, we highlight the circus artists as holders of practices and knowledge based on their complex processes of formation regarding the production of their shows, about the body and gymnastics, significant for the constitution of body education gestated in the period covered.

Keywords: Circus; Gymnastic; History; Physical education; Education

Lista de Figuras

Figura 1 – Arena do Circo de Guilherme Southby no Campo de Santana, 1818	36
Figura 2 – Propagandas do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha, de propriedade de Bartholomeu Corrêa da Silva	40
Figura 3 – Membros da Família Casali: Marcos, Luiza, César e Luiz	58
Figura 4 – Grupo de Alunos no galpão de Ginástica do Colégio Abílio, em 1905, ano em que Vicente Casali era o professor de ginástica	77
Figura 5 – José Floriano Peixoto – <i>Sportsman</i>	96
Figura 6 – José Floriano Peixoto exibindo seu físico	96
Figura 7 – Condecoração de Zeca Floriano no Teatro Recreio	97
Figura 8 – José Floriano Peixoto com halter	98
Figura 9 – Zeca Floriano: artista e empresário circense	110
Figura 10 – Trio Floriano	112
Figura 11 – Propagandas dos espetáculos do circo de Zeca Floriano	115
Figura 12 – Anúncio do Circo da Caridade	121
Figura 13 – Propaganda do Pavilhão Floriano atuando em Recife	122
Figura 14 – Zeca Floriano versus “O Leão Russo”	123
Figura 15 – Família Olimecha	132
Figura 16 – Capa do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, 1933	138
Figura 17 – Foto de Raul Olimecha estampada no Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, 1933	139
Figura 18 – Algumas das ilustrações de diversas modalidades circenses, acrobáticas e ginásticas apresentadas no Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, 1933	145
Figura 19 – Propaganda do Centro de Cultura Física de Enéas Campello	154

Sumário

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO I – CIRCENSES NO BRASIL: ENTRE GINÁSTICA, INTERAÇÕES E DIÁLOGOS	31
CAPÍTULO II – VICENTE CASALI: MESTRE E ARTISTA DE PICADEIROS E GINÁSIOS	53
2.1 A família Casali e sua Companhia Ginástica e Equestre no Brasil	53
2.2 O Circo e um circense nas aulas de ginástica	62
CAPÍTULO III – ENTRE O PÓDIO E O PICADEIRO - O <i>SPORTSMAN</i> CIRCENSE ZECA FLORIANO	95
3.1 O <i>Sportsman</i>	95
3.2 “O Marechal do Circo”	103
CAPÍTULO IV – ENTRE MANUAIS, SABERES E DISPUTAS	130
4.1 O Circo em folhas de papel: o Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica	130
4.2 Considerações iniciais sobre o Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica ou o Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica em seu tempo	134
4.3 Respeitável público, o Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica	137
CAPÍTULO V – NEGAÇÕES QUE SE AFIRMAM, SABERES QUE SE CONSOLIDAM	159
5.1 Na corda bamba de saberes em disputa.....	159
5.2 Circo: palco e picadeiro de transmissão de saberes	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS: AFIRMAÇÃO POR MEIO DAS ARTES, PRÁTICAS E SABERES	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
PERIÓDICOS CONSULTADOS	190

INTRODUÇÃO

Por meio deste estudo, pretendemos tratar dos encontros e desencontros históricos entre as artes circenses e a ginástica no decorrer do século XIX e início do XX no Brasil, com o intuito de evidenciar os saberes dos circenses no que tange o corpo, a produção do espetáculo e os processos de formação no âmbito do próprio circo.

Para tanto, compreendemos por circo, em termos gerais, os mais variados modos de organização de espetáculos produzidos na Europa a partir de meados do século XVIII que exibiam diversificadas expressões artísticas e que eram compostos por diferentes artistas, cavaleiros e animais. Tais companhias e grupos artísticos, acessando públicos dos mais variados lugares sociais e mobilizando grandes plateias, organizavam-se de modo a incorporar, recriar, reinventar e produzir uma multiplicidade de modos de viver e constituir o circo como espetáculo. (SILVA, 2007). Seus artistas, vindo em sua maioria da Europa, atuantes ao longo de vários séculos, em especial nos séculos XVI a XVIII, circulavam nos mais diferentes espaços, como feiras, ruas, teatros, praças, festividades e bulevares (ZUMTHOR, 1993; BERTHOLD, 2001; PORTICH, 2008). A heterogeneidade, polissemias e polifonias presentes em suas expressões artísticas comportavam a dança, teatro, mímica, música, exibições acrobáticas, malabarismos, adestramento de animais, equilibrismos, pirofagia, magia e muitas outras linguagens existentes, e a diversidade de seus saberes e práticas eram transmitidos oralmente de geração a geração, constituindo-se em permanente diálogo com os elementos estéticos, sociais, políticos e econômicos dos lugares e períodos que atravessavam (SILVA, 2007; 2009).

Quanto à ginástica concebida no século XIX e início do XX, a compreendemos, de forma amplificada, como as diferentes sistematizações e práticas ocorridas em países europeus em torno dos exercícios físicos pautadas em perspectivas científicas, higienistas e eugenistas, dirigidas para a educação do corpo, sendo essa entendida por meio das estratégias, técnicas, práticas e políticas voltadas ao corpo inseridas em diferentes âmbitos educacionais, tais como os esportes, as roupas e os hábitos alimentares e de higiene (SOARES, 2014). Nesse sentido, conforme aborda Soares (2009), a ginástica, como técnica de educação do corpo, foi composta por muitas influências e formas, sendo portadora de saberes que ora se afirmam, ora se apagam, e traçou diversos percursos em vários tempos e em várias culturas de maneira que não podemos analisá-la tão somente por ideias, perspectivas, tendências e marcadores de um único tempo ou cultura.

Diante da proposta de investigação desenvolvida nesta pesquisa, adotamos um recorte temporal focado no Brasil do início do século XIX até aproximadamente a década de 1940. A escolha por esse período se deve, primeiramente, ao fato de que no ano de 1818 temos, até o momento, o primeiro registro da presença de uma companhia circense formalmente organizada em território nacional, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. Tendo como referência inicial a atuação dessa companhia, dirigida pelo artista equestre inglês Guilherme Southby, várias dezenas de circos e grupos de artistas estiveram circulando, ao longo dos anos de mil e oitocentos, tanto pela capital do império como por diversas províncias do país, estabelecendo diversificadas relações e misturas tanto com as produções ginásticas desenvolvidas nesse período como, também, com elementos culturais, artísticos e sociais brasileiros (LOPES e SILVA, 2015).

Conforme abordaremos detalhadamente no decorrer desta pesquisa, outro motivo que justifica o recorte temporal adotado para este estudo é que a partir das décadas finais dos anos de mil e oitocentos contamos com registros que evidenciam a presença de circenses atuando como artistas e mestres de ginástica em diversas instituições públicas e privadas no Rio de Janeiro, como clubes, colégios e centros de cultura física, a exemplo dos circenses Vicente, Marcos e Zilda Casali, figuras essas fundamentais para os debates que serão apresentados neste estudo. Ademais, já no início do século XX, contamos com duas produções que também alicerçam essa proposta de estudo, que são: os percursos do *sportsman* circense José Floriano Peixoto como artista, atleta, professor de ginástica e empresário de circos e centros de cultura física; e a publicação, no ano de 1933, de um livro intitulado *Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica*, de autoria do artista circense Raul Olimecha. Essas produções tanto lançam diferentes perspectivas como configuram-se como registros importantes que evidenciam os encontros e desencontros históricos entre as artes circenses e a ginástica no decorrer do século XIX e início do XX no Brasil.

Previamente, vale mencionar que tomamos conhecimento da existência desses sujeitos e produções por meio de determinadas publicações referentes aos campos da ginástica e do circo. Mais especificamente, viemos a saber de parte da atuação do circense e mestre de ginástica Vicente Casali a partir do trabalho de Victor de Melo e Fábio Perez intitulado *A Gymnastica no Tempo do Império* (2014). Com relação ao *sportsman* circense José Floriano Peixoto, mais conhecido por Zeca Floriano, acessamos um pouco de sua atividade como artista de circo através do trabalho de Erminia Silva intitulado *Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil* (2007). Por fim, quanto a publicação de Raul Olimecha,

viemos a saber da sua possível existência por meio de uma pequena nota apresentada quase como curiosidade por Antonio Torres, ao tratar da biografia da família Olimecha no livro *História Visual do Circo no Brasil* (1998).

Ainda em conformidade com o recorte temporal e objetivos adotados neste estudo, outra razão fundamental para a escolha do período que abrange o início do século XIX até as décadas iniciais do século XX é dada por meio da consolidação de iniciativas, ações e práticas voltadas para a implementação e desenvolvimento da ginástica no Brasil.

Na Europa de fins do século XVIII e início do XIX, as concepções políticas, sociais e econômicas da época elegiam a ginástica como prática de educação do corpo para a sociedade, de forma a consolidar-se como uma das várias ferramentas de instauração dos ideais burgueses e tendo como respaldo para sua sistematização e aplicação perspectivas científicas, higienistas e eugenistas (SOARES, 2005; GÓIS JUNIOR e SIMÕES, 2011).

A introdução da ginástica nas escolas brasileiras teve forte influência de médicos e militares que adotavam como referenciais as sistematizações em torno da prática voltadas para o meio militar e civil produzidas em países europeus desde os fins do século XVIII e ao longo do século XIX, a exemplo da França, Alemanha e Suécia. Essas produções, que apesar das particularidades que carregavam, possuíam finalidades semelhantes, como o intuito de promover a saúde, desenvolver a força, a vontade, a coragem e regenerar a raça, objetivando, assim, formar cidadãos hábeis para servir à pátria e à indústria (SOARES, 2001a; 2005).

Assim, ações voltadas para a higiene e a prevenção dos problemas sociais, constituídas no campo de ação da medicina, consolidaram-se com prescrições para diversos setores sociais públicos e privados, urbanos e rurais, individuais e coletivos. Nesse ínterim, a organização escolar também se inscreveu como espaço das preocupações de ordem médica, devendo se responsabilizar pela formação física, moral e intelectual das crianças e jovens, e atender aos objetivos de fortalecer, disciplinar, ordenar, regenerar e moldar as condutas e temperamentos dos educandos (GONDRA, 2004).

A prática da ginástica, nas primeiras décadas do século XIX, restringia-se basicamente às instituições militares e passou a compor o meio civil por meio da sua identificação com o discurso científico sustentado por médicos, pedagogos e políticos, da sua divulgação por meio de códigos de civilidade e da defesa de sua importância enquanto componente educativo. Arelada a uma ação médico-higienista, a ginástica constituiu-se como uma prática de educação do corpo que visava, em termos gerais, a disciplina, formação moral e o aprimoramento do físico e da saúde (GONDRA, 2000). Conforme apresenta Sant'Anna (2011)

No Brasil a moda higiênica começou a penetrar nas escolas e contribuiu para a promoção da Educação Física. A laicização progressiva do corpo, vinculada à visão triunfalista da ciência, tendeu a inscrever o exercício físico na origem da vida humana. No seio do higienismo, a inspiração de cunho eugênico tendia a associar a limpeza da raça brasileira aos valores da ginástica e do culto à vida ao ar livre. Moda e ciência, apesar das diferenças, tendiam a se encontrar no mesmo afã por silhuetas higienizadas. Isso significava saúde, asseio e também o culto do *sportman*, avesso à palidez e às olheiras, às cinturas femininas apertadas por espartilhos e abafadas por espessos tecidos ou ainda às cabeças cujos cabelos se perdiam em caracóis debaixo de pesados chapéus (p.304)

Nesse sentido, o Colégio de Pedro II, fundado em 1837 no Rio de Janeiro e primeira instituição de ensino secundário organizada pelo governo central, concebida para ser modelo às demais instituições públicas do país no período, oferecia regularmente a prática de ginástica aos seus alunos e foi possivelmente uma das primeiras instituições de ensino oficial que se dedicou ao ensino da ginástica no Brasil. A instituição inaugurou em 1841 as lições de exercícios ginásticos, e a escolarização da ginástica se deu sob influência da ação de militares e médicos e também do Reitor e médico Joaquim Caetano da Silva. O oficial militar, ex-Capitão do Exército Imperial, Guilherme Luiz de Taube foi o responsável por ministrar as lições nesse ano e sua atuação no âmbito militar foi o critério para sua admissão na instituição como mestre de ginástica, sendo que a argumentação que Taube usou tanto para justificar sua contratação quanto para defender a aplicação de exercícios ginásticos no Colégio se deu por meio do embasamento no discurso médico do período que apontava a ginástica como atividade eficaz para desenvolver as forças do corpo e do espírito, e em função do ensino da ginástica acontecer em diversos colégios europeus (CUNHA JUNIOR, 2008).

Assim, a ginástica passou a ser uma prática recorrente em escolas, clubes e centros de cultura física no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. Esses variados espaços dedicados aos exercícios ginásticos e os diversos sujeitos e ideais ligados à sua prática contribuíram para a sua difusão e popularização de maneira multifacetada e caracterizada por misturas, disputas e tensões. Assim, a ginástica era apresentada como atração nos circos e espetáculos de variedades, consolidava-se como disciplina escolar, era compreendida como promotora de saúde, valores morais e hábitos higiênicos, no exército era considerada fundamental para a defesa nacional e estava presente nos clubes e agremiações diversas. Dessa forma, caracterizou-se por diversificadas práticas e ideais que se misturavam e se influenciavam mutuamente em meio a debates e rivalidades (SOARES, 2005; MELO E PEREZ, 2014).

Pautados nesse recorte temporal e direcionando nosso olhar para os encontros,

desencontros e influências mútuas entre circo e ginástica no período aqui abordado, temos como objetivo evidenciar os saberes dos circenses no que tange o corpo, a produção do espetáculo e os processos de formação no âmbito do próprio circo. Em outras palavras, almejamos destacar o quanto os circenses sempre foram detentores de múltiplos conhecimentos e práticas ligados ao corpo decorrentes da elaboração e fazer de sua própria arte, e sedimentados nos processos de formação, socialização e aprendizagem operados dentro do próprio modo de organização e produção do circo como espetáculo (SILVA, 2007 e 2009).

Assim, no âmbito dos diálogos, tensões e disputas entre as produções do circo e da ginástica no período tratado, nosso foco está em salientar que o circo, com seus modelos e práticas corporais, consolidou-se como um espaço de construção de educação do e sobre o corpo simultaneamente e interativamente com as instituições escolares, médicas, militares, esportivas e de divertimentos.

Ao nos determos aos entrelaçamentos históricos entre essas duas áreas, em certa medida bem conhecidos no âmbito das pesquisas sobre a história da ginástica, não buscamos elencar ou localizar as origens destes encontros e desencontros, mas direcionar nosso olhar para o que não está dito ou explicitado, ou “o que está por trás” dessas aproximações, misturas e tensões protagonizadas entre os fazeres circenses e o campo da ginástica. Pretendemos, assim, acessar discursos, práticas e táticas que tornavam visíveis o que se queria invisível por determinados setores ligados à educação do corpo no período estudado, ou seja, o quanto os circenses sempre foram detentores de múltiplos e influentes saberes que, ancorados por seus complexos processos formativos dentro do próprio circo, possibilitaram os diversos diálogos e misturas com a ginástica do século XIX e início do século XX.

Nesse sentido, tomamos o circo como o lugar central de nossa fala, ou seja, nossas análises estão no território do circo, suas artes e fazeres, mas também no território da ginástica. Dessa forma, não temos a pretensão única e exclusiva de discutir o quanto a ginástica, sua história e sua constituição como campo do conhecimento incorporou ou misturou-se com as práticas circenses, por mais que esse seja, evidentemente, um dos nossos eixos na pesquisa, mas sim explicitar o quanto essas incorporações e misturas deram-se em função do circo constituir-se como um espaço de fazeres e saberes múltiplos e complexos.

Todavia, é importante mencionar que não tratamos a ginástica como uma “ferramenta” para compreensão e análise do circo, muito menos a colocamos em segundo plano frente a um possível “protagonismo” destinado às produções circenses. Nosso intuito foi abordá-los mutuamente e compreendê-los por meio da ideia de que traçaram percursos historicamente

entrelaçados por constantes trocas, influências, diálogos, incorporações e, conseqüentemente, divergências e tensões. Apesar disso, vale reforçar, nossa intenção não é apenas apresentar e analisar estritamente as misturas entre as produções circenses e da ginástica oitocentista e do início do século XX, mas dar visibilidade às práticas e saberes circenses que promoveram e potencializaram esses cruzamentos.

Posto isso, em termos gerais, a questão que nos move na elaboração desta pesquisa é, portanto, a de compreender como e por quais razões circo e ginástica estruturaram-se como áreas que se influenciaram e se misturaram. Previamente, como possíveis perspectivas que contemplem essas questões, sublinhamos três pontos essenciais que são: o quanto os circenses sempre foram, em função de seus processos de formação pautados na produção do circo como espetáculo, detentores de compreensões, domínios e métodos sobre o corpo; o quanto a linguagem circense se caracteriza fortemente por sua contemporaneidade, ou seja, o quanto ela dialogou e incorporou na sua composição e produções os mais variados elementos artísticos, culturais, sociais, políticos e econômicos pertencentes aos mais variados locais e períodos históricos dos quais o circo fez parte (SILVA, 2009; LOPES e SILVA, 2015); e, por fim, o quanto a ginástica, ao longo de seus percursos na história, por mais que rivalizou com as artes circenses, indiretamente evidenciou as práticas do picadeiro como influentes para a sua própria constituição como campo de conhecimento.

Frente à proposta de análise desta pesquisa, um só registro ou fonte que aborde os encontros e desencontros históricos entre as artes do circo e a ginástica não é capaz de abarcá-los por inteiro. Nem mesmo variadas fontes são capazes de cumprir com um objetivo tão extenso. No entanto, por meio da adoção de grande diversidade de materiais de pesquisa - livros, documentos cartoriais, iconografias e, principalmente, periódicos diversos - é possível, ao menos, oferecer diferentes “olhares” e “contrastes” para qualquer proposta de investigação histórica.

Assim, acreditamos que o levantamento e cruzamento de diferentes fontes nos possibilita uma aproximação mais íntima e ao mesmo tempo abrangente com o nosso objeto de estudo. Ao adotarmos essa perspectiva metodológica, estabelecemos uma abordagem que se constitui na organização, interpretação e cruzamento das mesmas.

No que diz respeito mais especificamente à interpretação e cruzamento dessas fontes, consideramos que elas não são depositárias ou guardiãs de “verdade(s)”. Isso quer dizer que a interpretação das mesmas foi orientada por uma análise crítica, no sentido de criar com esse material um debate e de sermos estimulados e surpreendidos pelos mesmos, gerando, dessa

maneira, representações relacionadas aos encontros e desencontros entre o circo e a ginástica.

Quanto à multiplicidade de registros que embasam esta pesquisa, vale mencionar que a grande quantidade de fontes jornalísticas acessadas, em intersecção com as bibliográficas, configura-se uma base sólida de extrato de tempo que contemplam especialmente as produções circenses em sintonia com a ginástica no século XIX e início do XX no Brasil. Em termos mais específicos, esse conjunto de fontes organizado liga-se diretamente à trajetória e ações no campo do circo e da educação por parte de Vicente Casali e do circo de sua família; da atuação do *sportsman*, artista e diretor circense José Floriano Peixoto; e da concepção da obra intitulada *Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica*, escrita pelo circense Raul Olimecha (1933).

A grande maioria dos periódicos consultados estão disponíveis para livre acesso na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e, juntamente com essas fontes, foram também consultados materiais pertencentes aos acervos do Centro de Memória do Circo, em São Paulo; o acervo pessoal de Verônica Tamaoki, pesquisadora e coordenadora do referido Centro e também o Acervo de João Angelo Labanca, pertencente ao Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (CEDOC/FUNARTE), no Rio de Janeiro, acervo no qual encontramos e tivemos livre e integral acesso a um exemplar impresso do livro *Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica*, de Raul Olimecha (1933).

Conforme temos apontado, as fontes periódicas constituem-se como um alicerce importante para esta pesquisa, fato esse que se deve à grande quantidade de jornais e revistas publicados a partir da segunda metade do século XIX no Brasil, período este em que circulou uma gama extensa de periódicos diários, semanais, mensais e anuais dedicados aos mais variados temas e públicos (RENAULT, 1978). Contudo, ao tomarmos por base jornais, boletins, diários, almanaque e revistas de cunho político, artístico, jocoso, satírico, esportivos, literário, científicos e médicos, evitamos seu uso de forma ingênua e instrumental, como apenas receptáculos e veículos de informações a serem selecionadas e extraídas, ou mesmo como sendo imparciais, neutros ou isolados da realidade política e social na qual se inserem. Evitamos também buscar nessas fontes aquilo que pretendemos confirmar, mas sim interrogá-las por meio de mediações cuidadosas e interpretações críticas (PÍNSKY, 2008; LUCA, 2008).

Com a intenção de apresentar algumas das características das fontes inventariadas para essa pesquisa em questão e para outros possíveis estudos que vislumbrem os entrelaçamentos

históricos entre circo e a ginástica, descrevemos abaixo algumas de suas especificidades.

Foram acessados e agrupados aproximadamente 189 diferentes títulos de jornais pertencentes a oito estados brasileiros, sendo eles: Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo. As ocorrências referentes à produção dos Casali, José Floriano Peixoto e ao tratado de Raul Olimecha, nessa somatória de jornais, consistem num total de 1819 registros, sendo eles, em sua maioria, notas e notícias diversas, propagandas de espetáculos e lutas, crônicas, entrevistas, registros de passageiros nos portos, matérias biográficas, informes, entre outros.

Dessas 1819 ocorrências, cerca de sessenta por cento trata da atuação da família Casali no Brasil e de Vicente Casali como professor em diversas instituições fluminenses, e agrupam-se no período de 1870 a 1955; em torno de trinta por cento diz respeito à trajetória de Zeca Floriano e de seu circo em diferentes estados, abarcando o período de 1900 a 1988, e, por fim, aproximadamente dez por cento refere-se à publicação do Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica, concentradas no período de 1902 a 1958. Justamente a concentração de fontes referentes aos Casali, Floriano e à obra de Raul Olimecha, bem como o ineditismo e potencialidade de suas trajetórias e produções para o campo de pesquisa em circo e em Educação Física justificam nossas escolhas e abordagens.

Ao adotarmos essas produções como alicerce para a realização desta pesquisa, utilizamos como palavras-chave para a busca das ocorrências acima relacionadas, principalmente no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, os termos *Casali*, *Vicente Casali*, *Zeca Floriano*, *Circo Floriano*, *Olimecha* e *Raul Olimecha*. Nesse sentido, o método nominativo sugerido por Ginzburg (1989) foi fundamental para a orientação e localização das ocorrências referentes à Vicente Casali, Zeca Floriano e Raul Olimecha, pois essa proposta metodológica pressupõe o nome dos sujeitos estudados como uma peça inicial para a realização de uma investigação e construção de uma narrativa, visando não a elaboração de suas biografias, mas sim a busca pelos indícios de suas produções, vivências e realizações, no caso específico desta pesquisa, no campo das artes circenses e da ginástica.

Por fim, com relação ao tratamento gramatical dado às fontes jornalísticas, é importante ressaltar que mantivemos ao longo do texto o título dos periódicos segundo a grafia da época com o intuito de facilitar a consulta de futuros pesquisadores que venham a se debruçar sobre os temas abordados nesta pesquisa na plataforma digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, uma vez que a denominação dos jornais, revistas e almanaques nessa

base de pesquisa encontra-se com a grafia da época.

No encaço desses objetivos e perspectivas, organizamos e desenvolvemos esta pesquisa em cinco capítulos.

No capítulo inicial, abordamos por meio da atuação de artistas e companhias circenses que estiveram no Brasil nos anos de mil e oitocentos o quanto o circo consolidou-se como um espaço precursor e notável de difusão de modelos e informações sobre a ginástica e a equitação, e o quanto seus artistas, portadores e produtores de conhecimentos sobre práticas e técnicas ginásticas e acrobáticas, estabeleceram relações diretas com o público das cidades, assumindo-se principalmente como professores e mestres transmissores de suas artes.

Tratamos também nesse capítulo quanto as misturas, antropofagias e pluralidades de encontros polissêmicos e polifônicos que constituem a produção do espetáculo circense e, principalmente, dos corpos artísticos em cada período histórico (LOPES e SILVA, 2019) evidenciam a contemporaneidade do fazer circense, na qual sempre esteve presente as disputas, diálogos, reinvenções e incorporações permanentes que estabeleciam com os movimentos culturais, sociais e artísticos, tanto do Brasil como dos outros países que visitavam. Nesse sentido, a presença no Brasil de centenas de companhias exibindo espetáculos com cavalos e acrobáticos ao longo do século XIX, atravessadas e transversalizadas por tudo o que estava acontecendo nos encontros com diferentes culturas nas quais imergiam em suas itinerâncias, fizeram do circo um espaço destacado de divulgação de práticas e exercícios ginásticos e equestres.

No segundo capítulo, subdividido em dois tópicos, tratamos de parte da trajetória do Circo Casali e de Vicente Casali, circense que se tornou um dos mais ativos professores de ginástica, esgrima, evoluções militares e natação em importantes instituições públicas e privadas do Rio de Janeiro em fins do século XIX ao início do XX. O intuito de conhecer e analisar suas atuações no campo do circo e do ensino justifica-se pelo fato delas expressarem a mistura e influência das práticas corporais do circo no âmbito da ginástica desenvolvida em espaços promotores de uma educação do corpo que se pretendia racionalizada e pautada em perspectiva científicista e ideias higienistas, além de possibilitar a compreensão dos circenses como detentores de práticas e conhecimentos sobre o corpo significativos para a constituição da ginástica gestada no período.

No terceiro capítulo tratamos, em dois tópicos, da intensa atividade do *sportsman*, mestre de ginástica, artista e diretor/proprietário circense José Floriano Peixoto. Sua trajetória, que reside no início do século XX, evidencia outras formas de influências, cruzamentos e

misturas das artes circenses com os campos da ginástica e também dos esportes, além de explicitar o quanto os saberes do circenses estiveram alicerçando e, em certa medida, promovendo misturas e diálogos entre tais campos.

Por conseguinte, o quarto capítulo, está dividido em três tópicos. Em sua parte inicial, apresentamos uma síntese da trajetória da família circense Olimecha e uma breve biografia do artista Raul Olimecha, autor da obra intitulada *Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica*, escrita na década de 1920. Em seguida, traçamos algumas considerações iniciais sobre a referida obra pautadas, principalmente, em notas jornalísticas publicadas a seu respeito no período de seu lançamento, que julgamos importantes para compreensão e constituição da mesma. Já na porção final desse capítulo, realizamos análises referentes diretamente ao conteúdo do *Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica* de forma mais íntima, uma vez que pudemos acessar um exemplar dessa publicação. Traçamos considerações em cruzamento com as que apresentamos anteriormente, tanto no sentido de ampliá-las como de reconsiderá-las, e evidenciamos o quanto essa publicação de Raul Olimecha se constituiu como uma produção que explicita os saberes dos circenses sobre o corpo e sua arte, uma vez que seu objetivo é tanto o ensino das práticas e modalidades circenses como também o de atender o propósito de explicitar as vantagens que oferece o cultivo de uma ginástica educativa tendo por base o artista de circo, a classe à qual pertencia Olimecha.

Por fim, no quinto capítulo, em função da perspectiva que trazemos no capítulo anterior que contempla a ideia da publicação do *Pequeno Tratado de Acrobacia e Ginástica* evidenciar a afirmação e disputa dos circenses na produção de conhecimento sobre o corpo, realizamos uma apresentação e análise da postura ideológica e argumentativa de alguns professores, intelectuais e sistematizadores das práticas de educação do corpo, a partir da segunda metade do século XIX, que desqualificavam e mostravam-se contrários à participação e influência de circenses no campo do ensino da ginástica. Após essas considerações, realizamos também uma exposição mais direcionada referente aos modos de organização e transmissão dos conhecimentos e práticas dos circenses dentro do próprio circo, bem como aos seus complexos processos de formação e aprendizagem, fundamentais para a consolidação dos mesmos como artistas completos e para a constituição do circo como espetáculo.

CAPÍTULO I – CIRCENSES NO BRASIL: ENTRE GINÁSTICA, INTERAÇÕES E DIÁLOGOS

Desde fins do século XVIII e expressivamente no início do século XIX, chegaram ao Brasil e à América Latina dezenas de artistas e companhias formalmente organizadas apresentando-se constantemente em todo o território nacional e, principalmente, nas grandes cidades e vilas (AVANZI e TAMAOKI, 2004; CASTRO, 2005; SILVA, 2007 e 2009; LOPES e SILVA, 2016). Acessando públicos dos mais variados lugares sociais e mobilizando grandes plateias, tais artistas e companhias se organizavam de modo a incorporar, recriar, reinventar e produzir uma multiplicidade de modos de viver e constituírem o circo como espetáculo.

Esses artistas, vindo em sua maioria da Europa, atuantes ao longo de vários séculos, em especial nos séculos XVI a XVIII, circulavam nos mais diferentes espaços, como feiras¹, ruas, teatros, praças, festividades e bulevares (ZUMTHOR, 1993; BERTHOLD, 2001; PORTICH, 2008; BOLOGNESI, 2019). A heterogeneidade, polissemias e polifonias presentes em suas expressões artísticas comportavam a dança, teatro, mímica, música, exibições acrobáticas, malabarismos, adestramento de animais, equilibrismos, pirofagia, magia e muitas outras linguagens existentes. A diversidade de seus saberes e práticas eram transmitidos oralmente de geração a geração, e constituíam-se em permanente diálogo com os elementos estéticos, sociais, políticos e econômicos dos lugares e períodos que atravessavam. Assim, o aprendizado permanente de seus fazeres artísticos garantia a continuidade de suas produções balizada por transformações e reconfigurações constantes, nas quais esses saberes e práticas eram continuamente reelaborados e transmitidos no próprio fazer diário de suas apresentações. Com isso, a multifacetada atuação desses vários artistas² dialogava diretamente

¹ A Feira de Saint-Laurent, na França, foi uma das maiores e mais importantes do período, e acontecia ao longo do verão europeu, entre junho e outubro. Em 1344, estava estabelecida dentro da abadia dos irmãos de São Lázaro, e se tornou permanente no século XVIII. Saint - Laurent se caracterizava como um espaço de efervescência onde se encontravam artesãos e burgueses dedicados ao comércio de luxo, como porcelana, instrumentos musicais e estampania. Simultaneamente ao comércio de produtos materiais, era permeada por outras produções imateriais, como as artísticas: números de malabarismo, dança, acrobacia, mímica, animais, títeres e cenas teatrais, sendo que estas apresentações aconteciam espontaneamente e independentes de qualquer subsídio advindo do Estado monárquico ou de mecenas. CIRCONTEUDO. **As Feiras - encontro da diversidade artística.** Linha do tempo. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1950:as-feiras-encontro-da-diversidade-artistica&catid=161:linha-do-tempo&Itemid=424>. Acesso em: 20 jan. 2018.

² É importante salientar que esses artistas atuantes principalmente nas grandes feiras europeias são denominados de saltimbancos, termo que segundo Erminia Silva (2009), é adotado de forma genérica para designar artistas nômades que atuam nas ruas, às vezes com conotação de julgamento de valor. No entanto, ao contrário de qualquer perspectiva que tome esse grupo como "menor" ou artisticamente pobre, estes artistas no período eram detentores de múltiplas práticas e saberes que garantiam a produção de seus espetáculos nas mais variadas formas e lugares, que os permitiam ter intensa capacidade de criação,

com as características do período em que se encontravam (SILVA, 2007).

O próprio modo de organização do trabalho desses grupos artísticos operava na lógica de acessar e agradar os mais diversos públicos e, em função disso, suas produções eram permeadas por atrações que fossem originais e fantásticas, que se distanciavam dos padrões estéticos impostos e regulamentados pela produção "teatral oficial", acolhida pela égide Real (CAMARGO, 2006; BOLOGNESI, 2019). As diversas formas dos artistas se constituíram ao longo dos períodos históricos eram alicerçadas no fato de dominarem um leque de variadas linguagens artísticas, caracterizando-se como profissionais polivalentes. Assim, eram detentores da multiplicidade de saberes e habilidades que os tornavam aptos a construir seus próprios espaços arquitetônicos e ferramentas de trabalho, bem como a se apresentarem nos mais variados espaços como ruas, feiras, pavilhões, tabladros, tendas e teatros, a se adaptarem e a se moldarem ao público, país e cultura no qual se inserissem³ (SILVA, 2009). A criação estética desses profissionais da arte estava em sintonia com os modos de produção da vida de diferentes grupos de cada período histórico no qual estavam imersos. Desse modo, a produção de suas linguagens artísticas emanava diretamente das relações que foram estabelecidas e impostas com e pelas sociedades que vivenciaram em cada período. Nesse campo, criavam condições de resistências, aceitações e disputas com os poderes infligidos (LOPES, 2015).

Nas décadas finais do século XVIII, esses mesmos artistas, herdeiros dos processos vistos anteriormente, estiveram presentes no elenco dos espetáculos que passaram a receber a denominação de "circo moderno", a exemplo dos Chiarini, Casali, Guillaume, Fouraux e Deburau, entre muitos outros anônimos, que não somente trabalhavam nos espetáculos circenses como também criaram, atuaram e empresariaram seus próprios circos⁴ (LOPES e

adaptação, improvisação e adequação aos diferentes espaços cênicos.

³ A respeito dos processos de formação dos artistas circenses, abordaremos esse tema com maior profundidade no decorrer da pesquisa.

⁴ Considerável parte da bibliografia que trata da historiografia circense associa o surgimento deste espetáculo especialmente a Philip Astley, ex-cavaleiro suboficial britânico. Essa associação se deve ao fato de Astley, mestre na arte da cavalaria, ter iniciado, em 1766, apresentações equestres públicas mediante pagamento, portanto, não mais direcionadas exclusivamente para dentro dos muros aristocráticos (RENEVEY, 1977; SEIBEL, 1993; BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007). Inicialmente, Astley atuava com acrobacias equestres, jogos, corridas e doma de cavalos, a exemplo de outros grupos de ex-cavaleiros do período. Posteriormente, quando passou a trabalhar num espaço cercado por tribunas de madeira, associou às suas atrações funâmbulos, saltadores, acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, ou seja, os variados artistas que trabalhavam e se apresentavam nos distintos espaços possíveis na época: teatros fechados, feiras, ruas, praças, extintos espaços arquitetônicos do império romano (como inúmeras construções semelhantes ao circo de Roma em vários dos países ocupados), casas particulares, palácios, etc. A incorporação desses artistas às apresentações dos grupos equestres de origem militar foi considerada a matriz do "circo moderno", com intuito de diferenciar do circo romano ou grego.

Para Silva (2007), Astley, ao fundir as apresentações equestres dos cavaleiros de origem militar ao amplo

SILVA, 2015).

Assim, no cerne do processo de constituição dos espetáculos circenses, diversas famílias de artistas estiveram ativamente presentes. Com isso, podemos observar que suas trajetórias foram marcadas pela habilidade de se produzirem como artistas com extraordinária capacidade de adaptação às mais diversas condições estabelecidas pelos períodos que atravessaram. Desde suas aparições nas feiras, tais artistas foram hábeis em se reinventarem perante as restrições impostas às suas atuações por meio da criação de novas técnicas artísticas e da incorporação e fusão de estilos e linguagens cênicas. Consequentemente, constituíram-se aptos a trabalhar nos mais variados espaços arquitetônicos, para diversos públicos e em diferentes modelos de espetáculo, a exemplo do circo.

Essa capacidade de se produzirem como artistas em consonância e adaptáveis às mais diversas condições estabelecidas pelos períodos que atravessaram não se refere apenas a formas de acomodação, mas à produção de saberes e práticas permanentemente transformados, mestiçados e miscigenados com uma multidão de outros saberes, dialogando com cada período, sociedade, cultura, cidade, praça, rua em que os circenses se apresentavam. Esta sintonia e diálogo de seus fazeres artísticos operavam, portanto, uma contemporaneidade da linguagem circense dada por meio das várias trocas, incorporações e recriações dos mais diversos elementos culturais, sociais, artísticos, tecnológicos e políticos referentes aos mais variados locais e períodos em que o circo empreendeu suas exposições (SILVA, 2007, 2009, 2015; LOPES, 2015).

Dessa maneira, as artes do circo, bem como outras expressões artísticas, uma vez que se apropriavam e se utilizavam, no decorrer de sua produção, desses elementos próprios à época e à sociedade em que se apresentavam, estabeleciam e ainda estabelecem um vínculo temporal e de relação com o período histórico em que acontecem. Com isso, revelam a sua contemporaneidade que, afinal, é um dos núcleos de sustentação de suas permanências, continuidades e transformações até os dias atuais, independente dos novos e variados formatos de estrutura e espetáculo que apresenta.

Por meio da contemporaneidade da linguagem circense, da multiplicidade da sua teatralidade e do diálogo permanente que estabeleciam com os movimentos culturais tanto do

fazer artístico dos saltimbancos, produziu mais do que habilidades físicas de acrobatas, malabaristas, mágicos e equilibristas e domínio sobre o cavalo. "O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas." (p. 37) Em função disso, naquele momento, emergiu não somente um novo modelo de espetáculo, mas também, uma nova estrutura de organização (de ordem empresarial) e produção desse espetáculo, que são caracterizadas pela delimitação do espaço físico das apresentações, cobrança compulsória de entradas e alternância entre exposições de equilibristas, acrobatas, artistas equestres, pantomimas e representações diversas (SILVA, 2007).

Brasil como dos outros países que visitavam, os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação permanente (SILVA, 2007). Em função disso, não passaram desatentos pelos debates e tensões oriundos do campo da ginástica gestada no século XIX, tendo até mesmo, em suas produções e divulgações, dialogado e absorvido esses debates e tensões.

Não é por acaso que as próprias companhias circenses, em função do convívio e intercâmbio com diferentes artistas e gêneros, autodenominavam-se com um extenso título referente às modalidades que exibiam, a exemplo da “Companhia Chiarini, acrobática-mímica-gymnastica-dançante” (Diário do Rio de Janeiro, 06/10/1869) ou Companhia “Gymnastica, Zoológica, Equestre, Acrobática”, de Giuseppe Chiarini (O Globo, 06/01/1876), da “Companhia Gymnastica, Dramatica e de Bonecos, dirigida por Pedro Francisco de Assis” (Correio Mercantil, 11/05/1856) e da Companhia Italiana Equestre, Ginástica e Mímica, dirigida por Angelo Onofre (A Patria, 17/03/1858).

Como podemos observar, a ginástica compunha o cenário das práticas corporais circenses. Seus números aéreos e variadas evoluções acrobáticas recebiam pelos circenses a denominação de ginástica⁵. Nesse sentido, “o espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores” (SILVA, 2007, p. 82), e o circo, conseqüentemente, foi um dos precursores e notáveis espaços de difusão de modelos e informações sobre a ginástica, mesmo tendo sua ginástica questionada e combatida por várias instituições que defendiam uma ideia científica de ginástica, que atendesse a iniciativa de controle, disciplina e desenvolvimento de hábitos higiênicos (SOARES, 2005; MELO e PEREZ, 2014)

Nos anos finais da década de 1770 chegaram ao Brasil artistas que atuavam com dança, acrobacia, música, malabarismo, teatro, adestramento de animais e diversas outras expressões, em sua maioria herdeiros dos grupos que se apresentavam artisticamente nas feiras, praças e teatros europeus, conforme exposto anteriormente. O nomadismo desses artistas pela América Latina deixaram marcas, rastros, e registros de suas atuações, e foram estudados principalmente por pesquisadores Argentinos, a exemplo de Beatriz Seibel (1993), Teodoro Klein (1994) e Raúl Castagnino (1969), que em seus mergulhos nas histórias do circo

⁵ Quando tratarmos da atuação do circense Vicente Casali como mestre de ginástica em clubes e escolas do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e início do século XX, abordaremos mais especificamente alguns desses números e proezas acrobáticas circenses, que não figuraram somente nos espetáculos de circo, mas também nas lições de ginástica de agremiações, instituições escolares, clubes ginásticos, centros de cultura física e instituições militares.

e teatro, abordaram algumas das andanças e produções de grupos de artistas que transitavam entre províncias e vilas argentinas, uruguaias e brasileiras.

Em função da imprensa no Brasil ter seu início oficial somente a partir de 1808 com a vinda da família real portuguesa e a criação da Imprensa Régia e, também, devido à proibição estabelecida pela Coroa de toda e qualquer atividade de imprensa até esse período (publicação de livros, periódicos e panfletos), os estudos sobre a história do circo realizados por pesquisadores argentinos, uruguaios, chilenos e mexicanos, bem como o levantamento de fontes do final dos anos de mil e setecentos organizados por eles, indicam que diversos artistas e companhias declaravam interesse em realizar suas apresentações no Brasil ou mesmo divulgavam seus itinerários anunciando o Brasil como um dos países a serem visitados e, mais especificamente, as cidade de Porto Alegre e Rio de Janeiro. Esse é o caso do artista Joaquín Duarte, que em 1776 se apresentava como funâmbulo, jogral, acrobata e prestidigitador, e que em 1785, em Buenos Aires, requereu uma licença para realizar espetáculos públicos de bailes, habilidades e jogos com as mãos e equilíbrios, à frente de um conjunto circense; e, também, do artista Joaquin Oláez, que a partir de 1791, após várias apresentações com bonecos, pantomimas e acrobacias na Plaza de Toros, na Argentina, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro com exhibições de bonecos, pantomimas e acrobacias (CASTAGNINO, 1969; SILVA, 2007).

Uma das primeiras companhias circenses formalmente organizadas que estiveram no Brasil, da qual temos registros por enquanto, foi a “Companhia Ingleza de Cavallinhos” de Guilherme Southby, no Rio de Janeiro, em 1818 (Gazeta do Rio de Janeiro, 23/12/1818). Conforme indica Teodoro Klein (1994), Guilherme William Southby e sua esposa Maria Southby chegaram ao Brasil vindos de Buenos Aires, Argentina, e teriam trabalhado na Europa com Philip Astley, sendo que um membro da família aparece como continuador do clown Laurent, especialista nas pantomimas que se ofereciam nas feiras. Segundo a pesquisadora Alice Viveiros de Castro (2005), em 1821 estiveram em Sabará, Minas Gerais, onde cederam à Câmara gratuitamente um espetáculo durante as comemorações do nascimento do Príncipe da Beira, e em agosto de 1822 estiveram em São Luiz do Maranhão.

Southby e sua esposa chegaram ao Rio de Janeiro no final de outubro ou começo de novembro de 1818 juntamente com uma “Companhia de dançarinos e equilibristas de Cavallinhos” (Gazeta do Rio de Janeiro, 04/11/1818). Segundo Oliveira Lima (1996), citado por Melo e Peres (2014, p. 39), a companhia era composta por acrobatas e funâmbulos, "acudindo a população 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”.

A montagem do circo ocorreu no Campo de Santana, atual Praça da República, e, curiosamente, foi retratado pelo desenhista e pintor Austríaco Franz Josef Frühbeck, que chegou ao Brasil com a comitiva da princesa Leopoldina em 1817.



FIGURA 1. Arena do Circo de Guilherme Southby no Campo de Santana, 1818⁶

Apesar de não termos mais informações sobre a atuação desse circo, as demonstrações dos acrobatas e funâmbulos da companhia indicam que nesse período os circenses já difundiam suas figuras e práticas ginásticas na sociedade fluminense.

Em 1827 temos a presença dos artistas M. e Ma. Rhigas, no Teatro São Pedro de Alcântara, na capital fluminense⁷. Além de exhibições de dança, música e peças teatrais, M.

⁶ Fonte: ERMAKOFF, George. *Paisagem do Rio de Janeiro*: aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes – 1790-1890. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2011. É importante destacar que Melo e Peres (2014) apresentaram primeiramente uma versão em preto e branco do retrato da Arena do Circo de Guilherme Southby no Campo de Santana no livro *A Gymnastica no tempo do Império* (2014).

⁷ O Teatro São Pedro de Alcântara foi inaugurado em 1813 com a denominação de Real Teatro São João, primeiro de grandes dimensões construído no Brasil, e com o intuito de substituir as "casas de óperas", pequenos e precários teatros com acomodações para apenas 400 pessoas. Erigido com a finalidade de receber D. João VI e sua Corte, tinha capacidade para 1200 espectadores e em seu palco foram apresentados ao longo do século XIX diversos gêneros teatrais, como tragédias, comédias, espetáculos circo, farsas, melodramas,

Rhigas apresentou “exercícios de equilíbrio, destreza e força” (Diário do Rio de Janeiro, 28/08/1827). Ainda nesse ano, no mesmo teatro, o artista Mr. Guilherme Brown “realizou muitos equilíbrios e exercícios de força novos e que nunca se fizeram aqui até agora” (Diário do Rio de Janeiro, 03/12/1827). É interessante observar que atributos como força, agilidade, equilíbrio e destreza eram demandas também almejadas pelos métodos ginásticos europeus, a exemplo das produções de Francisco Amoros, na França, Guts Muths e Friedrich Ludwig Jahn, na Alemanha, e Pier Henrick Ling, na Suécia (SOARES, 2005, 2009; GÓIS JUNIOR, 2013; QUITZAU, 2016, ROMÃO, 2016)

Em julho de 1832, uma outra companhia circense que atuou no Rio de Janeiro foi a de José Chiarini, que trabalhou em parceria com a Sociedade de Atores do Teatro Constitucional Fluminense (Correio Mercantil, 13/07/1832). Depois dessa temporada, retornaram ao Rio de Janeiro no período de agosto a novembro de 1835 (Diário do Rio de Janeiro, 08/08/1835), depois de terem atuado em São João del Rei e Ouro Preto, em Minas Gerais, de junho a setembro de 1834 (Astro de Minas, 29/07/1834; O Universal Ouro Preto, 05/09/1834).

Os Chiarini se caracterizaram como artistas de vida itinerante e que atuavam em grandes feiras como equilibristas, malabaristas, acrobatas e mímicos, principalmente nos séculos XVI, XVII e XVIII. Segundo Alessandro Cervellati (1961), eram originalmente arlequins e acrobatas, além de funâmbulos, mímicos, marionetistas e adestradores de cavalos.

O registro de suas primeiras atuações data de 1580, quando na Feira de Saint-Laurent, na França, aparecem como dançarinos de corda e manipuladores de marionetes entre o período de 25 de julho a 30 de setembro (THÉTARD, 1947). Em seguida, em 1710, são vistos trabalhando no Boulevard du Temple, em Paris, como mímicos e equilibristas e, posteriormente, em 1775, na feira de Saint-Ovide, também na França (CERVELLATI, 1961).

Segundo os pesquisadores argentinos Beatriz Seibel (1993) e Teodoro Klein (1994), a Companhia Chiarini que esteve no Brasil em 1832 era composta por José Chiarini, como diretor e empresário; sua esposa, Madame Angelita; Blas Noi, se apresentando como Hércules e, por fim, o “velho Giuseppe Chiarini”⁸, possivelmente pai de José, que assumia o papel de

revistas e vaudevilles. Depois de diversos incêndios, reconstruções e de também receber a denominação de Teatro Constitucional Fluminense, em 1831, atualmente é conhecido por Teatro João Caetano (PRADO, 2008).

⁸ A família de artistas Chiarini é composta por uma trama complexa de parentescos ao longo de diversos séculos (LOPES, 2015). Nessa relação de parentesco em trama referente à família Chiarini, encontramos dois personagens homônimos, sendo eles, respectivamente: Giuseppe Chiarini, referenciado como “mestre das Arlequinadas”, que na década de 1820 era considerado um senhor de idade avançada (KLEIN, 1994) e esteve atuando na América Latina de 1829 a 1840, conforme nossos levantamentos; e Giuseppe Chiarini, (auto)denominado “O Franconi da América”, que nasceu no ano de 1823 em Roma, Itália, visitou o Brasil pela primeira vez em 1869 e faleceu no Panamá em 1897 (CERVELLATI, 1961). Trataremos posteriormente

personagens idosos em pantomimas como, por exemplo, *O boticário enganado*, *O arlequim protegido do mágico* e *O amante industrial*. Ainda conforme esses autores, José Chiarini e sua família haviam chegado na América Latina em agosto de 1829, no Uruguai, sendo esse, possivelmente, o primeiro país a visitarem logo que partiram da Europa. Ainda em 1829, estiveram na Argentina e, conforme o pesquisador argentino Raúl H. Castagnino (1969), esse grupo de artistas se estabeleceu como o primeiro circo formalmente organizado a se apresentar na Argentina (LOPES e SILVA, 2014).

Essa primeira temporada da família Chiarini na Argentina, em dezembro 1829, foi marcada pelas apresentações de José ou Pepe Chiarini como "mestre da escola ginástica de agilidade" e especialista na máscara de Arlequim; sua esposa Angela (ou Angelita), como bailarina e malabarista na corda bamba; seus filhos María e Evaristo, também equilibristas e, para completar o elenco, um jovem palhaço, e Blas Noi, discípulo de José nos arriscados saltos em trampolim (SEIBEL, 1993, p. 34). Nos anos de 1832 e 1835, a "Companhia Gymnastica" de José Chiarini e família, então na capital fluminense, realizaram apresentações variadas, sendo elas de equilibrismos, que consistiam em diferentes saltos, danças e marchas sobre corda; acrobacias, a exemplo dos saltos mortais por cima de oito pontas de espadas (Correio Mercantil, 13/07/1832); e encenações, como a representação de uma "linda farsa em perna pau, por Mr Chiarini", e seu jovem palhaço com a *Ária dos Sorvetes do Simplicio* (Diário do Rio de Janeiro, 05/09/1835)⁹.

No contexto das variadas práticas ginásticas e acrobáticas exibidas pelos Chiarini, vale destacar o programa do espetáculo apresentado em São João d'El-Rey, em 22 de junho de 1834, transcrito por Antônio Guerra (1968):

Domingo 22 do Corrente

Havendo chegado a esta Villa José Chiarini Mestre da arte Gymnastica, e Equilibrista, e dançarino de corda com sua família na mesma profissão, faz sciente ao público, que os seus primeiros trabalhos serão da maneira seguinte

Acto 1º

Sobre a corda tirada dançará a jovem Chiarini executando várias atitudes no meio de sua dança; subindo depois o Mestre Chiarini, e dançando o solo Inglez sobre a dita corda; subirá hum menino de 8 anos e também executará diferentes passagens

de Giuseppe Chiarini, "O Franconi da América", nesta pesquisa.

⁹ Esses membros da família Chiarini estiveram no Rio de Janeiro também em 1836; 1837 e 1838, em parceria com a Companhia do Americano Eduard G. Mead; e em 1840, ano que partiram para o Rio Grande do Sul e que, a partir daí, não encontramos mais registros desses membros dos Chiarini no Brasil (Diário do Rio de Janeiro, 10/08/1840; LOPES e SILVA, 2015). Após essas atuações em terras brasileiras, é importante reforçar que temos a presença de outro membro de artistas da família Chiarini no Brasil somente em 1869, sendo este, mais precisamente, Giuseppe Chiarini conhecido como "O Franconi da América" (LOPES, 2015).

bastantes singulares a sua idade; Madame Chiarini sobre a mesma dançará a Escoceza, e no meio de sua dança executará várias passagens sobre huma cadeira collocada de diferentes maneiras sobre a corda, e dará fim com o difficultoso salto mortal para traz. Subirá ainda o mesmo Mestre, e dará a conhecer as melhores danças, e provas, que se podem executar, e de mais dará dois saltos, o primeiro por cima de 16 luzes, tanto para adiante, como vice-versa; o segundo será o difficultoso salto mortal reconhecido na arte Gymnastica única sorte que se executa na dita corda. Em todo este tempo não deixará o Palhaço de entreter o público com suas jocosidades, dará fim a este ato o annunciante sobre a corda sem balança dançando huma grande marcha do celebre Rozini, e jogará duas bandeiras ao compasso da música, e depois com hum arco passará o seu corpo por dentro dele com a maior velocidade; tirar-se-á a corda.

Acto 2º

Madama Chiarini executará os equilíbrios a estilo Chinescos, accompanhando o Mestre com algumas forças de Hércules em miniatura.

Acto 3º

Dançarão os dois jovens o fandango a estilo Espanhol accompanhando-o com castanholas.

Acto 4º

Toda a Companhia executará o volteio a Franceza em particular os dous jovens se distinguirão nos dobres Gymnastica, formando vários grupos com seos corpos, e saltos incríveis pelos maiores. Dará fim ao espectáculo com a divertida Pantomima intitulada – O BOTICARIO ENGANADO. As pessoas, que quiserem comprar boletos podem-se dirigir a casa do annunciante, ou no botequim do Teatro e custa a ... 1\$500 rs. e os camarotes a 7\$000 rs. Terá principio as 7 horas da noite (Astro de Minas, 19/06/1834).

Por meio do programa acima, é possível identificar de maneira mais específica a variedade de linguagens artísticas que essa vertente da família Chiarini dominava, pois José, como é apontado, era "Mestre da arte Gymnastica, e Equilibrista, e Dançarino de corda com sua família na mesma profissão". Essa polivalência se comprova por meio das apresentações sobre corda do "solo Inglez", da dança "a Escoceza" e da "grande marcha do celebre Rozini", permeadas por equilíbrios diversos e saltos acrobáticos, além do "fandango a estilo Espanhol", do "volteio a Franceza" e da encenação da pantomima intitulada *O Boticário Enganado*. Assim, esse diversificado e complexo repertório dos Chiarini, composto por variadas acrobacias, exercícios ginásticos e estilos musicais e de dança, evidencia esses artistas também como autores, divulgadores e disseminadores tanto de diversificadas práticas ginásticas como, também, de elementos culturais e artísticos dos países e períodos que vivenciavam (SILVA, 2009).

Ainda, em relação ao domínio dessa gama de atrações, pode-se observar o quanto eram permanentemente abertos para as incorporações e articulações com as várias linguagens artísticas demarcadas pelas suas características polissêmicas e polifônicas. A união entre

execução de música, exercícios acrobáticos e representação teatral sempre esteve presente na maioria das apresentações do século XIX até pelo menos o início do XX, principalmente dos circenses, como analisa Silva:

os vários movimentos corporais descritos como realizados por aqueles artistas [José Chiarini e família] compunham uma coreografia singular e faziam parte da formação entre os saltimbancos; o domínio corporal permitia dar um salto mortal com um movimento rítmico de dança (2007, p. 62).

Em fins dos anos de 1850 surgiu no Rio de Janeiro o Circo Olímpico da rua da Guarda Velha, mais conhecido como Circo Olímpico da Guarda Velha¹⁰, uma grande casa de espetáculos que era circo e teatro ao mesmo tempo, e que perdurou, recebendo os mais variados tipos de apresentações, até o início da década de 1930. Esse circo, rebatizado de Teatro Imperial D. Pedro II e, pós proclamação da república, Teatro Lírico, foi um dos mais potentes e emblemáticos palcos/picadeiros da corte.

CIRCO OLYMPIGO
RUA DA GUARDA-VELHA.
 COMPANHIA EQUESTRE, GYMNASTICA E NIMICA.
 Director e proprietario
BARTHOLOMEU CORRÊA DA SILVA.
GRANDE E VARIADO ESPECTACULO
 Hoje sexta-feira 20 de janeiro de 1860, ás 5 horas da tarde.

O director participa ao respeitavel publico desta capital que não se poupa a despezas para poder apresentar um espectáculo cheio de emoções pela difficuldade deste trabalho.
 A Jovem Rodilha pela primeira vez desamparará a scena, como actua no teatro da gravura, que tem por titulo *O rio de Fiera*.
 O respeitavel publico apreciará tambem pelas duas Jovens Rodilhas a Agacilha pela primeira vez a scena. *Passo de duas sobre duas cordas fortes (parallêlas)*, cuja scena será descompulhada por estas duas peçoilas melleas com foça grãça e dextreza, dignas de ser apreciadas pela sua firmeza e dade.
 O resto do espectáculo acha-se por extenso nos cartazes affixados nas esquinas das ruas e nas portas do circo.
 O circo achá-se regado, assim dos espectadores não soffrerem poeira: esta medida fo-lhe peida por varias pessoas, que promptamente satisfez o empresario.
 Os bilhetes achão-se à venda no escriptorio do circo, pelos seguintes preços:

Camarotes.	8\$000
Cadeiras.	2\$000
Varanda para familias.	1\$000
Geraes.	1\$000

Typographia do Correio Mercantil de Mauis Barreto, Vilhas e Octaviano, rua da Quitanda n. 22.

CIRCO OLYMPIGO
 Rua da Guarda-Velha.
COMPANHIA EQUESTRE E GYMNASTICA
 DIRECTOR E PROPRIETARIO
Bartholomeu Corrêa da Silva.
GRANDE E VARIADO ESPECTACULO
 Hoje domingo 22 de janeiro de 1860.
 ás 5 horas da tarde.

O director sempre actua na medida de seus trabalhos, participa ao respeitavel publico que dará hoje um espectáculo bello, digno de ser apreciado.
 Logo que se apresentarem as bellas e graciosas Jovens Rodilhas, dará principio o trabalho pela grande rodilha agacilha, por duas Jovens actrices montadas em suas respectivas cavallias: regerão-se pelas Jovens Rodilhas e Agacilha, e assim, vltra scena que muito admirará por suas firmes e dades, fôrças e dade, e assim, vltra scena que muito admirará por suas firmes e dades, fôrças e dade, e assim, vltra scena que muito admirará por suas firmes e dades, fôrças e dade.
 O resto do espectáculo achá-se por extenso nos cartazes affixados a nas portas do circo.
 Os bilhetes achão-se à venda no escriptorio do circo, pelos seguintes preços:
 Typographia do Correio Mercantil de Mauis Barreto, Vilhas e Octaviano, rua da Quitanda n. 22.

FIGURA 2. Propagandas do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha, de propriedade de Bartholomeu Corrêa da Silva (Correio Mercantil, 11/05/1856 e 22/01/1860)

¹⁰ O Circo localizava-se mais especificamente na esquina entre a Rua da Guarda Velha, atual 13 de Maio, com a Rua Senador Dantas, no centro do Rio de Janeiro.

Seu idealizador, diretor e proprietário foi Bartholomeu Corrêa da Silva (1828 – 1917), nascido no arquipélago de Açores (pertencente politicamente à Portugal). Bartholomeu foi aprendiz de ginástica, trapézio e equilíbrio na Grande Escola de São Francisco e com idade de 14 anos, quando saiu de Açores para o Brasil, já havia trabalhado em alguns circos. 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 (VIEIRA, 2015).

A partir daí passou a empresariar e atuar com sua própria companhia circense, realizando diversos espetáculos 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. No ano seguinte, inaugurou em frente ao circo uma das primeiras fábricas de cerveja do país, sendo que o empresário, desde 1858, já possuía certificado de autorização para a produção da bebida (VIEIRA, 2015). 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 doou o terreno a Bartholomeu.

Como artista em sua própria “Companhia Equestre, Gymnastica e Mímica” (Correio Mercantil, 11/05/1856), Bartholomeu realizava o “difícil exercício gymnastico intitulado *a percha*”, que consistia em subir em uma “vara de 25 palmos” de altura, provavelmente atada à cintura de um outro artista, como é comum nos números de percha, e realizar exercícios de equilíbrio e força, como o “braço de ferro”, “a prancha”, “a estátua” e “o moinho aéreo” (Correio Mercantil, 27/02/1858).

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, conforme informa Lima.

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 (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, C. J. "O antigo Teatro Lírico", s/d [arquivo FUNARTE] *apud* Lima (2006).

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, 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 da época 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 Lírico. Para a celebração da estreia dessa nova designação do Circo Olímpico, foi contratada a Companhia Equestre do empresário e diretor circense Luiz Ducci, para a qual toda a parte interna do Circo foi reformada para recebê-la¹¹.

O Circo Olímpico da Guarda Velha, bem como as suas versões reformadas e renomeadas, possuía, portanto, uma arquitetura própria e bem desenvolvida para receber grandes espetáculos circenses com exposições de cavalos, animais selvagens e encenações teatrais tanto dos próprios circenses como de outras companhias dramáticas da época. O fato de ser um espaço voltado para apresentações de circo, com condições estruturais bem específicas para esse propósito, revela que os espetáculos circenses aconteciam no Brasil, desde o século XIX, não somente debaixo da cobertura de tecido (na época a maioria se constituía em algodão) ou da "popular lona", ambientação reconhecida por diversos memorialistas circenses¹² como o espaço "único" e "tradicional" do circo, e evidencia que os

¹¹ Em 1913 Bartholomeu vendeu o teatro para família Celestino da Silva que o arrendou, em 1923, a José Loureiro. Posteriormente é novamente arrendado para outros empresários, sendo que a partir de 1931 passa para a Empresa A. Sonschein. No ano de 1934 o Lírico 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 (VIEIRA, 2015)

¹² Dentre eles, podemos citar Antolím Garcia (1976), Waldemar Seyssel (1977), Roberto Ruiz (1987), Alberto Orfei (1996) e Ruy Bartholo (1999).

circenses possuíam conhecimentos para conceber um espaço arquitetônico com tal magnitude¹³.

Ainda em meados de 1857, portanto, antes de iniciar seus trabalhos na Rua da Guarda Velha, Bartholomeu encontrava-se atuando com seu grupo no Campo da Aclamação em um circo itinerante construído de madeira e com sua companhia atualizada (Correio Mercantil, 31/05/1857), composta por números musicais, apresentações a cavalo representando os índios norte-americanos, volteios equestres, danças sobre corda e cenas de palhaço e macaco (Correio Mercantil, 06/08/1857).

Já nos meses de setembro a dezembro de 1857, o empresário montou o seu circo itinerante na frente da praia, em São Cristóvão e, posteriormente, o montou na Rua Nova do Conde. Uma das características mais marcantes da extensa atuação de Bartholomeu e sua companhia foi a armação de seu circo por variadas vezes e em diferentes anos em diversos bairros e localidades do Rio de Janeiro, como São Gonçalo, Saúde, Botafogo, Largo do Machado, Ilha de Paquetá e Niterói, mesmo tendo o Circo Olímpico da Guarda Velha como seu principal espaço de atuação. Essa itinerância do empresário pela cidade, o que provavelmente justificava o nome desse seu empreendimento como “Circo Olympico Volante”, se mostrou muito potente, resultando em montagens também de circos fixos que acabaram sendo usados por outras companhias (Correio Mercantil, 13/01/1859) e, até mesmo, em apresentações de sua companhia em um mesmo dia, mas em localidades diferentes da cidade, sendo, por exemplo, uma delas no Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha e a outra no Circo edificado na Rua Dois de Dezembro (Largo do Machado) (Correio Mercantil, 28/10/1860 e 15/03/1862).

Ao longo de várias décadas o Circo Olímpico da Guarda Velha realizou espetáculos organizados pela própria companhia de artistas de Bartholomeu, como também sediou espetáculos de vários outros circos, grupos circenses¹⁴, festejos e espetáculos variados, sendo que a incorporação de artistas era permanente na Cia. de Bartholomeu:

¹³ A esse ponto, vale ressaltar que Philip Astley e outros artistas e empresários do final do século XVIII e início do XIX, na Europa, edificavam circos fixos e de alvenaria, fato esse que ressalta que as produções circenses nunca foram exclusivamente itinerantes e realizadas embaixo de coberturas de lonas, mas sim nos mais variados e complexos espaços arquitetônicos.

¹⁴ Sobre algumas das diversas apresentações realizadas por Bartholomeu e outros circos no espaço do Circo Olímpico da Guarda Velha, ver: Souza (2002), Silva (2007), Lopes (2015), Lopes e Silva (2015) e Vieira (2015)

Penna e Bastos são realmente dois artistas célebres. Os trabalhos de acrobacia e alta gymnastica que executam dão-lhes merecidos triumphos. O Sr. Bartholomeu engrandeceu bastante a sua companhia com a aquisição daqueles acrobatas que tão grandes enchentes estão promovendo ao Circo Olympico, esplêndido edificio que muita honra a capital do império, e que conseguiu erguer à custa de sacrificios (Diario do Rio de Janeiro, 01/01/1871)

Nesses espetáculos, como podemos observar pela citação acima, sempre estiveram presentes os mais variados números ginásticos e acrobáticos e, não por acaso, Bartholomeu, em função tanto de suas apresentações como acrobata quanto os de sua companhia, recebeu críticas positivas, logo no início de sua carreira, numa coluna publicada no Correio Mercantil assinada por “O *saltimbanco independente*” (14/03/1856). O autor da coluna, em defesa de Bartholomeu, que vinha sofrendo críticas específicas pela encenação da pantomima circense *D. Pedro no Cerco do Porto*¹⁵, ressalta o caráter e qualidade de sua atuação como circense, que "mais por amor à gymnastica, e da arte que abraçou, a tem exercido com louvor geral" - mesmo podendo "viver independente da profissão que exerce".

Permeados constantemente pelas exibições ginásticas e de diversas variedades, os espetáculos realizados no Circo Olímpico de Bartholomeu e em seus outros empreendimentos circenses pela cidade, constituíam-se de grande versatilidade, a exemplo da atuação de Luiz Jacome, “hipólogo brasileiro” (Gazeta de Noticias, 14/10/1876) e “primeiro professor de equitação da Corte” (Correio Paulistano, 09/05/1876), com a exibição de adestramento de um cavalo e um burro, “em presença de cerca de 200 pessoas” (Correio Mercantil, 11/11/1862) e, também, a execução da doma de cavalos "bravos e viciosos”, previamente solicitados ao público, exercida pelo domador Carlos W. Farirrigton.

É importante ressaltar que Luiz Jacome de Abreu e Souza, um dos responsáveis por desenvolver no Brasil, principalmente no Exército, a equitação e outras práticas com cavalos (MELO e PEREZ, 2014) esteve ligado ao circense Giuseppe Chiarini (1823 – 1897), conhecido como “O Franconi da América”, que chegou com seu circo no Brasil pela primeira vez em 1869¹⁶ (LOPES, 2015).

¹⁵ As críticas foram publicadas em nota divulgada pelo Correio Mercantil, de 09 de março de 1856, e assinada por "Um brasileiro nato", que apresentava sua indignação devido às autoridades permitirem o "escândalo" de uma "companhia de ridículos saltimbancos" apresentar numa "toca e ordinária barraca" uma peça em que tem como personagem "o fundador deste império, o Sr. D. Pedro I".

¹⁶ Giuseppe Chiarini, ao ser nomeado membro honorário do Jokey Club da Corte do Brasil foi muito aplaudido pelo distintíssimo brasileiro Luiz Jacome, também membro desse clube (Correio Paulistano, 09/05/1876)

Circo Chiarini

No *Jornal do Commercio* de hontem publicou-se um artigo científico de alta escola, escripto pelo célebre hipólogo brasileiro L. Jacome, no qual mostra seus profundos conhecimentos nesta matéria, e sabemos que o Sr. Chiarini, em obséquio ao seu collega de arte, montará nestes últimos dias o cavallo *General Grant* (Gazeta de Noticias, 14/10/1876)

A arte equestre sempre foi um expoente nas apresentações circenses desde fins do século XVIII, de maneira que muitos artistas equestres tornaram-se adestradores e mestres de equitação. O circo nesse período também foi um divulgador de formas de adestramento e práticas de montaria. Um exemplo que ilustra esse fato é o de Giuseppe Chiarini, que foi membro da Sociedade Jokey Club Fluminense e escolhido por essa entidade para adestrar um cavalo dado de presente, em nome da Sociedade, ao Conde d' Eu, marido da princesa Isabel, filha de Dom Pedro II.

O entusiasmo e justo contentamento que animou esta população, a notícia da chegada a esta côrte de S. A. o Sr. Conde d'Eu, também foi partilhado por esta sociedade, e resolvendo muito sócios, que em nome do Jockey Club fosse offertado a Sua Alteza um cavallo convenientemente ajaezado segundo os nossos regulamentos militares, foi comprado ao hábil e inteligente picador, tão cavalheiro como cavaleiro o Sr. Giuseppe Chiarini, um cavallo que fora por elle arrematado no leilão de 10 de novembro, e que ainda não tinha sido trabalhado. Com effeito depois de adestrado por aquelle mestre, o cavallo que fora comprado para ser offertado, teve lugar no dia 17 de maio a sua entrega a S. Alteza. em nome do Jockey Club, e em companhia de muitos de vós no palácio Isabel, coube-nos a honra de felicitar a S. Alteza pelo seu feliz regresso e gloriosos triumphos obtidos em beneficio da pátria.

A nobreza de proceder com que se portou Giuseppe Chiarini para com o Jockey Club, e o seu incontestável e raro merecimento, fez com que a directoria lhe enviasse o diploma de sócio. Também por ocasião dos seus últimos trabalhos nesta côrte, tendo a delicadeza de fazê-los sob a protecção do Jockey Club, alguns de vós entenderam lhe offerecer em nome do Jockey Club um lindo e apropriado chicote para os seus trabalhos de picador (Revista da Sociedade Jockey-Club, p. 82, 1869-1870).

Chiarini, a partir de sua atuação na Sociedade Jockey Club Fluminense, apresentou posteriormente na cidade de São Paulo "Grandes cavalgadas do Jockey Club Fluminense, por quatro senhoras e quatro cavalheiros dirigidos pelo Sr. Chiarini, montado em seu famoso cavalo York", o que indica que o mesmo aprendeu novas modalidades equestres próprias do Club Fluminense, as incorporou em seu espetáculo e as exibiu na cidade de São Paulo, quando armou seu circo no Largo de São Bento (Correio Paulistano, 11/05/1876). A exibição dessas cavalgadas não somente em São Paulo, mas provavelmente também em outros estados

e países que Chiarini visitou, evidencia novamente o quanto os circenses foram e são produtores, protagonistas e divulgadores de diversas manifestações culturais do período no qual estão inseridos (SILVA, 2007).

Além disso, é interessante mencionar que alguns pesquisadores como Henry Thétard (1947), Alessandro Cervellati (1961), Beatriz Seibel (1993), Teodoro Klein (1994) e Julio Revollo Cárdenas (2010) informam que Giuseppe teria sido professor de equitação do imperador Dom Pedro, sem especificarem, no entanto, se esse era o I ou II imperador e, também, se o professor foi o Giuseppe Chiarini que atuou na América Latina no período de 1829 a 1840, conhecido como o "Mestre das Arlequinadas" ou o que estamos nos referenciando agora, o "Franconi das Américas"¹⁷. Mesmo não podendo confirmar essa informação, é importante ressaltar que esse Giuseppe, bem como os circenses em geral, teve proximidade com figuras da família real ao atuar no Jokey Club Fluminense como membro e adestrador¹⁸.

Chiarini em suas temporadas no Brasil nas décadas de 1860 e 1870 não foi o único a desenvolver trabalhos como adestrador e, possivelmente, mestre de equitação. Diversos outros circenses atuaram tanto nessa linha como, também, como mestres de ginástica, a exemplo de José Chiarini, conforme mencionamos anteriormente, que no ano de 1834 apresentava-se como "Mestre da arte Ginástica" (Astro de Minas, 19/06/1834)

Dentre eles, destacamos Luigi Guillaume, com seu "Circo Olympico - Companhia

¹⁷ É importante destacar que os circenses sempre estabeleceram vínculos de proximidade e envolvimento com personalidades do cenário político e social em geral pois, além de serem muitas vezes prestigiados e laureados com prêmios e condecorações por monarcas e ministros que admiravam suas habilidades artísticas e empresariais, produziam seus espetáculos pautando-se no estabelecimento de inúmeras relações e incorporações de elementos sociais, culturais, tecnológicos, políticos e estéticos pertencentes ao meio no qual estavam inseridos, o que caracteriza a contemporaneidade do fazer circense, que é um pré requisito e um rígido alicerce que garante à produção circense sua continuidade pautada em transformações e reconfigurações contínuas.

Um exemplo ilustrativo dessas relações dos circenses com personalidades de destaque é dado por meio das variadas turnês encabeçadas por Giuseppe Chiarini (1823-1897) que, ao viajar pelo Ocidente e Oriente, se apresentou para o Czar Nicholas I da Rússia, para os imperadores Maximiliano I do México, Dom Pedro II do Brasil, Mitsihito do Japão, o rei Rama V do Sião [atual Tailândia], uma variedade de Rajahs indianos e para diversos políticos e oficiais do governo (JANDO, s/d). Ainda, Chiarini, em temporada no México em 1865, fez um trabalho de adestramento e comando equestre no Castelo de Chapultepec, no qual o Imperador Maximiliano o presenteou com uma espécie de sabre de safira rodeada de diamantes e, na mesma ocasião, o Imperador também lhe pediu para domar um indômito garanhão árabe. Duas semanas depois, na ocasião do primeiro espetáculo público dado em 20 de março de 1865, em que estava presente a família imperial, Giuseppe exibiu o cavalo perfeitamente domado. Maximiliano, encantado com o trabalho realizado, imediatamente presenteou o circense com o garanhão, que posteriormente veio a tornar-se uma das estrelas equestres de seus espetáculos, como observado em propagandas do Circo Real Italiano no Brasil e em outros países latino-americanos. Posteriormente, Giuseppe Chiarini adquiriu as vestimentas dos funcionários da corte do Imperador Maximiliano assim que esse foi destronado em 1867, para que fossem usadas pelos mestres de pistas em seu circo (CERVELLATI, 1961)

¹⁸ Para maiores informações sobre a atuação da Companhia Guillaume no Brasil, consultar Lopes e Silva (2015).

Equestre Italiana", que esteve em atuação no Rio de Janeiro no período de junho de 1849 a julho de 1850 e, posteriormente, em 1874, e ofereceu em seu circo um curso que contemplava a "arte de cavalaria" e, também, um curso de ginástica. A família Guillaume, segundo Renevey (1977), era originária da França, mas se naturalizaram italianos e se constituíram como artistas itinerantes que atuavam em feiras e castelos como dançarinos de corda, acrobatas, malabaristas e equestres, principalmente na região de Bergamo, Itália. Posteriormente, no século XVIII, passaram a compor os espetáculos circenses.

Da primeira temporada da Companhia Guillaume no Rio de Janeiro¹⁹, em uma das propagandas do circo publicadas no Correio Mercantil, temos uma nota que informa que "N.B. M. Guillaume abrirá um curso de gymnastica e arte de cavallaria pelo novo mthodo do professor Beaucher, de Paris, e as Sras. que se propuserem a aprender, serão lecionadas por Mme. Guillaume" (23/09/1849).

Outro circo a oferecer aulas foi o "Circo Olympico Francez", de propriedade e direção da família Fouraux (Correio Mercantil, 15/02/1852). Os Fouraux estiveram no Brasil em 1852 e foram artistas itinerantes que atuavam em feiras no século XVIII, sendo Jean-Baptista um dos expoentes da família nesse período. Jacques Fouraux, filho de Jean-Baptiste, nascido em 1765, fundou o circo da família em 1805 e encerrou sua carreira na Suécia, como escudeiro do rei Charles Jean. Seu filho, Louis, herdou o circo logo após se casar com Sophie Tourniaire, da renomada família de artistas Tourniaire (THÉTARD, 1947).

Em nota publicada no interior da propaganda do Circo Olímpico Francês, no Correio Mercantil de 18 de fevereiro de 1852, encontramos o seguinte informe: "O Sr. Fouraux²⁰ tem a honra de prevenir o público que dá lições de equitação, assim como ensina os cavalos novos que lhe forem confiados, por módico preço".

Por fim, outro significativo exemplo de circenses como mestre de equitação é o de Luiz Casali, que chegou no Brasil com sua família em 1870 e dos quais trataremos com mais detalhes posteriormente:

O Sr. Luiz Casali, director da companhia equestre nesta cidade [Rio de Janeiro], presta-se a dar lições de equitação às pessoas que quiserem aprender tão utilíssimo exercício, tornando-as prontas e destras mediante um pequeno número de lições. Com as habilitações, geralmente reconhecidas, que possui o Sr. Luiz Casali, da

¹⁹ Para maiores informações sobre a atuação da Companhia Fouraux no Brasil, consultar Lopes e Silva (2015).

²⁰ Não conseguimos especificar exatamente quem era esse membro da família, que na temporada brasileira contava com os seguintes artistas: L. F. Fouraux; Baptista Fouraux; Victor Fouraux; Jeanny Fouraux, e os gêmeos, de 5 anos de idade, Eugenia e João Fouraux (Correio Mercantil, 07/03/1852). Para maiores informações sobre a atuação da família Fouraux no Brasil, consultar Lopes e Silva (2015).

diffícil arte de equitação, estamos certos que muito aproveitarão as pessoas que quiserem se utilizar dos seus serviços.

Consta-nos que o mesmo senhor tem já alguns discípulos e, que, apenas com meia dúzia de lições, têm demonstrado aproveitamento, devido isso, talvez, ao excellent methodo adoptado pelo professor (O Mercantil, 12/02/1876)

Como podemos observar, os circenses em suas amplas atuações, para além das representações teatrais, danças, música e da própria exibição e divulgação de variadas práticas ginásticas em seus espetáculos, estiveram à frente no ensino da equitação, ginástica e adestramento de cavalos no Brasil dos anos de mil e oitocentos, estabelecendo permanentes e diretas interações com a sociedade da época. No âmbito dessas interações e diálogos, mais uma vez a produção do circo de Giuseppe Chiarini (1823 – 1897) evidencia elementos relacionados ao debate do circo com a ginástica do período, bem como com outros elementos que marcaram a sociedade na época, a exemplo da crise de Febre Amarela que assolou o Rio de Janeiro nos anos de 1875 e 1876.

No interior das propagandas do Circo Chiarini encontramos divertidas vinhetas que se assemelham a bulas de remédios, como indica Silva (2007), que apontam esses diálogos:

O circo Chiarini é o logar mais fresco da Corte.
O circo Chiarini é a concentração da mais brilhante sociedade da Corte.
O circo Chiarini é o antídoto para todas as doenças epidemicas.
A medicina circophatica é o remédio mais poderoso contra o flagello actual.
O circo Chiarini é o logar mais higienico da época, onde há um espectáculo altamente interessante para todas as classes da communitade.
O circo Chiarini recommenda-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 dessa companhia, e que são verdadeiros portentos na ARTE DE EDUCAÇÃO PHYSICA.
30 minutos de divertimento no CIRCO CHIARINI equivale por 30 mezes de boa saúde.
O CIRCO CHIARINI é o espectáculo por excellencia, o mais barato, pois está ao nível de todas os bolsos.
(Gazeta de Notícias, 13/03/1876)

1. Uns 25% na aparência pessoal e prolonga a vida;
 2. As crianças aprendem mais, observando os sorprhendentos trabalhos de todos os artistas, e o incrível grau de perfeição physica dos extraordinários meninos e meninas da companhia, como também estudam os famosos animais allli apresentados, de todas as raças;
 3. As moças tornam-se mais encantadoras e ganham mais pretendentes;
 4. Os homens tornam-se menos bellicosos e ganham mais amigos;
 5. As velhas perdem as rugas e ganham os dentes;
 6. Os magros ganham carne, e os gordos diminuem do corporal.
- (Gazeta de Notícias, 19/03/1876)

As ideias de que o Circo Chiarini era o lugar mais fresco da corte, antídoto para todas as doenças epidêmicas, o lugar mais higiênico da época e que a medicina circopática era o remédio mais poderoso contra o flagelo atual explicitam o quanto essa companhia estava atenta e dialogando com as questões de saúde pública advindas da epidemia de Febre Amarela no período. O Circo estava imerso nessas questões, vivenciando os mesmos espaços e condições que a população fluminense, de forma que as vinhetas da propaganda ao mesmo tempo que informam de maneira paródica a questão de saúde pública da época, também traziam a perspectiva de que o circo era um lugar higiênico e produtor de saúde física (SILVA, 2007, p. 73).

Quanto ao debate com a ginástica, ao anunciarem o incrível grau de perfeição física dos extraordinários meninos e meninas da companhia e que os mesmos eram “verdadeiros portentos na ARTE DE EDUCAÇÃO PHYSICA”, além do fato de terem divulgado o espetáculo de quatro de abril de 1876 como uma “Completa Exposição de Educação Phyísica, Palestra de Agilidade, Equilíbrio e Força” (Gazeta de Noticias, 13/03/1876), é possível afirmar que estavam cientes das variadas práticas ginástica executadas no Brasil nesse período, bem como das tensões com o campo da ginástica institucionalizada e de caráter médico higienista. Nesse sentido, não por acaso que um ano antes dessas divulgações do Circo Chiarini, mais especificamente em setembro de 1875, o Circo Casali, montado à Rua do Espírito Santo, no centro do Rio de Janeiro, realizou um espetáculo em benefício de “todos os gymnasticos da companhia, os quaes dedicam esta funcção a todos os distintos clubs gymnasticos desta côrte e a todos os mais habitantes deste abençoado torrão do Imperio de Santa Cruz, de quem esperam sua valiosa proteção” (O Globo, 13/09/1875).

Explicitando ainda mais o debate dos circenses com a ginástica, diversas outras vinhetas e notas informativas contidas nas propagandas do Circo Chiarini do ano de 1876 apontavam para o quanto a perspectiva da educação física e a dos circenses se produziam e se constituíam mutuamente. Como exemplo, podemos citar a divulgação da atuação de um dos artistas da companhia mencionada como “Escola de Educação Physica, pelo grande pulador W. Cook”, na propaganda de 18 de janeiro de 1876 publicada na Gazeta de Notícias; a vinheta “Verdadeiro Carnaval de gymnastica”, apresentada nos anúncios dos espetáculos exibidos nos dias de carnaval daquele ano (O Globo, 28/02/1876); bem como a propaganda do espetáculo realizado em 27 de setembro de 1876, que elencava em seu interior “10 razões incontestáveis para visitar este circo”, sendo elas a de que o circo era “dirigido com disciplina e decoro” por ele ser composto de “artistas encyclopédicos” e, principalmente, “por ser a verdadeira escola

de educação *physica*" (O Globo, 27/09/1876).

Assim, por meio das vinhetas e informes contidos nos anúncios do Circo Chiarini do ano de 1876 e do espetáculo do Circo Casali de 1875 dedicado “a todos os distintos clubes ginásticos desta corte”, é possível afirmar que os circenses nessa segunda metade do século XIX estavam atentos aos discursos da ginástica e às suas diferentes expressões, dentre elas a representada pelas práticas corporais realizadas nos clubes fluminenses, a exemplo do Clube Ginástico Português, Sociedade Ginástica Francesa e Congresso Ginástico Português que ofereciam aulas²¹.

A partir da explanação que temos realizado até o momento, algumas considerações são pertinentes de serem reforçadas. Conforme indicamos anteriormente, os diversos números circenses acrobáticos, sejam eles aéreos, solo ou sobre o cavalo eram também denominados pela terminologia de ginástica, que também era usada para denominar e categorizar as próprias Companhias circenses. Ademais, é importante evidenciar, a partir dos exemplos apresentados, que os circenses não eram meros repetidores de palavras ou jargões, eram portadores/produtores de conhecimentos sobre práticas e técnicas ginásticas e acrobáticas e, portanto, sobre o corpo, que, conforme abordaremos posteriormente, geravam disputas com grupos ligados à Medicina e à Educação partidários de ideias higienistas e científicas.

Reforçamos, ainda, que a complexidade, as misturas, antropofagias, pluralidades de encontros polissêmicos e polifônicos que constituem a produção do espetáculo circense e, principalmente, dos corpos artísticos em cada período histórico (LOPES e SILVA, 2019) evidenciam a contemporaneidade do fazer circense, na qual sempre estiveram presentes as disputas, diálogos, reinvenções e incorporações permanentes que os circenses estabeleciam com os movimentos culturais, sociais, artísticos etc., tanto do Brasil como dos outros países que visitavam.

Nesse sentido, a presença no Brasil de centenas de companhias exibindo espetáculos equestres e acrobáticos ao longo do século XIX, atravessadas e transversalizadas por tudo o que estava acontecendo nos encontros com diferentes culturas nas quais imergiam em suas itinerâncias, fizeram do circo um espaço também precursor e notável de difusão de modelos e informações sobre a ginástica e equitação.

A esse ponto, a extensa atuação de Bartholomeu Corrêa da Silva, seu Circo Olímpico

²¹ Posteriormente trataremos da atuação de artistas circenses como mestres de ginástica nestes clubes e o quanto as aulas de ginástica nesses espaços se aproximavam das práticas circenses devido à espetacularização das mesmas, à utilização dos mesmos aparelhos usados nos espetáculos de circo e à adoção das mesmas nomenclaturas dos números de circo para designar os exercícios ensinados.

da Guarda Velha e seu “Circo Olímpico Volante” no Rio de Janeiro²²; a autodenominação de José Chiarini como “Mestre da Arte Ginástica”; o oferecimento de cursos de ginástica e arte equestre por Guillaume, Fouraux e Casali; as vinhetas das propagandas do Circo Chiarini e o espetáculo do Circo Casali dedicado aos clubes ginásticos fluminenses, são exemplos bem ilustrativos desse aspecto.

Com a apresentação e análises realizadas até o momento, o intuito é termos dimensão prévia do quanto os circenses eram e são detentores de saberes sobre a produção de seus espetáculos, sobre o corpo e a ginástica, e o quanto estabeleceram relações diretas com o público das cidades, se assumindo como, principalmente, professores e mestres transmissores de suas artes.

Posto isso, trataremos agora na trajetória do circense Vicente Casali. Como um dos expoentes que marcaram as transversalidades, atravessamentos, misturas e influências das práticas corporais do circo no âmbito da ginástica desenvolvida em espaços promotores de uma educação do corpo que se pretendia racionalizada e pautada nas perspectivas científicas e ideias higienistas, o circense Vicente Casali²³ deteve papel significativo nesse processo.

O artista, após um longo período de apresentações principalmente com o circo de sua família, tornou-se um dos mais ativos professores de ginástica, esgrima, jogos militares, evoluções militares e natação em importantes instituições públicas e privadas do Rio de Janeiro em fins do século XIX ao início do XX. Em sua produtiva carreira como professor, lecionou em mais de vinte estabelecimentos²⁴, como clubes, escolas e ginásios particulares,

²² É interessante lembrar que Bartholomeu, destacado artista e empresário circense, a exemplo de Jules Léotard na França, formou-se no campo da ginástica institucionalizada, na Grande Escola de São Francisco em Açores, arquipélago pertencente na época a Portugal. Em função disso, sua destacada e extensa trajetória nas artes do circo explícita, em certa medida, os encontros e desencontros entre o universo da ginástica e das artes circenses.

²³ Dentre outros artistas circenses que trabalharam em instituições voltadas para a prática de educação física, podemos citar: Parras, ginasta, acrobata e boxeador, artista do circo Rafael Spinelli, que foi contratado em 1919 para instrutor da polícia especial do Rio de Janeiro; Marcelo e Alberto Dolphine, artistas circenses em números de doble trapézio, percha e dandys, foram em 1948 instrutores da polícia civil de choque do Rio de Janeiro; Alberto Romo, nascido no Chile, volante de paradas de mão, de acrobacia e de ginástica, integrou o Circo Soares, em São Paulo, e foi oficial instrutor da polícia especial de Córdoba, Argentina, tendo atuado brevemente em 1950 como instrutor da polícia de São Paulo; e Mehdi Ben M' Barek, acrobata marroquino nascido em 1942, que trabalhou no Brasil nos Circos Garcia, Tihany e Marrocos, e foi instrutor de acrobacias do Corpo de Bombeiros de Belo Horizonte em 1969 (COLMAN, 1976/1977; LOPES e SILVA, 2019)

²⁴ Segundo nossas pesquisas, encontramos Vicente Casali como professor de ginástica, esgrima, jogos escolares, evoluções militares e natação nas seguintes instituições: Clube Ginástico Português (O Reporter, 16/08/1879), Asilo Agrícola (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro, 1880), Internato da rua S. Francisco Xavier, 3, Engenho Velho (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro, 1880), Instituto de Humanidades (Jornal do Commercio, 01/07/1882), Colégio Alberto Brandão (Jornal do Commercio, 02/10/1882), Congresso Ginástico Português (Gazeta de Notícias, 01/12/1882), Colégio Pedro II (Relatório Apresentado à Assembleia Geral Legislativa

estabelecendo-se como mestre no renomado Colégio Pedro II, no qual trabalhou juntamente com Paulo Vidal e Arthur Higgins, importantes professores de ginástica na época.

Conhecer os percursos realizados por Vicente Casali no campo do circo e da ginástica, além de possibilitar a imersão na multifacetada profusão de práticas ginásticas do período e de suas influências e aproximações com o universo do circo, significa compreender os circenses como detentores de práticas e saberes sobre o corpo, significativas para a constituição da educação do corpo gestada no período.

1884), Sociedade Francesa de Ginástica (Brazil-Órgão do Partido Conservador, 21/10/1884), Colégio Abílio (Gazeta de Notícias, 22/02/1885), Escola Normal da Corte (Relatório Apresentado à Assembleia Geral Legislativa, 1885), Escola Prática de Agricultura e Horticultura (O auxiliador da Indústria Nacional, janeiro de 1886), Estabelecimento particular de Vicente Casali para banhos de mar e água doce (Jornal do Commercio, 20/06/1885), Ginásio Fluminense, antigo Colegio Menezes Vieira (Jornal do Commercio, 03/04/1888), Sociedade Recreativa S. José (Gazeta de Notícias, 21/08/1888), Escola Naval (Gazeta de Notícias, 08/08/1889), Instituto Nacional dos Cegos (Diário de Notícias, 11/06/1890), Escola Mista da Quinta da Boa Vista (O Paiz, 12/01/1891), Escola da Fazenda de Santa Cruz (O Paiz, 12/01/1891), Instituto Benjamim Constant (O Tempo, 14/12/1891), Escola da Marinha (A Capital, 24/03/1892), Colégio Mayrink (Jornal do Commercio, 05/12/1892), Colégio Paula Freita (Diário de Notícias, 26/12/1892), Escola Normal Livre (Jornal do Brasil, 09/07/1893), Instituto Nacional de Surdos e Mudos (Jornal do Brasil, 05/12/1897), Ginásio Casali (Jornal do Commercio, 04/02/1898), Escola de Aprendizes de Marinheiro (Jornal do Brasil, 16/12/1898), Colégio Fausto Barreto (Jornal do Commercio, 03/05/1901), Colégio Rampi Williams (Pharol, 15/06/1903).

CAPÍTULO II

VICENTE CASALI: MESTRE E ARTISTA DE PICADEIROS E GINÁSIOS

2.1 A FAMÍLIA CASALI E SUA COMPANHIA GINÁSTICA E EQUESTRE NO BRASIL

Antes de analisarmos parte da trajetória de Vicente Casali como professor, é importante conhecermos a produção circense da família Casali.

Segundo Castagnino (1969), os Casali consolidaram-se na Itália como uma família de artistas acrobatas e de variedades desde antes de atuarem em espetáculos circenses, tendo fundado seu próprio circo, o Circo Casali, na cidade de Milão em 25 de abril de 1850. Em fins de 1866 e início de 1867, Rosa (2013) aponta que a Companhia Equestre dirigida por Marcos Casali, artista que havia atuado com o empresário Thomas Price²⁵, estava se apresentando em Porto, Portugal, no Teatro - Circo da rua de Santo Antonio.

Conforme indica a coluna marítima do "Jornal do Recife", os Casali chegaram ao Brasil em 10 de fevereiro de 1870, em Pernambuco, vindos da Europa no pacote francês de nome "Uruguai" (Jornal do Recife, 10/02/1870), sendo essa, possivelmente, a primeira vez que estiveram no país. Anunciada como uma companhia equestre, era de propriedade de Marcos Casali, dirigida por Luiz Casali e contava com 18 artistas, em sua maioria membros da própria família. Os trabalhos da companhia se iniciaram em 17 de fevereiro do mesmo ano em atuação conjunta com a Companhia Dramática dirigida por De-Giovanni, no Teatro Ginásio Dramático, em Recife, em que se apresentaram, "além de vários artistas da companhia equestre do Sr. Marcos Casali", os "admiráveis acrobatas italianos César e

²⁵ Thomas Price foi um domador de cavalos irlandês, pertencente a uma antiga linha de acrobatas, que chegou a Madrid em 1847 e fundou o Circo Price. T. Price, nesse período em que esteve na Espanha, construiu um barracão de apresentações na antiga praça de touros da Puerta de Alcalá, região onde se apresentavam companhias circenses. Em 1868, fundou o Circo Price, construído em madeira e com um picadeiro ao centro. Em 1880, seu genro, William Parish, estreava um novo e mais bem equipado Circo Price, na Plaza del Rey, que esteve ativo até abril de 1970. Em 2006, por meio de uma ação conjunta do Ministério da Cultura e da Câmara Municipal de Madrid, o circo voltou a existir com a denominação de Teatro Circo Price e está em atividade atualmente (RENEVEY, 1977).

Vicente, aplaudidos entusiasticamente em quase toda a Europa". Nessa apresentação em parceria com a Cia. Dramática, esses acrobatas realizaram "o exercício de agilidade e força" denominado "A Barra Fixa", o exercício "A Trança Americana" e, por fim, "Doble Trapézios" (Jornal do Recife, 16/02/1870).

Estreando com essas exhibições, esse grupo de artistas encabeçou dezenas de espetáculos na cidade, sendo que no espetáculo carnavalesco "Bailes de Máscaras", realizado no Ginásio Dramático nas noites de 26 de fevereiro a primeiro de março, além dos trabalhos já citados de César e Vicente, vários acrobatas e artistas da Cia de Marcos Casali dançaram, vestidos a caráter, o "jocosos CanCan Caritaco" (Jornal do Recife, 25/02/1870). As várias descrições das funções exercidas pelos Casali indicam previamente a gama de números e atrações que exibiam e, conseqüentemente, como se constituíram as apresentações da Cia. Casali. Nesse sentido, vale destacar também o anúncio do espetáculo realizado no "Pavilhão de Santa Isabel", também em Recife, em que consta novas informações e apresentações exibidas por esses artistas, como, por exemplo:

"Companhia equestre gymnastica e acrobática de Crystal do Porto".
"Director.- Marcos Casali, primeiro funâmbulo italiano, único rival do célebre Blondin²⁶, o artista pertenceu a companhia de Mr. Priz²⁷."
"O Trapézio, exercício de equilíbrio e de força realizado pelo gymnastico Vicente"
"A tábua equilibrada sobre a ponta elástica, pelo artista Sr. Luiz Casali"
"sorpreendentes equilíbrios com uma cadeira sobre a corôa tirante", pelo Diretor da Companhia.
"O pau voador, pelo artista Vicente"
"Jogos índios, pela Signorita Anna Casali" (Jornal do Recife, 11/03/1870).

Por meio dessas informações da companhia e várias outras notas publicadas em periódicos do período, acessamos os nomes e funções de alguns artistas que compunham a família Casali e, principalmente, a gama de modalidades artísticas que dominavam e exibiam em seus espetáculos:

²⁶ Jean François Gravelet-Blondin, conhecido artisticamente como Charles Blondin, foi um acrobata e equilibrista francês de grande sucesso na segunda metade do século XIX. Nos Estados Unidos, a partir de 1855, dirigiu um circo e se consagrou como equilibrista ao atravessar as Cataratas do rio Niágara equilibrando-se sobre uma corda e fazendo a travessia diversas vezes com os olhos vendados, de costas, empurrando um carrinho de mão e até mesmo sentando-se no meio do caminho enquanto cozinhava e comia ovos. Blondin realizou ao longo de sua trajetória variadas travessias em elevada altura equilibrando-se sobre uma corda, sendo considerado um dos mais renomados equilibristas do período (THÉTARD, 1947).

²⁷ Possivelmente trata-se de uma referência ao empresário circense Thomas Price.

Pede a justiça, que consagremos algumas linhas de recommendações em favor desta companhia de importantes artistas, por muitos títulos de apreço e consideração de um público illustrado, qual é o nosso.

Luiz Casali (director da companhia), bem conhecido nas províncias pela sua acrisolada philantropia, e que bem pudera fazer uma exposição das medalhas humanitárias, corôas e outros preciosos trophéus conquistados à gratidão dos pobres e desvalidos, tão inúmeros são elles: prima nos difficeis trabalhos de gymnastica e força, e que igualmente se distingua Marcos Casali e Cesar Casali, e os quaes portanto appellidaremos os Hércules da companhia.

Venancio e Vicente Casali, Luiz Couture, Abrahão (árabe), que são inimitáveis, sorprendentes até, nos saltos duplos e reversos, nos voos e transposições perigosíssimas.

As meninas Carmen e Virginia e o pequeno Juanito, a cujos débeis pulsos de creanças obedece o freio retesado dos mais árdegos e possantes cavallos, por esta eterna lei de força moral, que dá ao homem todo o prestígio sobre os animais.

[...]

E, finalmente, Luiza e Zilda Casali, astros das bellas noites, que reúnem em si, no mérito e graças, os brilhos de duas constellações, e às quaes chamaríamos - uma Diana, *a caçadora*, outra - Vênus, *a formosa travessa*, senão houvesse no vocabulário poético nomes mais dignos e apropriados; e, pois, daremos à primeira o de BELLA AMAZONA, e à segunda, aquelle porque já é conhecida, o de FILHA DO AR.

Duas mulheres de elegância e perfeição, duas creaturas de elegância e generosidade infinitas, duas artistas de inexcedível merecimentos, de valor acima de todo o contraste - a primeira, desafiando sorrisos de confiança por entre os perigos de uma trabalhosa e arriscada equitação, e a segunda, traçando pelos ares sulcos phantásticos, como se despertasse primazia aos silfos e às fadas, eis o complemento da companhia, que recomendamos, o seu melhor somente (A Reforma, 24/07/1875).

Ao longo das várias temporadas realizadas pelo Circo Casali no Brasil ou da atuação desses artistas em outros circos e companhias circenses do período aproximado de 1870 a 1910, tendo por base sobretudo as várias propagandas jornalísticas dos espetáculos, pudemos identificar outros membros da família e suas competências artísticas, conforme apresentamos na tabela a seguir:

ARTISTA	ATUAÇÃO	FONTES
Marcos Casali	Proprietário do circo e equilibrista	Correio Paulistano, 20/04/1875.
Marietta Casali (esposa de Marcos)	Equilibrista	Jornal do Recife, 15/06/1870.
Luiz Casali	Diretor do Circo, adestrador, equestre, ator, equilibrista, professor de equitação.	Correio Paulistano, 13/04/1875 e 22/04/1875; O Globo, 27/07/1875; Jornal do Commercio, 05/09/1877; O Mercantil, 12/02/1876.
Zilda Casali (esposa de Luiz)	Trapezista, equestre, equilibrista, atriz e dançarina (sobre corda bamba).	Correio Paulistano, 13/04/1875 e 20/04/1875; Gazeta de Noticias, 25/09/1875 e 27/03/1882.
César Casali	Trapezista, palhaço, ator e Hércules	Correio Paulistano, 13/04/1875; Diario de São Paulo, 27/04/1875; Correio Paulistano 06/05/1875; A Patria, 28/10/1875.
Luiza Casali (esposa de César)	Equestre, equilibrista, atriz, acrobata	Correio Paulistano, 13/04/1875; Diario de São Paulo, 24/04/1875; Correio Paulistano, 06/05/1875; Constitucional, 19/05/1875.
Vicente Casali	Equestre, ator, acrobata, trapezista, equilibrista, antipodista e palhaço	Correio Paulistano, 13/04/1875; Correio Paulistano, 22/04/1875; Diario de São Paulo, 27/04/1875; Correio Paulistano, 14/05/1875; O Mercantil, 12/01/1876.
Juan Casali	Equestre e acrobata	Constitucional, 19/05/1875.
Virginia Casali	Equestre, dançarina e encantadora de serpentes	Constitucional, 19/05/1875; Correio Paulistano, 29/07/1910.
Anna Casali	Malabarista, atriz e equestre	Pharol, 22/06/1876; Jornal do Recife, 08/06/1870.
Gilda Casali	Equestre, acrobata e encantadora de serpentes	Constitucional, 19/05/1875; Jornal do Recife, 01/11/1883.
Julia Casali	Trapezista	Pharol, 26/06/1876.
Venancio Casali	Equestre, acrobata e equilibrista	O Globo, 27/07/1875.
Blanquita Casali	Equestre	Jornal do Brasil, 23/08/1896.

Essa relação dos artistas e modalidades com as quais se apresentavam afirma a denominação do Circo Casali, a exemplo de vários outros circos do período, como “equestre,

acrobático e gymnastico”, mas também, mímico e teatral, uma vez que apresentaram diversas peças, pantomimas e cenas cômicas, a exemplo de “A Morte do General Cleber ou O Terrível Ponto da Meia Noite” (Jornal de Recife, 08/06/1870), “Um Habitante de Outro Mundo” (Correio Paulistano, 11/04/1872), “O Defensor da Bandeira Brasileira contra as forças Paraguayas” (Correio Paulistano, 17/05/1872), “O Sapateiro da Moda” (Correio Paulistano, 13/04/1875), “Cendrillon” (Gazeta de Noticias, 28/06/1877) e “Fra Diavolo ou Os Saltadores da Calabria” (Diario de São Paulo, 21/07/1878), encenadas por diversos membros da família Casali e os demais artistas da companhia.

É importante destacar que a maioria dos artistas supracitados tanto fizeram parte da Companhia Equestre de Marcos Casali como também atuaram isoladamente da família, participando de espetáculos de outros circos e companhias de variedades, como é o caso de Juan Casali e Blanquita Casali, que atuaram com a Companhia de Frank Brown²⁸ no período de 1898 a 1910, e mesmo Vicente Casali, que nos anos de 1878 e 1879, enquanto seus familiares estavam encabeçando espetáculos no estado de São Paulo, trabalhou em Minas Gerais no “Circo equestre zoológico, gymnastico e mímico”, dirigido por James Pedro Adams e Luiz Alves Corrêa Lopes (Pharol, 20/01/1878), e, no Rio de Janeiro, na “Companhia Estrela do Norte”, sob direção de João Miguel de Faria (Gazeta de Noticias, 22/03/1879).

Ainda com relação aos artistas da companhia, Damasceno (1956) apresenta uma imagem publicada no periódico O Guarany²⁹, do Rio Grande do Sul, em 1875, em que são retratados Marcos, Luiz, César e Luiza Casali.

²⁸ Frank Brown foi um artista e empresário circenses nascido em 1858, em Brighton, Inglaterra. Seus pais e avós eram também artistas de circo na Europa e Brown se especializou em números de acrobacias e palhaço, sendo conhecido na América Latina como “O Palhaço Inglês”. Em 1884, Frank Brown deixou a Europa com destino à Argentina, onde trabalhou no Circo dos Irmãos Carlo e, também, com o renomado palhaço argentino José Podestá, conhecido como “Pepino 88”. Na Argentina, construiu dois circos, o “Coliseu Frank”, em 1910, que foi incendiado, e o “Hipódromo Circo”, em 1917. Frank Brown atuou em diversos países latino americanos, foi casado com a renomada artista Argentina Rosita de La Plata e faleceu em Buenos Aires em 1943 (SEIBEL, 2012).

²⁹ Damasceno (1956) não apresenta o dia do exemplar do jornal O Guarany em que a imagem foi publicada.



Os famosos acrobatas italianos Marcos, Luís, César e Luísa Casali
(O Guarany — 1875)

FIGURA 3. Membros da Família Casali: Marcos, Luiza, César e Luiz.

Os Casali permaneceram em Recife até pelo menos agosto de 1870, partindo em seguida para turnê pela região nordeste, onde atuaram na Paraíba em dezembro desse mesmo ano (Jornal de Recife, 07/12/1870) e em Salvador, Bahia, em julho de 1871 (Diário do Rio de Janeiro, 11/07/1871). Já em outubro de 1871, trabalharam em Niterói (Jornal da Tarde, 9/10/1871) e em fevereiro de 1872 estavam no município de Campos e na cidade do Rio de Janeiro (Correio do Brazil 27/02/1872). Após passagem pela corte, estrearam em 04 de abril de 1872 no Largo de São Bento, na cidade de São Paulo, com atrações de "exercícios equestres, gymnasticos, aerostáticos, danças caricatas, manobras, cenas cômicas e burlescas, pantomimas, jocosidades do palhaço Antonico" (Correio Paulistano, 07/04/1872) e, em seguida, em Campinas, de julho a agosto, e em Santos, de setembro a outubro.

A partir do ano de 1873, a companhia Casali excursionou pela Argentina, onde realizou sua estreia no Circo Europeu, localizado na rua Libertad y Tucumán, em Buenos Aires (CASTAGNINO, 1969). Após essa temporada portenha, retornaram para o Brasil em

janeiro de 1875 a partir do Rio Grande do Sul (Família Maçonica, 16/01/1875), atuando novamente no Largo de São Bento, na capital paulista, de abril a maio, e na cidade de Campinas, em junho. Em seguida, de julho 1875 a maio de 1876, o Circo Casali se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro e também se apresentou nas cidades de Niterói e Petrópolis³⁰.

Como toda companhia de artistas itinerantes, os Casali encetaram novas viagens pelo Brasil a partir de 1876, que apresentamos de forma esquemática a seguir com o intuito de ilustrar a constante e abrangente atuação desses circenses, principalmente, em nosso país:

Ano	Cidade e Estado (ou país)	Fonte
1876	Juiz de Fora, Minas Gerais-MG Valença, Rio de Janeiro-RJ Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	Pharol, 22/06/1876 Gazeta de Noticias, 18/07/1876 O Globo, 05/10/1876
1877	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ Niterói, Rio de Janeiro-RJ Santos, São Paulo -SP São Paulo, São Paulo-SP	O Globo, 20/04/1877 Jornal do Commercio, 17/11/1877 Correio Paulistano, 05/12/1877 Correio Paulistano, 15/12/1877
1878	São Paulo, São Paulo-SP Campinas, São Paulo-SP São Paulo, São Paulo-SP Sorocaba, São Paulo-SP Pindamonhangaba, São Paulo-SP Guaratinguetá, São Paulo-SP São Paulo, São Paulo-SP	Correio Paulistano, 29/01/1878 Correio Paulistano, 13/02/1878 Correio Paulistano, 22/06/1878 Diario do Rio de Janeiro, 05/09/1878 Diario do Rio de Janeiro, 05/09/1878 Diario do Rio de Janeiro, 05/09/1878 Correio Paulistano, 29/11/1878
1879	São Paulo, São Paulo-SP Campinas, São Paulo-SP Tietê, São Paulo-SP Sorocaba, São Paulo SP Rio Claro, São Paulo-SP Bananal, São Paulo-SP Tatuí, São Paulo-SP Mogi Mirim, São Paulo-SP Campinas, São Paulo-SP São Paulo, São Paulo-SP	Correio Paulistano, 02/01/1879 Jornal do Commercio, 27/01/1879 O Anhembi, 23/03/1879 O Anhembi, 23/03/1879 Jornal da Tarde, 24/03/1879 Jornal da Tarde, 24/03/1879 Jornal da Tarde, 11/07/1879 Jornal da Tarde, 20/09/1879 Jornal da Tarde, 25/09/1879 Jornal da Tarde, 05/10/1879
1880	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	Gazeta de Noticias, 01/02/1880
1881	Leopoldina, Minas Gerais-MG Barra do Piraí, Rio de Janeiro-RJ Barra Mansa, Rio de Janeiro- RJ	O Leopoldinense, 03/07/1881 Jornal da Noite, 26/11/1881 Diario do Brazil, 29/11/1881

³⁰ A cobertura da atuação dos Casali nesse período de julho 1875 a maio de 1876 no estado do Rio de Janeiro é registrada pelos periódicos: O Globo, A Nação, A Reforma, A Família Maçonica, Gazeta de Noticias, Jornal do Commercio, Diario do Rio de Janeiro, A Patria e O Mercantil.

1882	Campinas, São Paulo-SP São Paulo, São Paulo-SP Itu, São Paulo-SP	Correio Paulistano, 20/01/1882 Correio Paulistano, 01/03/1882 Imprensa Ytuana, 09/07/1882
1883	São Paulo, São Paulo-SP Recife, Pernambuco-PE	Correio Paulistano, 23/06/1883 Jornal do Recife, 06/10/1883
1884	Buenos Aires, Argentina Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	Raul Castagnino (1969) Jornal do Commercio, 03/08/1884
1885	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	A Semana, 15/08/1885
1889	Buenos Aires, Argentina	Raul Castagnino (1969)
1890	Buenos Aires, Argentina	Raul Castagnino (1969)
1897	Argentina (cidade não especificada) Porto Alegre, Rio Grande do Sul-RS Pelotas, Rio Grande do Sul-RS Rio Grande, Rio Grande do Sul-RS Bagé, Rio Grande do Sul-RS	A Noticia RJ 08/07/1897 Cidade do Rio, 31/08/1897 Gazeta de Noticias, 09/10/1897 Jornal do Brasil, 10/11/1897 Gazeta de Noticias, 08/12/1897
1898 ³¹	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	Gazeta da Noticias, 04/07/1898
1899	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	A Noticia, 19/04/1899
1900	São Paulo, São Paulo-SP Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	Correio Paulistano, 19/08/1900 Gazeta de Petropolis, 13/12/1900
1901	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ São Paulo, São Paulo-SP	Gazeta da Noticias RJ 05/02/1901 O Comercio de São Paulo, 15/08/1901
1903	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ	Jornal do Brasil, 13/05/1903
1910	São Paulo, São Paulo-SP	Correio Paulistano, 29/07/1910

³¹ A partir desse ano não temos a presença da companhia completa de Marcos e Luiz Casali atuando nestas localidades, pois muitos de seus membros se desligaram da companhia ou faleceram. Os registros aqui apresentados se basearam na presença de poucos membros da família, principalmente os mais novos, como Juan Casali, Blaquita e Virginia Casali, trabalhando em conjunto com outras companhias.

Com relação ao itinerário apresentado neste quadro, evidentemente há muitas lacunas de tempo e localidades que não conseguimos sanar em nossas pesquisas, mas que indicam que as viagens do Circo Casali possivelmente se estenderam por muitas outras cidades não somente no Brasil, mas também na Argentina e países vizinhos. No entanto, por meio do conhecimento dos anos de atividade e dos países e cidades em que trabalharam o Circo Casali e seus artistas, podemos dimensionar a potência empresarial dessa companhia e a imersão dela no Brasil. Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar que, a exemplo do Circo Casali, estiveram por todo o Brasil e América Latina dezenas de companhias circenses com expressiva potência empresarial e imersão no vasto território nacional, a exemplo do Circo Chiarini, Circo Luande e Circo Grande Oceano (LOPES e SILVA, 2015) e tantas outras tão importantes que ainda encontram-se praticamente anônimas, e que merecem estudos e pesquisas referentes às suas trajetória e produções.

Conforme nossos levantamentos, o circo da família Casali esteve formalmente organizado e em circulação pela América Latina de 1870 até aproximadamente 1898, de maneira que essa atividade de vinte e oito anos, em sua maioria em nosso país, indica sua relevância e importância para a produção da linguagem circense em terras brasileiras, sendo que ao longo dessa extensa itinerância, muitas famílias circenses foram incorporadas ao Circo Casali, bem como a própria família Casali compôs o elenco de outros circos. Nesse sentido, vale mencionar alguns dos grupos familiares de destaque nas artes circenses que atuaram em parceria com os Casali, a exemplo dos Ozon (Correio Paulistano 14/05/1875), os Chiarini (O Globo, 05/10/1876), os Seysel (Jornal do Commercio, 21/08/1877), os Nelson (Diario de São Paulo, 05/01/1878), os Temperani (Correio Paulistano, 13/02/1878) e os Pereira (Gazeta de Noticias, 04/02/1880).

Tendo conhecimento dos membros da família Casali, de suas competências artísticas e do itinerário do Circo, abordaremos agora parte da trajetória do artista Vicente Casali e sua imersão no campo da ginástica, na segunda metade do século XIX.

2.2 O CIRCO E UM CIRCENSE NAS AULAS DE GINÁSTICA

Não menos pasmosas foram as piruetas e saltos mortaes, executados sobre cavallo pelo artista Sr. Vicente Casali.

O Sr. Vicente Casali não é um acrobata commum, não: para fazer o que elle faz é necessário ser agilíssimo, e estudar muito (O Globo, 27/07/1875).

Vicente Casali foi um artista de muitas funções e produtor/portador da multiplicidade da linguagem artística circense, a exemplo dos vários que compunham os espetáculos de circo no período. Das acrobacias de solo ao malabarismo com os pés, das evoluções equestres aos voos no trapézio e às representações cênicas, o artista desempenhou variados números.

No espectáculo de quinta feira, o Sr. Vicente Casali, artista cujo merecimento já tínhamos apreciado nos espectáculos anteriores, trabalhou no *Steeple Chasse*, exercício a cavallo com corridas, saltos, viravoltas etc, executando essa parte do espectáculo com bastante maestria; onde porém, mostrou-se arrojado e artista de uma agilidade consumada, foi no *Aéreo Volante*, trabalho executado no trapézio oscilando para os lados, ora para frente, ora circularmente; em todas as posições do trapézio o artista executou trabalhos arriscados, umas vezes de joelhos, outra levantando-se, ora sobre um joelho, ora sobre uma perna e outras vezes deitado a além de muitos outros exercícios, que revelam o seu arrojo e a confiança que lhe inspiram sua força e agilidade; durante o seu trabalho e ao terminá-lo o artista foi fervoradamente applaudido (Pharol, 25/06/1876).

Em função de sua constituição como artista circense que posteriormente passou a trabalhar no campo da educação do corpo por meio do ensino de ginástica e outras modalidades em escolas e clubes, é importante compreendermos quais eram os números executados por Vicente Casali e, conseqüentemente, a multiplicidade de saberes envolvidos em suas práticas artísticas.

Como artista equestre, Vicente se apresentou realizando acrobacias como saltos mortais, equilíbrios e piruetas em cima do animal e com diferentes formas de marchas e corridas (O Globo, 22/07/1875), sendo que uma de suas exibições consistia em saltar por dentro de um arco forrado por papel, partindo das ancas do cavalo, e aterrissar novamente sobre o animal (Jornal de Recife, 21/05/1870).

Nos números de trapézio, realizava trabalhos “gymnasticos e de equilíbrio” (Correio Paulistano, 20/04/1872), se apresentando com as modalidades de trapézio de voos, em que

balançava sobre o aparelho executando acrobacias retornando tanto para o mesmo trapézio como para um outro (O Globo, 14/08/1875) e, também, em parceria com demais artistas da família, em que se exibia no trapézio duplo e triplo (Diario de São Paulo, 27/04/1875). Por seu número de “trapézio aéreo volante”, Vicente foi considerado “único rival de Airec” (O Globo, 14/08/1875), trapezista e acrobata russo especialista na modalidade de trapézio de voos (RENEVEY, 1977).

Nas demonstrações de equilibrismo, Vicente apresentava com seu irmão César “jogos athleticos sobre a escada aérea”, em que se equilibravam sobre a mesma utilizando-se de uma cadeira (Jornal de Recife, 24/06/1870) e, também, o número “A Escada Monstruosa Japonesa”, em parceria com Henrique Ozon, que para sua execução exigia silêncio do público, “em consequência de ter de falar o artista Vicente ao menino que tem de trabalhar no triangulo que se acha colocado no cume da mesma escada, afim de evitar-se qualquer desequilíbrio que possa dar-se na execução deste assombroso trabalho” (Diario de São Paulo, 15/05/1875). Juntamente com essas modalidades e, obviamente, como acrobata e saltador (Correio Paulistano 29/05/1872), Vicente também apresentava o número de Tranca, técnica de malabarismo conhecida por antipodismo, que consiste em realizar truques de lançamentos e equilíbrios de objetos utilizando os pés³² (O Mercantil, 12/01/1876).

Não somente com apresentações acrobáticas e arriscadas o artista atuou. As representações cênicas eram parte constituinte da formação do corpo artístico dos Casali e dos muitos artistas de circo no período, além de serem chamarizes de destaque dos espetáculos da época. Um exemplo bem ilustrativo dessas representações como atrativos nos espetáculos é a montagem intitulada "O Fra Diavolo ou Os Saltadores da Calábria", realizada pelos Casali e divulgada como uma "Grande Pantomima histórica e de Grande aparato", que contou com a participação de 67 pessoas e foi apreciada por D. Pedro II e em homenagem ao mesmo, em função de seu aniversário (A Gazeta de Notícias, 05/12/1875; SILVA, 2007). É importante mencionar que toda a produção dessa teatralidade circense pressupunha a composição das músicas, danças, cenografias, figurinos e maquiagem pelos próprios circenses, ou seja, fazia parte da formação dos artistas de circo a aprendizagem e domínio dessas linguagens, e que nessas representações teatrais, fossem elas pantomimas, dramas, revistas etc, a interação da dança, coreografia, maquiagem e cenografia com saltos, acrobacias e habilidades corporais diversas era permanente, fazia parte das encenações, ocorrendo não somente nos

³² Para mais informações a respeito do número de Tranca e um dos mais conhecidos artistas que atuaram com essa modalidade no Brasil, consultar a pesquisa “Don Ramón: vida e obra nas artes circenses” (LOPES, 2010) e o documentário “Bravo Ramón” (LOPES e SILVA, 2010)

palcos/picadeiros circenses, mas também em diferentes palcos teatrais e arenas nos quais os circenses trabalhavam (SILVA, 2007).

Assim, as representações cênicas em grandes pantomimas ou com entradas de palhaço também fizeram parte do repertório de Vicente Casali, como é possível constatar por meio da encenação de “um jocoso intermédio cômico burlesco intitulado o *Clown Invisível*, pelo palhaço Antonico, César e Vicente” (Correio Paulistano, 29/05/1872); da apresentação dos “três clowns, César, Vicente Casali e José Pachiorri do intermédio Os Três Mágicos” (O Mercantil, 18/03/1876) e “Mr. e Mme Denis, cena muito engraçada, executada sobre dois cavallos pelos artistas Sr. Luiz, Vicente Casali e Antonico” (Correio Paulistano, 22/04/1875). Como ator em pantomimas, localizamos os trabalhos de Vicente nas montagens “A Morte do General Kleber pelo caudilho Gasparone” (Correio Paulistano, 05/05/1872), “O Pintor Logrado” (Correio Paulistano, 11/05/1872), “O Defensor da Bandeira Brasileira Contra as Forças Paraguayas” (Correio Paulistano, 17/05/1872) e “O Terrível da Meia Noite” (Correio Paulistano, 05/05/1872).

Por meio dessas várias competências de Vicente Casali, similar a de vários outros artistas circenses que tinham em comum o mesmo modo de formação e aprendizagem nas artes do circo, podemos, além de conhecer um pouco mais sobre esse personagem, acessar os domínios e saberes corporais que detinha e que, entre outros motivos, conforme analisaremos posteriormente, viabilizaram o seu vínculo às instituições voltadas ao ensino da ginástica.

Em sua trajetória como artista, se apresentou em palcos e picadeiros circenses até aproximadamente 1879, período em que trabalhou constantemente com sua família em diversos estados brasileiros e também na Argentina, mas também em parceria com outras companhias, como mencionado anteriormente. Em meados de 1879, chegou até mesmo a empresariar sua própria companhia juntamente com o empresário “Mr. Tary”, conforme anúncio da Gazeta da Noite, de 28 de junho de 1879: “*Circo Equestre Gymnastico* na Praia do Sacco do Alferes n. 255 inaugurações da companhia Vicente Casali e Mr. Tary, às 8”.

Mesmo envolvido intensamente em espetáculos circenses, principalmente com o Circo Casali, conforme informa Romão (2016), Vicente Casali, a partir de 1874, passou a trabalhar como mestre de ginástica e com exhibições em trapézio no Clube Ginástico Português³³,

³³ O clube Ginástico Português foi fundado em 31 de outubro de 1868 pelos irmãos portugueses João José e Antonio José Ferreira da Costa e foi um importante espaço de sociabilidade. João foi professor de ginástica na Sociedade Francesa de Ginástica e ambos trabalhavam na área comercial no Rio de Janeiro. O clube dispunha de aulas de ginástica, música e esgrima e possuía biblioteca e sala de jogos, oferecendo frequentemente bailes, saraus, apresentações teatrais e festas de caridade para seus associados, oriundos de várias esferas sociais e de diferentes nacionalidades (ROMÃO, 2016).

instituição dedicada diretamente ao ensino e prática da ginástica, substituindo o professor Francisco José da Silva Guimarães:

SARAU: teve lugar, ante ontem, na Real Sociedade Clube Gymnastico Portuguez, o sarau artístico e dançante, que estava na altura dos melhores que temos assistido. O programma foi fiel e briosamente desempenhado nas seis partes em que foi dividido, à saber:

1º parte, abertura da ópera *Nabuco*, de Verdi, pela banda do Club;

[...]

4º, trabalhos de gymnastica pelos alumnos do club, na barra fixa, trapézio tríplice, escada perigosa, voo do Niágara; terminando com o *aéreo volante*, pelo professor Vicente Casali (O Reporter, 16/08/1879).

Em seguida a esse sarau do Clube Ginástico Português, no mês de outubro, em função do aniversário do Clube, em que “cerca de 1600 pessoas concorreram àquela festa, digna em tudo da briosa mocidade que compõe aquela associação e da ilustrada directoria que a realizou”, o “professor de gymnastica Sr. Vicente Casali” foi “aplaudidíssimo nos difíceis exercícios que fez com dois trapézios” (Gazeta de Noticias, 03/11/1879).

Além dessa atuação no Clube Ginástico Português, Vicente também lecionou em pelo menos outros dois clubes. Tanto no Congresso Ginástico Português³⁴ quanto na Sociedade Francesa de Ginástica³⁵ ministrou atividades muito similares às desenvolvidas no Clube Ginástico e, principalmente, ao universo das práticas corporais circenses.

O Congresso Gymnastico Portuguez, commemorando o seu 10º aniversário, abriu ontem de noite os seus elegantes salões, offerecendo aos sócios e convidados uma magnífica festa, na qual executaram trabalhos os alumnos das escolas de música, gymnastica e esgrima.[...]

Os Srs. José A. Gamarra e Vicente Casali esgrimaram a florete, e os Srs. J. J. M. Coimbra e Amorim Sá bateram-se à espada.

Os trabalhos de gymnastica: o *triplo trapézio*, pelos alumnos Fortunato P. Guimarães, Manuel G. da Silva e Pedro de Magalhães; o *doblo trapézio*, pelos alumnos Alfredo Bastos e João A. Cordeiro, foram bem executados e muito

³⁴ O Congresso Ginástico Português surgiu em 10 de maio de 1874 em função de um litígio entre sócios do Clube Ginástico Português, e sua inauguração ocorreu em 7 de dezembro de 1876. Seu regimento permitia número ilimitado de sócios e não havia restrições quanto a nacionalidade dos mesmos. A exemplo do Clube Ginástico Português, oferecia lições de ginástica, música, esgrima e divertimentos como jogos variados, passeios, bailes saraus e eventos beneficentes (ROMÃO, 2016)

³⁵ A Sociedade Francesa de Ginástica foi fundada em 12 de agosto de 1863 e sua localidade, até a primeira década do século XX, alterou-se diversas vezes no Rio de Janeiro. Visava as práticas corporais e o divertimento dos fluminenses. A ginástica era seu principal objetivo, mas também oferecia aulas de dança, música, sala de jogos, biblioteca, bailes, festas e reuniões diversas, e aceitava membros somente do sexo masculino e maiores de dezoito anos, podendo haver sócios de outras nacionalidades contanto que não ultrapassasse um terço dos membros ativos (ROMÃO, 2016).

aplaudidos, bem como os outros.

Os alunos da escola de Ginástica, apresentaram ainda os difíceis trabalhos das *escadas pirâmides*, que foram muito aplaudidos.

O sucesso, porém, da noite, foi o menino Casali, que durante 15 minutos executou no trapézio arriscados trabalhos de equilíbrio e gymnastica, com a correção de um consumado artista. Foram muitos os applausos que recebeu, além de uma medalha do Congresso (Gazeta de Noticias, 16/08/1884).

Mundo Elegante

Esteve bastante concorrida a festa que a Sociedade Franceza de Gymnastica offereceu, ante ontem, aos seus sócios e convidados para commemorar o aniversário de sua instalação. [...]

às 10 horas da noite começou a festa, por exercícios de gymnastica executados pelos alumnos e o artista Casali, que executaram vantajosamente diversas sortes de desequilíbrio e de gymnastica como fossem: na barra fixa, no trapézio, nas escadas, onde formavam grupos grandiosos e de difficil execução e o Sr. Casali na cadeira sobre o trapézio que trabalhou com galhardia sendo todos assas aplaudidos.

Depois dos exercícios que terminaram às 11 e meia horas da noite, o digno presidente entregou medalhas que foram conferidas pela sociedade, ao Sr. Casali, a 1º medalha de ouro, o Sr. M. A. Periraz a segunda, ao Sr. E. Bouchet a terceira e a quarta ao Sr. A. Leiden (Brazil - Orgão do Partido Conservador, 21/10/1884)

A respeito dessas duas instituições, vale destacar previamente que na comemoração do décimo aniversário do Congresso Ginástico também esteve presente, com apresentações de equilíbrio e ginástica sobre o trapézio, o “menino Casali”, o qual possivelmente se tratava de Juan Casali, conhecido como Juanito, um dos mais jovens artistas da família Casali e que atuava principalmente como trapezista³⁶ (Pharol, 26/06/1876); e que na Sociedade Francesa de Ginástica, Marcos Casali, pai de Vicente e proprietário do Circo da família, também trabalhou como mestre de ginástica no ano de 1882 (Gazeta de Noticias, 02/10/1882).

Por meio das fontes apresentadas, observa-se previamente o quanto o circense Vicente Casali estava envolvido e imerso no ensino da ginástica nesses três importantes clubes ginásticos do período e, além dele, também outros artistas da família Casali, como Marcos, proprietário do Circo e patriarca da família, e Zilda Casali, trapezista, equestre, equilibrista e dançarina, cunhada de Vicente, que esteve vinculada ao Clube Ginástico Português com apresentações de dramas e comédias (Gazeta de Noticias, 27/03/1882).

Ligados a esses clubes, os Casali, portanto, ministraram aulas e realizaram apresentações ginásticas e teatrais, sendo que Vicente também protagonizou exibições de

³⁶ É importante mencionar que nesse período de 1884 Vicente Casali não possuía filhos. Conforme apresenta Romão (2016), Vicente foi casado com D. Adelaide Casali e tiveram um filho chamado Antonio, mas que faleceu em 1876. Com o falecimento de Adelaide em 1880, casou-se com D. Maria Luiza Casali, que veio a óbito no ano de 1884. Ainda conforme Romão (2016), em 1897 nasceu um filho de Vicente chamado Mario, e em 1903 Vicente batizou duas filhas, Carmen e Diva, no entanto, não encontramos o nome ou informações sobre sua esposa nesse período.

esgrima³⁷, a exemplo da que ocorreu no 10º aniversário do Congresso Ginástico Português. Nesse ínterim, um ponto importante a salientar é que, como artista circense que realizava demonstrações ginásticas com seus alunos nas festividades desses espaços, Vicente era reconhecido tanto como professor, a exemplo da nota referente sarau do Clube Ginástico Português (O Reporter, 16/08/1879), como, também, artista, conforme é referenciado na nota sobre a comemoração da Sociedade Francesa de Ginástica (Brazil - Orgão do Partido Conservador, 21/10/1884). Esse duplo reconhecimento - professor e artista - indica, pelo menos por parte dos clubes ginásticos, a aceitação do fato de Vicente ter sua origem, formação e atuação no circo e no campo dos espetáculos e explicita ainda mais a mistura que ocorria entre a ginástica praticada e desenvolvida nesses clubes e as práticas circenses.

Ainda com relação a esse reconhecimento de Vicente como artista atuante num clube, é importante mencionar que no Clube Ginástico Português houve também a aceitação de um outro artista circense, antes mesmo de Casali, o trapezista e equilibrista conhecido por Sr. Penna, em 1871.

Club Gymnastico Portuguez

Efectuou-se na noite de sábado 25 no Club Gymnastico Portuguez, como tínhamos antecipadamente anunciado, o sarau artístico em beneficio do Caixa de Socorros de D. Pedro V. e Asilo dos Inválidos da Pátria. [...].

O sarau começou às 8 horas, executando a banda do Club o hino nacional. Constou o programma de variados trabalhos gymnasticos executados pelos sócios sobre barra fixa, escada perigosa, e trapézios, em um dos quaes o Sr. Penna, sócio honorário do club, com maestria artística, executou difficeis e arriscadas posições de equilibrio (Diario do Rio de Janeiro, 28/03/1871)

Penna, português e membro de honra do Clube, se apresentou nesse mesmo ano em diferentes momentos no Circo Olímpico da rua Guarda Velha juntamente com o também português Bastos³⁸, e em julho de 1872 estrearam com seu próprio circo, o Circo Lusitano, em Niterói, vindos de temporadas em outras capitais (Correio do Brazil, 18/06/1872). Tanto trabalhando individualmente ou com a própria companhia, Penna e Bastos sempre se exibiram

³⁷ A esgrima, comum na educação das elites na Europa e ensinada em diversos colégios, era compreendida como um exercício ginástico refinado e oferecia vigor ao corpo, servia de defesa pessoal e distração e promovia o autocontrole e a disciplina. Seu ensino era direcionado para a defesa pessoal e com finalidade nobre, sendo frequentemente justificada nas instituições escolares por meio do discurso médico ligado à prática de hábitos saudáveis e não podendo ser usada para duelos ou de forma banalizada (SOARES, 2005; CUNHA JUNIOR, 2008).

³⁸ Diario do Rio de Janeiro, 01/01/1871, Jornal do Commercio, 08/01/1871; Diario do Rio de Janeiro, 22/01/1871;

com variados números de trapézio, sendo que o destaque de suas apresentações era o momento em que ficavam em pé sobre o trapézio sem se apoiar nas cordas do aparelho (Jornal do Commercio, 08/01/1871). Possivelmente, essa é uma das “difficeis e arriscadas posições de equilíbrio” que Penna executou com “maestria artística” no Clube Ginástico Português.

Nesse sentido, outro ponto importante a ser abordado é o quanto evidentemente a apresentação do artista Penna, mas, principalmente, as de Vicente Casali e seus alunos, não somente nos clubes, mas também nas escolas em que foi professor, assemelhavam-se em vários aspectos às exibições circenses.

Os clubes e escolas frequentemente realizavam eventos comemorativos em que as exibições de ginástica tomavam parte na programação e eram executadas de forma “espetacular”, com grande assistência de público. Conforme analisa Melo e Perez (2014), nessas exibições era comum a integração de música e ginástica com o intuito de entusiasmar a plateia e elevar sua sensação de risco, desafio, assombro e admiração, por mais que essas instituições pregassem uma dimensão regrada do divertimento, visando a ordem e o controle dos movimentos. Assim, essas demonstrações ginásticas se aproximavam da dinâmica do espetáculo e do contexto do divertimento marcantes nas manifestações circenses, o que, de certa maneira, em função do risco e espetacularidade que apresentavam, diluía o apelo pelo rigor metodizado das práticas corporais que se queriam pedagógicas, seguras, controladas e edificantes, e, conseqüentemente, atendiam à demanda dos espectadores por exibições desafiadoras.

Nesse sentido, uma nota referente ao baile trimestral da Sociedade Francesa de Ginástica, publicada no *Jornal Diario do Rio de Janeiro*, de 17 de novembro de 1874, ilustra os fatores de risco, desafios e dificuldades presentes nas exibições dos clubes ginásticos semelhantes aos vistos nos espetáculos circenses:

Sociedade Franceza de Gymnastica

Deu esta sociedade mais um baile trimestral, a que compareceram muitas senhoras e cavalheiros.

Antes de começarem as exibições gymnasticas, a banda de musica, incumbida de animar o apropriado salão, executou trechos belíssimos.

Os exercícius difficeis e alguns bastante perigosos, em que se empenharam os sócios mais amestrados, demonstraram, pela perfeição, que muito tem estes conseguido na barra fixa, nos trapézios e voos do Niágara.

Terminada esta brilhante prova de que a sociedade tem sabido atingir a seus fins, passaram à parte dançante, que prolongou-se até hora adiantada da madrugada.

Ainda, alinhado ao fato de que elementos de risco e espetaculares compunham frequentemente as exposições ginásticas no período, havia também a própria demanda do público por exposições atraentes e impressionantes, conforme indica uma crítica assinada por um autor denominado de “Bob” e publicada no periódico *O Mosquito*, de 18 de abril de 1874, em que o mesmo protestou contra um baile realizado no Clube Ginástica Português: “Depois houve o baile. Foi para mim uma decepção. Num club gymnastico dançar como qualquer simples mortal não satisfaz. Pelo menos deviam as quadrilhas ser dançadas sobre a corda bamba, e para as valsas andarem os pares com pernas de pau”.

Apesar disso, é importante apontar que, contraditoriamente, o discurso da ginástica ao longo do século XIX, em especial na Europa, mas também no Brasil, conforme trataremos posteriormente, criticava, entre outros aspectos, justamente a intencionalidade espetacular do circo e de suas ações e seu compromisso com o divertimento.

Ao olharmos para a Europa de fins do século XVIII e início do XIX, temos que as concepções políticas, sociais e econômicas da época elegiam, como uma das várias ferramentas de instauração dos ideais burgueses, a ginástica como prática de educação do corpo para a sociedade, tendo como respaldo para sua sistematização e aplicação perspectivas científicas, higienistas e eugenistas³⁹ (SOARES, 2005; GÓIS JUNIOR e SIMÕES, 2011).

A prática da ginástica em diferentes países da Europa propiciou o surgimento de um movimento que genericamente foi chamado de Movimento Ginástico Europeu e que, como expressão da cultura, constituiu-se “a partir das relações cotidianas, dos divertimentos, das festas populares, dos espetáculos de rua, do circo, dos exercícios militares, bem como dos passatempos da aristocracia” (SOARES, 2005, p. 18). No entanto, por maior que fosse a aproximação entre as origens da ginástica no século XIX e a cultura artística popular e o circo, é conhecido também o esforço, por parte dos implementadores da ginástica, de negar as influências e presenças das artes do corpo em suas origens.

Para sua aceitação, porém, estes princípios de disciplina e ordem não são suficientes. Ao movimento ginástico é exigido o rompimento com seu núcleo primordial, cuja característica dominante se localiza no campo dos divertimentos (SOARES, 2005, p. 18).

³⁹ É importante mencionar que, conforme Soares (2009), a ginástica como técnica de educação do corpo foi composta por muitas influências e formas, sendo portadora de saberes que ora se afirmam, ora se apagam. Dessa maneira, traçou diversos percursos em vários tempos e em várias culturas, de maneira que não podemos analisá-la tão somente por ideias, perspectivas, tendências e marcadores de um único tempo ou cultura.

Essa negação com relação ao universo circense se dava, entre diversos outros motivos⁴⁰, em função da compreensão que tinham os pensadores e sistematizadores da ginástica científica da época sobre a utilização do corpo no circo, entendida apenas como entretenimento, como simples espetáculo, pois além de não esboçar utilidade nos gestos, revelava gasto excessivo de energia. A inversão do corpo do circense, ora sublime, ora grotesco, poético e chocante, compreendido por vezes como que ligado ao céu e ao inferno, à água, ao ar, à terra e ao fogo, era criticado, pois distanciava-se dos princípios de um corpo fechado, limpo e controlado que a ciência almejava (SOARES, 2001c, 2005; BOLOGNESI, 2001; BAKHTIN, 2010).

A compreensão que a ginástica possuía – lê-se aqui, também, seus “criadores” e defensores –, era fruto de certa ideologia e concepção de mundo, em particular da burguesia que a respaldava, para a qual a “atividade física fora do mundo do trabalho deveria ser útil ao trabalho” (SOARES, 2005, p. 24). Assim, o que estava fundamentando o pensamento e projeto dos defensores da ginástica era a ideia de se preparar o corpo do homem trabalhador e do homem militar nos preceitos da ciência⁴¹ e, para tanto, seria necessário que as pessoas se inteirassem e fossem preparadas dentro das concepções, já desenvolvidas na Europa naquele período, da “educação física científica”. Medir, comparar e quantificar o movimento eram processos usuais principalmente na ginástica francesa do século XIX em vista de um corpo controlado, eficiente e condizente com as influências do positivismo, da industrialização e da urbanização do período⁴² (VIGARELO, 2003; GÓIS JUNIOR, SOARES, TERRA, 2015).

No entanto, apesar dos idealizadores e defensores de uma ginástica científica negarem as expressões circenses, principalmente o seu caráter de espetáculo e os seus agentes – acrobatas, funâmbulos, contorcionistas, etc. –, a própria ginástica científica desenvolveu características de espetáculo para sua consolidação e divulgação na sociedade da época.

É possível encontrar nos manuais e compêndios de ginástica do século XIX, principalmente na Europa, a negação sistemática dos elementos cênicos, funambulescos e acrobáticos e um discurso contrário ao universo do circo, das festas populares e à

⁴⁰ A negação com relação aos circenses residia também no fato de viverem em geral em constante itinerância, assumindo vínculos sociais mais voláteis, o que despertava desconfiança nas autoridades e instituições.

⁴¹ Vale destacar também que médicos e pedagogos partidários das sistematizações ginásticas apoiadas em ideais higienistas e respaldados pela ciência, no decorrer de suas elaborações, interviram também tanto na educação do corpo da mulher quanto do corpo na infância (SOARES, 2001a, 2005; GOELNNER, 2001, 2003, SANT’ANNA, 2011)

⁴² Acreditava-se que a ciência teria as respostas para preparar os corpos tanto para a guerra como para o trabalho, privilegiando a ordem e a hierarquia, elevando a ginástica a um modelo de educação corporal que integrava o discurso do poder. Não por acaso, a ginástica se constituiu enquanto uma síntese do pensamento científico ao longo de todo o século XIX no ocidente europeu e tornou-se parte integrante dos currículos escolares e códigos de civilidade.

corporeidade que compunham essas manifestações. Apesar disso, conforme Soares (2005, p. 25):

Paradoxalmente, porém, é a ginástica científica que se oferece como espetáculo “controlado” dos usos do corpo, um espetáculo protegido e trazido para adentro das instituições. Assim pode-se indagar, por exemplo, o que eram as classes de alunos de ginástica nos ginásios amorosianos em Paris, na primeira metade do século XIX, senão uma confirmação do espetáculo idealizado?

A indagação de Soares explicita uma das contradições presentes na ginástica nessa primeira metade do século XIX, na França, e que persistiu ao longo de seu desenvolvimento, não somente nos países europeus, mas também no Brasil. Se por um lado o caráter espetacular do corpo do circense era condenado por aqueles partidários da ginástica, por outro era frequente a realização de exposições ginásticas públicas e privadas por alunos de escolas, clubes e ginásios nesse período, a exemplo da atuação de Vicente Casali e das demonstrações ginásticas promovidas pela Sociedade Francesa de Ginástica e pelo Clube e Congresso Ginástico Português no Rio de Janeiro.

Nesse sentido, em especial a ginástica francesa foi uma das sistematizações de educação do corpo que evidenciaram a negação ao universo do circo e, ao mesmo tempo, expôs contradições entre seu discurso e prática. Os estudos e ideias do coronel Francisco Amoros⁴³ (1838), que posteriormente foram organizados como método francês de ginástica, evidencia a mentalidade contrária ao circo e aos divertimentos.

Amoros concebia três tipos de ginástica com finalidades muito claras, sendo elas a ginástica civil e industrial, a ginástica militar e a ginástica médica e, admitia, ainda, uma quarta ginástica, denominada de cênica ou funambulesca. No entanto, criticava enfaticamente essa última, considerando que nela o “nobre fim” da ginástica era sacrificado ao frívolo prazer de distrair, tornando-a um espetáculo, e que o funambulismo começava quando findava a utilidade do exercício. Evidentemente sua preocupação estava exclusivamente na utilidade da ginástica e em afastar-se do caráter demonstrativo e prazeroso proporcionado pelas exposições circenses, a ponto de afirmar que seu método de ginástica acabava quando começava o funambulismo (GÓIS JUNIOR e HAUFFE, 2014). No entanto, se Amoros condenava o fator

⁴³ Francisco Amoros y Odeano, nasceu em Valença, Espanha, em 19 de fevereiro de 1770. Dedicou sua vida à carreira militar e à Educação, tendo como base para sua formação a ginástica, a esgrima, a natação e a equitação. Em 1815 tornou-se membro da Sociedade para Instrução Elementar em Paris. Em 1816, após se naturalizar francês, iniciou empreendimentos para a criação dos ginásios para a educação física através da ginástica e, em 1820, começou a publicar seus estudos sobre ginástica (SOARES, 2005).

espetacular e de entretenimento das apresentações circenses, ele mesmo promoveu exposições de ginástica realizadas por seus alunos, conforme indicamos por meio da citação apresentada anteriormente⁴⁴.

A esse ponto, vale mencionar as críticas traçadas por Hugues Le Roux, autor de uma importante obra destinada às artes do circo, a respeito do ensino da ginástica na França em fins do século XIX que, segundo sua análise, estava inclinada para o espetáculo e para a formação de acrobatas.

Robert Charles Henri Le Roux, mais conhecido por Hugues Le Roux, nasceu em 1860 e atuou como jornalista, escritor e político. Conforme apresentam Baia, Bonifácio e Moreno (2017), devido a um convite do Rei da Suécia e Noruega, em 1893, para que um representante da França fosse à Suécia para conhecer a ginástica de Pier Henrik Ling⁴⁵ e os resultados obtidos com sua prática para a regeneração da cultura física, da moral e da raça, Le Roux foi à Suécia e conheceu Ludvig Gideon Kumlien, médico, ginasta e professor de ginástica discípulo da escola sueca de Ling, e retornou convencido que a ginástica francesa deveria ser reformada.

Posteriormente, o próprio Kumlien se instalou na França e passou a encabeçar diversas iniciativas de promoção da ginástica sueca no país, conquistando adeptos desse método. Com isso, a partir de 1895, Le Roux empenhou-se a favor de uma reforma educacional que teria como objetivo inserir a ginástica sueca na formação de crianças da primeira infância. Nesse mesmo período, passou também a traçar críticas à ginástica francesa, da qual foi aluno, que foram publicadas por ele no prefácio da obra de André Emile e Ludvig Gideon Kumlien intitulada *La Gymnastique suédoise. Manuel de gymnastique rationnelle à la portée de tous et à tout age d'après la méthode de L.G. Kumlien*, de 1901⁴⁶.

⁴⁴ Além disso, um elemento interessante nessas aproximações e divergências entre as artes circenses e a ginástica no período, que abordaremos posteriormente, é a incorporação de muitos aparelhos utilizados por artistas da cena por parte de mestres de ginásticas em seus ginásios, como é o caso do próprio Amoros. Tanto os aparelhos que compunham os ginásios como os exercícios realizados neles eram similares aos vistos nas apresentações circenses.

⁴⁵ A ginástica sueca foi desenvolvida por Pier Henrik Ling (1776-1839), que em função de possuir problemas pulmonares passou a sistematizar uma série de exercícios físicos de movimentação de braços sincronizados com exercícios respiratórios intensos. Essa sistematização passou a ser denominada de Método Sueco de Ginástica e tinha como objetivo desenvolver o fortalecimento corporal de forma racional e prática (MORENO, 2003). Sua prática se baseia em quatro pilares, sendo eles: o pedagógico, o médico, militar e o estético, sendo que Ling valorizava seu aspecto pedagógico e médico. Segundo Moreno (2001), a Ginástica Sueca se difundiu na Europa e foi considerada como uma prática que favoreceria a “regeneração dos povos” e “criaria um verdadeiro exemplar humano”, visando atuar na atenção e na vontade, agindo no comportamento do indivíduo.

⁴⁶ Na versão integral e original da obra disponibilizada pela biblioteca da Wellcome Collection.org há a inscrição da data de publicação, feita à mão, como sendo o ano de 1903, no entanto, uma nota publicada pela mesma biblioteca informa que o ano correto é o de 1901. Essa obra foi também traduzida para o espanhol e

A ginástica [francesa] aparece entre nós, não como uma ciência, mas como uma arte. Suas origens são inteiramente acrobáticas. Seu ideal é formar um homem excepcional, atleta acrobata. Meça a circunferência de seus bíceps com orgulho e tenha a vez no espetáculo e obtenha aplausos (LE ROUX, 1909, p. 6, *apud* BAIA, BONIFÁCIO e MORENO, 2017 p. 3762).

Assim, por meio da citação acima e conforme analisam Baia, Bonifácio e Moreno (2017), Le Roux questionava o fato da ginástica francesa estar mais ligada às artes do que à ciência e defendia que o método francês de ginástica não deveria contemplar a formação de acrobatas e suas práticas não deveriam ser executadas como espetáculo. Ainda, conforme as autoras, em função da ginástica francesa constituir-se a partir de influências e relações com os divertimentos, festas populares, espetáculos de rua e o próprio circo⁴⁷, e devido ao método elaborado por Francisco Amoros apoiar-se em demonstrações direcionadas para o espetáculo, possivelmente Le Roux direcionava sua crítica ao trabalho de Amoros, ainda em voga naquele período.

Essa postura crítica de Hugues Le Roux é importante de ser abordada, posto que o mesmo era conhecedor das artes e do espetáculo circense, pois publicou juntamente com o ilustrador Jules Garnier o livro *Les jeux du cirque et la vie foraine*, em 1889⁴⁸, dedicado inteiramente às artes circenses e que aborda com profundidade, em onze capítulos, temas como a história, organização e estrutura do espetáculo circense, a atuação dos artistas dos teatros de feira, os espetáculos de variedades, os feitos de artistas equestres, equilibristas, domadores, ginastas e palhaços, e a história e importância de empresas circenses de sucesso e seus diretores. Em vista das críticas de Le Roux, um conhecedor das artes do circo, temos, portanto, ainda mais evidências do quanto a ginástica constituía-se nessa época de maneira multifacetada, permeada por diferentes perspectivas e como um espetáculo “controlado” do corpo dentro de padrões institucionais.

Apesar da postura contrária ao circo e aos divertimentos, no Brasil, conforme tratamos anteriormente, os contornos assumidos pela ginástica também flertavam diretamente com as práticas circenses e com as demonstrações espetaculares, de maneira que, conforme indica Melo e Perez (2014), a ginástica, em especial no Clube e no Congresso Ginástico Português, “[...] além de uma forma de educar o corpo, adequada às concepções de moderno e civilizado da época, trata-se de uma prática capaz de articular e engendrar interações sociais, em geral através de momentos de diversão e espetáculo, que influenciaram a configuração e o desenho

publicada pela primeira vez, nesse idioma, em 1909.

⁴⁷ A respeito dessa consideração, adotam como referência Soares (2005).

⁴⁸ Essa obra foi traduzida para o inglês com o título *Acrobats and Mountbanks*, em Londres, no ano de 1890.

de arranjos coletivos” (p. 154).

Além disso, somada a essa faceta “espetacular” das apresentações ginásticas dos clubes e escolas no Brasil na segunda metade do século XIX, havia também a expressiva utilização de aparelhos idênticos aos dos circenses para a realização das aulas e ensaios, e a execução de exercícios semelhantes aos protagonizados nos circos – recebendo, por sinal, as mesmas denominações dos números divulgados nas propagandas do Circo Casali, Chiarini e vários outros, como “escada perigosa”, “voo do Niágara” e “aéreo volante” -, que expunham claramente a interação e mistura entre o campo das práticas ginásticas institucionalizadas e o das artes circenses. Como podemos observar em nota publicada no periódico A Estação, a similaridade entre os dois meios não passava despercebida:

Entremos antes no baile da Societé Française de Gymnstique, os seus alumnos estão, como se diz, pintando a manta no trapézio e na barra fixa.
Com efeito é admirável... Vê um gymnasta naquele trapézio lá no fim do salão?
Vê outro trapézio aqui, sobre a sua cabeça? Viu bem, atenção, hup!... Ei-lo neste cá, e seguro pelos pés! É o Salto do Niágara.
– Mas eu já vi isto no circo.
– Também eu, leitora, já vi fazer isto muitas vezes, somente nunca fiz!
(15/05/1883)

E por falar em "eu já vi isto no circo", vale mencionar que um ano após a promoção desse baile, portanto em 1884, a própria Sociedade Francesa de Ginástica convidou outras sociedades francesas fluminenses para uma reunião com o objetivo de organizar um espetáculo em benefício de famílias da França que estavam sofrendo com a epidemia de cólera, sendo que o local escolhido para a realização desse espetáculo foi o Circo Olímpico da rua da Guarda Velha, denominado nesse período de Teatro Imperial D. Pedro II, mas ainda sob gerência de seu fundador, o circense Bartholomeu Correia da Silva, do qual tratamos anteriormente. Não conseguimos encontrar fontes que confirmem a realização do espetáculo, mas é bem possível que o mesmo tenha ocorrido pois, conforme abordamos, os clubes e sociedades ginásticas estavam intimamente ligadas ao universo do circo seja pelas similaridade entre os exercícios ginásticos e os números de circo, seja pela presença de circenses como Marcos e Vicente Casali como professores de ginástica.

Quanto à similaridade entre os aparelhos circenses e os usados nas aulas de ginástica,

a relação dos materiais do Colégio Abilio⁴⁹, no qual Casali também foi professor, indicam a aproximação entre essas duas áreas:

EDUCAÇÃO PHYSICA

As aulas de gymnastica do COLLEGIO ABILIO são regidas pelo professor Vicente Casali (do Gymnasio Nacional).

O gymnasio e o callisthenio do estabelecimento se acham providos de tudo quanto é necessário para ser dado um ensino completo, methodico e variado dos diversos exercícos, proprios para desenvolver as forças corporaes..

O material comprehende:

Para gymnastica *com instrumentos portáteis* - Halteres (sinos mudos), mills ou massas, barras com esferas, anéis, pernas de pau ou andas, aparelhos de tração de borracha revestida de linho, ditos de ferro em espiral, cordas para saltos etc.

Para gymnastica *de aparelhos* - Argolas forradas de sola, trapézios, balanços, cabos lisos, de nós, de malaguetas e de cavilhas, escadas, mastros de ferro, pranchas, graduador portátil para saltos, trampolim, e em preparo: barras fixas, paralelas, viga de equilíbrio, cavallo de pau etc.

Para *esgrima* - Floretes, espadas, máscaras, cintos, sandálias, luvas e plastrões.

Para *evoluções militares* - Ornamento completo de batalhão escolar compreendendo espingardas pequenas com baionetas triangulares, espadas, tambores e cornetas.

Para *jogos escolares* - Lawn-tennis, croquet, cricket, foot-balls, jogo de quilhas etc.

Possue ainda o COLLEGIO ABILIO aparelhos anthropométricos do professor G. Sergi, da Itália e aparelho de pesos de Lergiader para a gymnastica dos braços e do peito.

Já se acha construído no vasto recreio um pavilhão coberto de telha para os exercícos phisicos, onde os alumnos em dias chuvosos podem brincar livremente e executar exercícos de formas, marchas e movimentos parciais, combinados imitativos e estheticos (O Paiz, 15/10/1897).

Por meio dessa extensa relação de aparelhos familiares ao circo, especialmente o trapézio, a perna de pau, o trampolim, os mastros, as mills⁵⁰ e escadas, evidencia-se o quanto que o “ensino completo, methodico e variado dos diversos exercícos” acabava por perpassar práticas comuns ao circo. Ainda, se os aparelhos, exibições e práticas corporais já eram equivalentes, o fato do mestre de ginástica ser um circense, como era o caso de Vicente, acabava por diretamente fundir esses campos, pois, como salientou o médico Nicolau

⁴⁹ O Colégio Abilio foi fundado em 1858 pelo Barão de Macahubas e, composto por Internato, Semi-Internato e Externato, visava oferecer instrução primária, comercial, secundária e preparatória para cursos de ensino superior e bacharel em ciências e letras (MELO e PERES, 2016).

⁵⁰ As mills, massas ou clavas são aparelhos utilizados até hoje para realização de diferentes exercícos de manipulação (lançamentos e equilíbrios, por exemplo) e são comuns ao circo e à ginástica, possuindo formato que se assemelha ao de pinos de boliche. Segundo a descrição apresentada em parecer de 1884 sobre a importância da ginástica realizado por João Pedro de Aquino, diretor e fundador do Colégio Aquino em 1863, no Rio de Janeiro, "as clavas (mills)" são de "madeira em forma de garrafa" (AQUINO, Atas e Pareceres, 1884, p.1 *apud* Romão (2006, p. 100), ou seja, são descritas por Aquino exatamente e com a mesma denominação das clavas feitas e usadas pelos malabaristas nos espetáculos circenses e de variedades ao longo de séculos (DUPRAT, 2010). Atualmente esse aparelho compõe a lista de aparelhos fundamentais da Ginástica Artística, sendo denominada comumente de "maças" e, também, figura como um dos aparelhos mais populares no campo do malabarismo, denominado atualmente de "clave" ou "clava".

Joaquim Moreira em parecer referente à atuação de Casali na Escola Prática de Agricultura e Horticultura, “O Sr. Casali, professor de gymnastica, procura com todo o cuidado desenvolver as forças físicas dos alumnos, por meio de exercícios do corpo e manobras no trapézio” (O auxiliador da Industria Nacional, janeiro de 1886). Nesse sentido, conforme a citação, Casali desenvolvia cuidadosamente as forças físicas dos alunos por meio de exercícios corporais, do trapézio e de manobras sobre ele, ou seja, de evoluções corporais idênticas às exibidas nos números circenses uma vez que o trapézio sempre esteve expressivamente presente nos espetáculos circenses e, também, evidentemente, por Casali ter sido um circense.

Logo, mesmo que os circenses e os alunos de ginástica das agremiações e escolas compusessem grupos diferentes, com objetivos díspares, a constituição e realidade de suas práticas e exibições os aproximavam. Conforme evidencia Melo e Perez (2014p. 109), “Se os discursos eram distintos, havendo até mesmo oposições assumidas, o cotidiano era marcado por grande circularidade e muitos pontos em comum”.

Assim, tomando como referência tanto na Sociedade Francesa como o Clube Ginástico Português e o Congresso Ginástico Português e, também, colégios que ofereciam o ensino de ginástica, observamos para além de uma circularidade, conforme apresenta Melo e Perez (2014), uma intensa mistura entre os números, práticas e saberes circenses e as aulas e exibições realizadas nesses espaços; e que, conforme analisa Romão (2016), tanto na Sociedade Francesa como no Clube e Congresso Ginástico Português forjou-se uma ginástica influenciada pelo professor e circense Vicente Casali⁵¹ que se fundiu com elementos circenses e evidenciava uma prática corporal desafiadora, festiva e alegre ao mesmo tempo que se pretendia controlada, racionalizada e que priorizava a ordem.

Nesse sentido, é possível considerar que a influência e mistura do circo com as práticas ginásticas executadas em clubes e escolas se dava de maneira intensa, pois as práticas, saberes, imagens e modelos circenses estavam presente tanto nas aulas de ginástica de colégios e clubes ginásticos, como também no cotidiano dos discentes dessas instituições que acessavam as mais variadas ofertas de divertimentos no período, sendo o circo uma das mais expressivas na época. Um exemplo interessante dessa influência das representações circenses no cotidiano fluminense do século XIX é dado pelo fato de que os alunos do Colégio de Pedro II que podiam sair de suas dependências, facilmente acessavam os

⁵¹ Segundo analisa Romão, essa ginástica também foi influenciada pelo professor Paulo Vidal que atuou nos mesmos clubes que Casali e foi uma referência para ele. Vidal foi um importante professor de ginástica na sociedade da Corte na segunda metade do século XIX. Brasileiro de origem, atuou em diferentes espaços públicos e privados e, principalmente, em instituições escolares, a exemplo do Colégio Pedro II, Colégio Aquino, Escola Normal da Corte e Colégio Menezes Vieira. Paulo Vidal faleceu no Rio de Janeiro em 1885.

principais pontos de divertimentos da cidade e desfrutavam da oferta de espetáculos artísticos apresentados, sendo o circo uma das atrações visitadas por eles:

[...] Quando os internos do CPII saíam aos sábados, como Álvares de Azevedo, espalhavam-se pelo Rio. Iam ao teatro, riam-se com o Martinho, o Vasques⁵², o Corrêa, puxando gargalhada às plateias. João Caetano brandia o gladio trágico. A Candiani soltava os cabelos sobre os ombros para cantar a Casta Diva da Norma. Os amadores dos esgares do palhaço ou de piruetas de circo afluíam ao Circo Olímpico, da rua de Santana, onde se exhibia uma célebre macaca, a Gregoria, e um cavalinho ensinado, o Capadocio. (DÓRIA, 1914, p.262, *apud* CUNHA JUNIOR, 2008, p. 70).

Tomando por base alguns pontos abordados até o momento e, também, a imagem apresentada abaixo, faz-se necessário uma breve análise a respeito de um dos aparelhos mais frequentemente presentes nas aulas de ginástica dos clubes e escolas e, obviamente, nos espetáculos circenses: o trapézio.

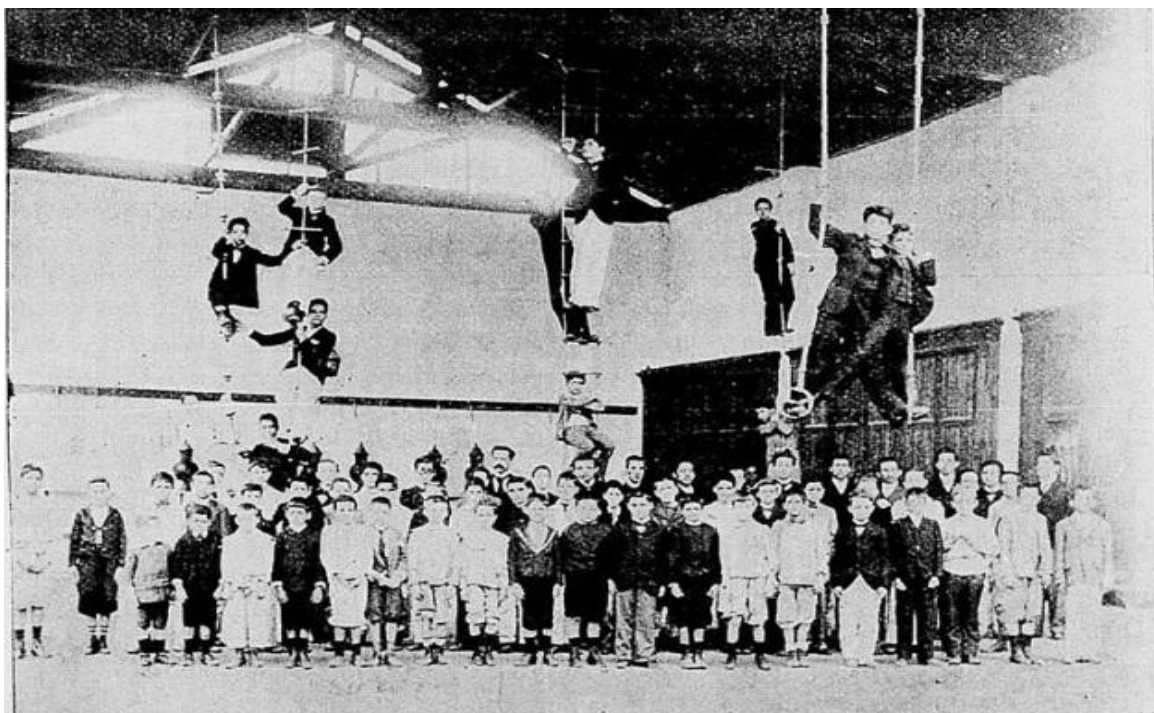


FIGURA 4. Grupo de Alunos no galpão de Ginástica do Colégio Abílio, em 1905, ano em que Vicente Casali era o professor de ginástica (Revista da Semana, 21/05/1905).

⁵² Possivelmente esse artista se trata de Francisco Correa Vasques, que iniciou sua carreira na companhia de João Caetano e, apesar de não termos registros diretos de sua atuação em companhias circenses, as expressões artísticas que dominava e exibia indicam que conviveu e se relacionou com diferentes tipos de artistas, palcos e gêneros, se apresentando para públicos heterogêneos e em diferentes linguagens como, por exemplo, canto, mágica, imitação, números ginásticos, faquirismo, dança, acrobacia e teatro de bonecos. Vasques destacou-se na realização de cenas cômicas, tendo escrito e atuado nas cenas burlesca intituladas *Viva o Grande Circo Oceano!* e *Adeus Grande Circo Oceano*, que continham música, jogos de palavras, comunicação burlesca e chistosa, acrobacias, mágicas e se pareciam com as exibições circenses, o que lhe rendeu, por parte de críticos da época, a acusação de ser influenciado pelo circo e o rótulo de ser um artista saltimbanco (SILVA, 2007; SOUZA, 2002).

Apesar de barras fixas, móveis e paralelas, cavalos, escadas e cordas consistirem em aparelhos amplamente utilizados tanto nos circos como nas aulas de ginástica ao longo do século XIX e início do século XX na Europa e também no Brasil, o trapézio ocupava um espaço de destaque tanto nos espetáculos como nos ginásios e, segundo analisamos, muitos dos exercícios sobre esse aparelho realizados nas aulas eram semelhantes em vários aspectos aos exibidos pelos circenses. A presença desse aparelho nos ginásios e seu domínio pelos mestres de ginástica reside nos anos iniciais do século XIX, tendo sido usado por diversos professores e sistematizadores das práticas de educação do corpo no período, mediante inspiração nas execuções corporais dos artistas de circo nesse aparelho (SOARES, 2005, 2009; GÓIS JUNIOR e HAUFFE, 2014).

Como exemplo, podemos citar novamente Francisco Amoros, que apesar de desenvolver exercícios sobre o trapézio em suas aulas e ginásios, e reconhecer a similaridade entre circo e ginástica no que tange os aparelhos, seu esforço concentrou-se em demonstrar que seu método e objetivos eram totalmente contrários às representações circenses e respaldados pela ciência e pela técnica (SOARES, 2001a, 2005)⁵³. No entanto, se o discurso dessa ginástica se consolidava progressivamente em oposição ao circo, na prática seus cruzamentos e misturas com essa arte emergiam constantemente. Um exemplo ilustrativo dessa condição se dá pelo fato de que muitos discípulos de Amoros e alunos de ginástica na Europa tornaram-se consagrados artistas de circo, como foi o caso do ginasta e trapezista Jean-Marie Jules Léotard.

Léotard nasceu em 1 de agosto de 1838, em Toulouse, França. Seu pai, Jean Léotard, foi um instrutor e professor de ginástica que havia estudado e trabalhado com Amoros e, em 1848, fundou um grande ginásio em Toulouse, no qual havia uma piscina. Jules Léotard, ainda menino, passou a praticar ginástica com seu pai e, principalmente, exercitar-se no trapézio suspenso sobre a piscina do ginásio, que servia como uma espécie de "rede de segurança" em caso de quedas (HERPE, 2012). Mediante instruções de seu pai, Jules Léotard aprendeu e desenvolveu diversos truques e evoluções nesse aparelho, sendo considerado, conforme indica Thértard (1947), o responsável pela criação de um dos números circenses mais emblemáticos, o de trapézio volante, que consiste em lançar-se de um trapézio a outro realizando diferentes acrobacias ao longo do deslocamento. Assim, sua evolução e dedicação como trapezista fez com que abandonasse os estudos em Direito e, conseqüentemente, uma carreira jurídica, para

⁵³ O trapézio foi também utilizado por Johann Christoph Friedrich Guts Muths e Friedrich Ludwig Jahn, sistematizadores da ginástica alemã em fins do século XVIII e início do século XIX (QUITZAU, 2016).

tornar-se artista em diversos circos⁵⁴ (THÉTARD, 1947; HERPE, 2012).

Jules Léotard tornou-se um dos mais famosos e importantes trapezistas de seu tempo e, devido à sua fama e porte físico, foi considerado um galã na época, tendo recebido peças teatrais e músicas em sua homenagem. Seu porte físico, seus voos no trapézio e beleza causaram grande admiração nos meios sociais, e muitas vezes Léotard foi referenciado como o "Antinoüs do trapézio"⁵⁵, "Brilhante Adonis" e "narciso moderno" (HERPE, 2012, p. 12).

Além de sua vasta carreira como trapezista, Léotard e seu pai dirigiram dois ginásios em Toulouse na década de 1860 voltados para o ensino de ginástica e, principalmente, trapézio e, ainda, Léotard foi responsável pela invenção de um traje de mangas compridas colado ao corpo mais apropriado para a prática de trapézio volante, denominado por ele de "maillot", que se popularizou entre ginastas e acrobatas⁵⁶. Essa nova indumentária foi projetada por ele para permitir uma maior movimentação e desempenho do acrobata e para salientar os músculos, não tendo nenhum adereço esvoaçante que poderia enroscar-se nas cordas do trapézio. Em função desse traje realçar o físico de Léotard, acabou por gerar grande impressão e polêmica no período, contribuindo ainda mais para sua fama (HERPE, 2012; ARNAL, 2012).

Léotard morreu prematuramente na Espanha em 1870, aos 32 anos, provavelmente por varíola ou cólera. No entanto, seu sucesso e importância no desenvolvimento do trapézio reverberaram por muitos anos dentro e fora dos picadeiros.

Vale mencionar que diversas companhias que estiveram no Brasil em fins do século XIX anunciavam seus números de trapézio referenciando Léotard, a exemplo da "Real Companhia Equestre Italiana Natale Guillaume", que esteve no Politeama Fluminense em 1881 e apresentou o "Novo Trabalho à Leotard, esplendido e admirável exercício gymnastico,

⁵⁴ No início de sua carreira, Leótard passou a realizar exibições públicas em Toulouse, que logo despertaram a atenção de Henri Maitrejean, artista equestre, malabarista, equilibristas e empresário circense que, como o pai de Léotard, também havia sido discípulo de Amoros. Maitrejean o contratou para trabalhar no Cirque Napoléon, em Paris, dirigido por Louis Dejean, empresário circense e diretor da Sociedade de Diretores de Circo Parisienses (RENEVEY, 1977), e sua grande estreia nesse circo com a apresentação de trapézio volante ocorreu em 12 de novembro de 1859, sendo realizada com a utilização de três trapézios e com duração de 12 minutos (ARNAL, 2012). Depois de várias temporadas de enorme sucesso nesse circo, algumas delas apreciadas por Napoleão III e a Imperatriz Eugenia, Jules Léotard e seu pai, que havia se tornado seu parceiro de trabalho e empresário, iniciaram excursão por vários países da Europa e pelos Estados Unidos. Em Berlim apresentou-se para o príncipe Frederico e, em São Petesburgo, para o czar Alexandre I. Em maio de 1861, fez sua estreia em Londres com apresentações realizadas em cinco trapézios com saltos mortais entre cada um deles (RENEVEY, 1977).

⁵⁵ Antinoüs foi um jovem rapaz nascido por volta de 110 d.C. em Britânia, região da Grécia, que viveu na corte do imperador Adriano como seu efebo e amante favorito. Conforme declara o imperador, Antinoüs, por sua juventude, virilidade, graciosidade e melancolia representava o tipo ideal de beleza greco-romana. Com sua morte, Adriano eternizou a imagem de Antinoüs, dentre outras ações, edificando uma cidade no Egito em sua honra, cunhando moedas, estabelecendo jogos e festas em sua homenagem (FRAGA e GOELLNER, 2003)

⁵⁶ O traje também ficou conhecido como "leotard" (HERPE, 2012)

apresentado pela primeira vez pelos simpáticos irmãos Pedro e Baptiste Ferrando" (Gazeta de Notícias, 28/06/1881), e a "Grande Companhia Transatlântica de George Leopold e C.", que no Teatro Recreio Dramático exibiu a atração denominada "Zampilloristração", que consistia em "maravilhosos exercícios realizadas pelas artistas Geraldines nos dois trapézios volantes, a Léotard" (Gazeta de Notícias, 08/08/1885). Consequentemente, conforme temos apresentado, não somente nos circos sua influência foi marcante mas, também no campo do ensino e prática da ginástica, pois na festa de aniversário do Congresso Ginástico Português, a programação contou com diversas demonstrações de ginástica e trapézio, figurando entre elas "Exercícios a Léotard" (Gazeta de Notícias, 16/08/1889).

Por meio da trajetória e produção de Jules Léotard é possível perceber o quanto os campos do circo e da ginástica estiveram em permanente fusão e troca de influências, tensionando em certa medida o discurso assumido pelos defensores e sistematizadores dos métodos ginásticos, que defendiam uma educação do corpo desvinculada do circo e seu modelo de corpo concebido por eles como espetacular, desregrado e não provido de utilidade, como foi o caso de Amoros, na França, na primeira metade do século XIX.

Nesse sentido, é importante reforçar que não foi, portanto, Vicente Casali o introdutor do trapézio nos ginásios de clubes e escolas brasileiras. Muitos outros professores no período, como Arthur Higgins e Paulo Vidal, já se utilizavam do trapézio, conforme podemos identificar em seus programas de aula (MARQUES, 2011). Com isso, salientamos o quanto o trapézio como aparelho comum ao circo e às aulas de ginástica e executado com similaridades nesses dois campos (com exercícios parecidos como os exibidos nos circos e denominados muitas vezes com os mesmo títulos dos números circenses) evidencia a mistura entre os fazeres do circo e da ginástica, estando em destaque nas práticas e sistematizações de exercícios corporais mesmo antes da entrada de um artista de circo como mestre de ginástica em diversas instituições de ensino públicas e privadas, como foi o caso de Vicente Casali.

Retomando a trajetória de Vicente e suas realizações no campo do ensino, em paralelo à sua intensa atividade como professor de ginástica, Casali ministrou também aulas de diversas outras modalidades. No próprio Colégio Abílio, esteve à frente das aulas de exercícios militares, esgrima, natação e jogos escolares (Gazeta de Notícias, 22/02/1885 e 05/01/1893). Como professor de esgrima, lecionou no Congresso Ginástico Português (Gazeta de Notícias, 16/08/1884), na Escola da Marinha (A Capital, 24/03/1885) e no Ginásio Fluminense; como mestre de natação trabalhou na Escola Naval (Gazeta de Notícias, 08/08/1889) e tornou-se até mesmo diretor e professor de um "imponente estabelecimento de

banhos e água doce”, no Flamengo, que também oferecia esgrima e ginástica (Jornal do Commercio, 20/06/1885). Em 1890, foi nomeado membro do “Conselho de Instrução Primária e Secundária do Districto Federal” para a portaria de “Gymnastica, Exercícios Militares e Esgrima”, juntamente com Arthur Higgins e Manoel Gonçalves Correia (A Tribuna, 23/11/1890), e, não por acaso, em 1898 fundou seu próprio ginásio, oferecendo aulas de natação, ginástica e esgrima (O Paiz, 05/02/1898).

A nomeação do circense como membro do Conselho de Instrução Primária e Secundária é um dado muito significativo no percurso de atuação de Vicente, pois indica o grau de envolvimento e compromisso do mesmo, um artista de circo, com a instrução pública no período no que tange a ginástica. Evidentemente que sua nomeação se deu em função desse seu amplo envolvimento com diversos espaços de ensino públicos e privados e, possivelmente, por sua intensa relação com um dos mais importantes colégios do período, o Colégio de Pedro II, do qual foi mestre por cerca de vinte anos. Quanto à presença de Casali nessa instituição, alguns pontos referentes à sua trajetória neste colégio são importantes de serem abordados.

O colégio de Pedro II foi fundado em 1837, sendo a primeira instituição de ensino secundário organizada pelo governo central e concebida para ser modelo das demais instituições públicas do país no período. A instrução que oferecia, durante parte do Império, teve papel significativo na formação da elite brasileira e, segundo Cunha Junior (2008), foi um dos primeiros espaços de ensino no Brasil onde a ginástica foi escolarizada.

O Colégio inaugurou em 1841 as lições de exercícios ginásticos, e a escolarização da ginástica se deu sob influência da ação de militares e médicos e também do Reitor e médico Joaquim Caetano da Silva. O oficial militar, ex Capitão do Exército Imperial Guilherme Luiz de Taube foi o responsável por ministrar as lições nesse ano⁵⁷. Sua atuação no âmbito militar foi o critério para sua admissão na instituição como mestre de ginástica, e sua argumentação tanto para justificar sua contratação quanto para defender a aplicação de exercícios ginásticos no colégio se deu por meio do embasamento no discurso médico do período, que apontava a ginástica como atividade eficaz para desenvolver as forças do corpo e do espírito, e em função do ensino da ginástica acontecer em diversos colégios europeus (CUNHA JUNIOR, 2008).

Vicente Casali ingressou como mestre de ginástica do Internato do Colégio Pedro II

⁵⁷ Sua permanência no Colégio ocorreu até 1843, o que culminou posteriormente com a suspensão do ensino de ginástica na instituição por três anos (CUNHA JUNIOR, 2004).

em 1881 e permaneceu até pelo menos 1901⁵⁸. Apesar da ginástica estar presente no colégio desde 1841, apenas em 1855 apareceu referenciada na legislação da instituição e somente no ano de 1879 recebeu um programa oficialmente organizado, executado pelo professor Paulo Vidal, atuante no Internato e Externato da instituição desde 1876. Vidal lecionou até o ano de 1884 e faleceu em 1885, sendo substituído ainda em 1884 pelo mestre Arthur Higgins (CUNHA JUNIOR, 2004). Higgins foi ex-repórter do jornal O Cruzeiro e tornou-se praticante de ginástica para recuperar-se da tuberculose. O destaque que obteve com as atividades ginásticas o levou a ensinar exercícios ginásticos nas escolas, iniciando sua carreira na Escola Normal e depois no Colégio Pedro II, onde acumulou experiências para escrever, em 1896, seu “Compendio de Gymnastica Escolar”, em que apresentava lições fundamentais aos mestres de ginástica. Higgins foi um disseminador da ginástica no Brasil e seu compendio é considerado uma das primeiras sistematizações pedagógicas para a área no Brasil (SILVA e RAFANTE, 2015).

É importante mencionar que as disciplinas de Desenho, Música e Ginástica, pertencentes ao curso de Belas Artes do Colégio de Pedro II, eram entendidas como sendo estritamente práticas e, em função disso, os encarregados pelo ensino delas não eram denominados com o título de professores, mas sim de mestres, o que os diferenciava de cargo em relação aos responsáveis pelas outras disciplinas ministradas no colégio. Conforme aponta Cunha Junior (2008), a perspectiva adotada era a de que a titulação de mestre correspondia àqueles que tivessem comprovada experiência por meio da prática, não sendo avaliados por seus conhecimentos teóricos, mas pelo domínio prático e pela experiência de ensino em instituições escolares ou militares, sendo que para o recebimento da titulação de professor havia a necessidade de uma formação científica. Com isso, por mais que a ginástica fosse uma prática reconhecida no Colégio de Pedro II, ela não era valorizada no mesmo nível das outras disciplinas denominadas de teóricas, sendo que os mestres (responsáveis pelas cadeiras de Música, Desenho e Ginástica) recebiam remunerações inferiores aos professores e não participavam dos exames gerais dos alunos.

Contudo, de acordo com Cunha Junior, "Experiência e perícia eram as principais

⁵⁸ Souza (2011) e Cunha Júnior (2008) afirmam que Vicente Casali esteve no Colégio Pedro II até o fim do Império. No entanto, algumas fontes jornalísticas confirmam sua atuação na instituição como professor de ginástica, evoluções militares e esgrima após 1889, período em que o colégio passou a chamar Ginásio Nacional, sendo elas: Gazeta de Noticias, 28/12/1890; O Paiz, 07/06/1896; Gazeta de Noticias, 26/09/1896 e O Paiz, 15/10/1897. A última menção que encontramos de Casali como professor no colégio refere-se ao ano de 1901, e consiste em uma nota que informa o recebimento de aumento em seu salário devido a mais de vinte anos “de exercício efetivo no magistério no Ginásio Nacional” (Correio da manha, 01/09/1901), período esse que coincide com a entrada de Vicente na instituição, então denominada de Imperial Colégio de Pedro II, em 1881.

capacidades exigidas dos mestres de ginástica, pois, sem elas, os alunos poderiam ser colocados em situação de risco" (2008, p.135). Nesse caso, Vicente Casali atendia os requisitos de perícia e experiência uma vez que teve sua formação no núcleo circense, bem como atuou em diversas instituições de ensino, além do fato de que, uma vez que foi um exímio artista de circo, dominava com precisão os elementos de risco envolvidos nas práticas corporais.

Casali atuou juntamente com Paulo Vidal no Internato do colégio e o teve como referência em suas atividades como mestre de ginástica⁵⁹. Para Souza (2011), Casali seguia o programa de ensino do colégio Pedro II desenvolvido por Paulo Vidal e o aplicava também em outras instituições nas quais era mestre, como o Colégio Abílio, o Colégio Brandão, a Escola da Imperial Quinta da Boa Vista e o Asilo Agrícola do Jardim Botânico.

Vale destacar que, por meio do Decreto de 24/10/1857, o colégio havia sido dividido em dois estabelecimentos, sendo eles o Externato, que continuaria nas dependências da instituição no centro da cidade, e o Internato, que teria seu local no bairro do Engenho Velho⁶⁰. A opção pelo prédio do Internato estar num bairro longe da região central, segundo Couto Ferraz, o então Ministro do Império, era a de, pautado no discurso médico higienista voltado para organização e regulação do espaço escolar, atender o desenvolvimento da função educativa oferecendo um local próximo à natureza, salubre, arejado, amplo e espaçoso para possibilitar a realização de exercícios ginásticos, natação, banhos e recreio para os alunos⁶¹ (GONDRA, 2000, CUNHA JUNIOR, 2008).

Em 1888, no entanto, surgiu divergências entre os conteúdos de ginástica do Internato, sob responsabilidade de Vicente Casali, e do Externato, sob orientação de Arthur Higgins desde sua entrada após o falecimento de Vidal em 1885. Os dois mestres propunham programas de ensino diferenciados para esses dois espaços, o que gerou impasse entre ambos e um apelo de Vicente Casali ao ministro do Império para a aprovação de seu programa.

Na solicitação de Casali ao ministro, o mesmo justificava a necessidade de aceitação de seu programa, formulado "dentro dos verdadeiros princípios pedagógicos e higienicos",

⁵⁹ Paulo Vidal foi professor no Clube Ginástico Português e na Escola Normal da Corte, instituições essas que Vicente Casali também esteve presente e nas quais possivelmente atuaram em parceria (MELO e PERES, 2014).

⁶⁰ Posteriormente, mais especificamente em 1888, o Internato foi transferido para o bairro de São Cristóvão (CUNHA JUNIOR, 2008).

⁶¹ A construção de um ginásio no Internato passou a ser coordenada pelo então mestre de ginástica Pedro Guilherme Meyer, alferes do Exército Imperial Brasileiro, visando a ser exemplo para outras instituições de ensino no sentido de difusão da educação física para a mocidade brasileira. Vale mencionar que em 1859 o Externato do Colégio recebeu também um pórtico ginástico (CUNHA JUNIOR, 2008).

para o "bem da educação physica e da mocidade brasileira"⁶². Ainda, para justificar seu programa, Vicente cita as exibições públicas realizadas por seus alunos e afirma que sua proposta é semelhante à de Paulo Vidal, tendo recebido a aprovação de educadores brasileiros, e que se pretende um programa de âmbito nacional (SOUZA, 2011).

Apesar do apelo de Casali, não conseguimos acessar o desfecho que teve o impasse entre os dois ginastas ocorrido em 1888. No entanto, conforme Souza (2011) e Romão (2016), um despacho oficial de abril de 1889 propôs a aprovação tanto do programa de Higgins para o Externato, quanto de Casali, para o Internato, em vista das condições diferenciadas desses espaços. A seguir, apresentamos os conteúdos referentes aos dois programas, que foram acatados pelo secretário Antonio Alves C. Carneiro, estando, portanto, de acordo com as perspectivas do governo sobre quais conteúdos deveriam ser ensinados no segundo grau⁶³.

	Exercícios elaborados por Higgins para o Externato	Exercícios elaborados por Casali para o Internato
Exercícios para o 1º ano	<p>Exercícios Preliminares: formaturas, posições, alinhamentos, mudanças de frentes, princípios dos passos, divisão de fileiras e formaturas de flancos, em seções de aulas;</p> <p>Exercícios Livres: movimentos parciais, marchas e contramarchas, movimentos combinados, equilíbrios, corridas, saltos; Jogos Ginásticos;</p> <p>Exercícios com Instrumentos: exercícios simples com bastões de madeira, exercícios fáceis com baionetas/halteres de madeira;</p> <p>Exercícios em Aparelhos: equilíbrios sobre a vida, saltos das escadas, saltos com trampolim, exercícios de ascensão na escada de corda e nos cabos graduados e exercícios fáceis na escada de madeira.</p>	<p>Exercícios Disciplinares: princípios de alistamento e formatura em coluna de seções, pelotões, divisões, marcas e contramarchas, exercícios de corpo livre (atléticos);</p> <p>Flexões, extensões e distensões parciais das extremidades superiores e inferiores simultaneamente;</p> <p>Flexões e extensões parciais e simultâneas combinadas das extremidades superiores e inferiores; Movimentos de adução e abdução, rotação, circundação e equilíbrios; Exercícios com aparelhos portáteis dos bastonetes e halteres;</p> <p>Exercícios de saltos de altura para baixo, e no trampolim de altura e de distância;</p> <p>Exercícios nos aparelhos fixos, andar nas vigas de equilíbrio, suspensão, flexão e andar na barra fixa, subir de várias maneiras nas barras; exercícios nas barras paralelas, de andar, de saltos, de voltas e viravoltas;</p> <p>Exercícios nos aparelhos volantes, subir na</p>

⁶² Solicitação do mestre de ginástica Vicente Casali destinada ao Barão de Cotegipe, 1888. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, código IE4-94, *apud*, Souza (2011).

⁶³ Conteúdo programático do Internato e do Externato do Imperial Colégio de Pedro II, 1889. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, código IE4-96, *apud* Souza (2011).

		corda de nós e lisa; Exercícios elementares nas argolas.
Exercícios para o 2º ano	Exercícios Preliminares iguais aos da primeira turma; Exercícios Livres: marchas, movimentos combinados, equilíbrios, exercícios estéticos, corridas e saltos com obstáculos; Jogos Ginásticos; Exercícios com Instrumentos: exercícios simples com as maçãs de madeira e com bastões de ferro, exercícios fracos com biboletes de ferro, tração com o cabo, repulsão com a prancha, marchas e lutas nas andas, jogos das esferas de ferro, saltos com pesos; Exercícios em Aparelhos: todos os exercícios da primeira turma, além de ascensão nos cabos lisos e nos mastros, saltos à prancha, exercícios nas escadas de madeira, no cavalo de pau e nas paralelas.	Repetição de todos os exercícios nos aparelhos; Exercícios com as maçãs e as barras esféricas de ferro; Exercícios de aplicação nas barras paralelas, nas cordas e nas argolas; Exercícios com os alteres de maiores dimensões; Exercícios de saltos simples na barra e com a corda.
Exercícios para o 3º e 4º anos.	Exercícios Preliminares iguais as da primeira turma; Exercícios Livres idênticos aos da segunda turma; Exercícios com instrumentos: todos os da segunda turma, além de exercícios com movimentos combinados com maçãs de madeira, exercícios complexos com bastões de ferro, exercícios fortes com biboletes de ferro, exercícios combinados com maçãs metálicas; Jogos Ginásticos; Esgrima; Exercícios em Aparelhos: todos os exercícios da segunda turma, acrescidos de exercícios fortes nas escadas de madeira, nos cabos lisos, nos mastros e nas paralelas; Exercícios nos anéis de ferro, nos trapézios e na barra fixa, como parte complementar.	Exercícios de subir e descer nas escadas; Exercícios em todos os aparelhos com aplicações, subidas, balanços e flexões, nos trapézios, sempre respeitando o desenvolvimento dos alunos.

Por meio dos programas de Higgins e Casali, é possível perceber que apresentam certas similaridades no que diz respeito à divisão por turmas e por estarem integrados à ideia de uma ginástica higiênica, disciplinadora e corretiva, visando trabalhar todas as partes do corpo, ativar a circulação e potencializar a função respiratória (SOUZA, 2011; ROMÃO, 2016). Assim, nas atividades direcionadas para os quatro anos contemplados nos programas,

tanto Higgins quanto Casali propunham exercícios que visavam a ordem e a disciplina coletiva, que se constituíam pela organização de pelotões, formaturas, divisão de fileiras, execuções de marchas e contramarchas, bem como exercícios que visavam o fortalecimento, a agilidade e desenvolvimento do sistema respiratório, a exemplo das corridas, saltos, balanços e flexões nos trapézios, aplicações nas barras paralelas, cordas e argolas, e exercícios com alteres, maçãs e barras esféricas de ferro. Com isso, assim como Romão (2016), identificamos que Vicente Casali, mesmo tendo proposto um programa de ginástica em oposição ao de Arthur Higgins, lecionava conforme os princípios de educação do corpo vigentes no período e em consonância com a prática de outros professores, a exemplo de Paulo Vidal.

Outro ponto a ser destacado é que no Programa de Ensino do Colégio de 1892⁶⁴ há a proibição do ensino de exercícios acrobáticos. Arthur Higgins desaprovava o ensino da acrobacia alegando sua aproximação com as práticas desenvolvidas nos circos e em alguns clubes ginásticos, e por serem perigosas e ter o intuito de causar surpresa e admiração (SOUZA, 2011). Mesmo tendo utilizado o trapézio em suas aulas, Higgins, posteriormente, em seu *Compendio de Ginástica Escolar: Método Sueco-Belga-Brasileiro*, de 1934, justifica que optou pelo método de ginástica sueca e seus aparelhos devido a condenação por parte da medicina e da pedagogia moderna de aparelhos como a barra fixa, trapézio, argolas, trapézio duplo e triplo, paralelas, utilizados na ginástica alemã e empregados na ginástica escolar (HIGGINS, 1934, *apud* MARQUES, 2011). No entanto, mesmo com a desaprovação de Higgins para esse conteúdo e a proibição das práticas acrobáticas no Programa Geral de Ensino do ano de 1892, essas atividades permaneceram tanto no Programa de 1892 como, também, no de 1893⁶⁵, e Vicente Casali, mesmo sendo egresso circense e professor de ginástica em diversos clubes, esteve ativo na instituição até aproximadamente 1901.

Em função das atividades acrobáticas terem aparecido novamente no Programa de 1893, não é possível saber se realmente Vicente Casali e até mesmo Arthur Higgins adaptaram-nas ou as excluíram de suas aulas, ainda mais diate da constante presença e influência dos espetáculos circenses na sociedade e das acrobacias realizadas e exibidas por membros dos clubes ginásticos no período. Independentemente dessa consideração, torna-se evidente o quanto as acrobacias condenadas pelo professor e pela instituição aproximavam-se das praticadas exibidas nos circos e nos clubes ginásticos. Em certa medida, Higgins explicita

⁶⁴ Programa de Ensino do Ginásio Nacional do ano de 1892, organizado pelo Plano de Reforma de 8 de novembro, art 6º do Regulamento de 22 de novembro de 1890, *apud*, Marques, 2011.

⁶⁵ Programa de Ensino do Ginásio Nacional do ano de 1893, organizado pelo Plano da Reforma de 28 de dezembro de 1892, *apud*, Marques (2011).

essa mistura ao condená-la.

Observando atentamente o Programa de Ensino do ano de 1892, identificamos que figuravam nessa proposta "exercícios com aparelhos", práticas essas realmente muito análogas às apresentadas nos espetáculos circenses, sendo elas: “Exercícios de equilíbrio sobre a viga”, “Saltos com trampolim”, “Exercícios no cavalo de pau”, “Exercícios nas escadas de madeira inclinadas e horizontais”, “Exercícios nos anéis de ferro e no trapézio”, “Exercícios na barra fixa” (MARQUES, 2011, p. 87). Posto isso, se exibições em trampolim, trapézio, barra fixa, equilíbrio em escadas ou outras superfícies e manobras equestres (obviamente em cavalos reais, no circo), constituíam-se como números muito comuns nos espetáculos circenses da época⁶⁶, efetivamente os Programas de Ensino do Colégio Pedro II dos anos de 1892 e 1893 apresentavam fortes semelhanças com as ações de acrobacia e equilibrista realizadas pelos artistas de circo em seus espetáculos.

Ainda, somada a essa questão, destacamos mais uma vez um ponto crucial para este debate, que são as exibições de ginástica protagonizadas pelos alunos do Colégio Pedro II e de outras instituições escolares, a exemplo do que discorremos sobre as apresentações dos integrantes dos clubes ginásticos. Se Higgins condenava justamente a faceta espetacular das práticas circenses, a surpresa e admiração que causavam nas pessoas, conforme foi apontado, a pergunta que fazemos é o quanto as exibições públicas de ginástica por parte dos discentes do Colégio em certa medida também não causavam admiração e surpresa na assistência de forma semelhante à que ocorria nos espetáculos de circo? Enfim, o que tencionamos é o quanto o discurso, em seu plano teórico e na intencionalidade de controle do e sobre corpo, divergia da realidade dos exercícios e da dinâmica da ginástica desenvolvida no Colégio, que em certa medida se correlacionavam com as práticas circenses e as sensações por elas despertadas.

Nesse complexo cenário é possível considerar que os saberes sobre o corpo advindos da formação de Vicente nas artes circenses foram postos em prática nas escolas e clubes em que trabalhou, sendo que o grupo de ações gestuais ensinadas e trabalhadas por ele se aproximava dos espetáculos circenses, mesmo que revestidas de intencionalidades e propósitos distintos das exibições de circo, ou seja, visando a alcançar a retidão, controle e disciplina segundo ditava o discurso médico higienista do período e conforme ele mesmo

⁶⁶ Exemplos de companhias circenses que exibiam números realizados nesses aparelhos/modalidades podem ser encontradas nos seguintes periódicos: Correio Paulistano, 11/04/1872; Correio Paulistano, 27/04/1875; Diário de São Paulo, 04/05/1875; Diário de São Paulo, 08/05/1875; Diário de São Paulo, 16/05/1875; O Globo, 22/07/1875; O Globo, 25/07/1875; A Pátria, 30/10/1875; A Constituição, 12/01/1877.

afirmou estar de acordo ao declarar que seu programa de ginástica estava "dentro dos verdadeiros princípios pedagógicos e higienicos", para o "bem da educação physica e da mocidade brasileira". Assim, mesmo Vicente lecionando também de acordo com os princípios de educação do corpo vigentes no período e em consonância com a prática de outros professores, a exemplo de Paulo Vidal, a intensa influência e mistura entre as práticas circenses e a ginástica ensinada em instituições escolares e clubes, públicos e privados, explicitava o quanto Casali aplicava seus conhecimentos sobre o corpo advindos da sua formação no circo e, conseqüentemente, mantinha-se como circense em suas lições e apresentações de ginástica nestes variados espaços⁶⁷.

Além disso, uma análise possível é a de que Casali, por vivenciar os diversos espaços de formação, tanto do circo quanto das escolas, clubes, ginásios, centros de cultura física etc, era um sujeito cujas ações refletiam o quanto os saberes e produções de conhecimentos sobre o corpo não eram única e exclusivamente elaborados por um determinado setor, seja ele médico, artístico ou pedagógico. Saberes, práticas, técnicas, métodos, conceitos, crenças e políticas voltadas para a educação, cuidado, higiene e controle do corpo no período partiam de diversos grupos sociais e geralmente colocavam-se em disputa e embate (SANT'ANNA, 2011), de forma que, se olharmos somente para o campo da ginástica no período, é possível identificar uma profusão de práticas e métodos imbuídos dos mais diversos propósitos. Fato esse que indica a necessidade de compreendê-la no plural e, conforme aponta Soares (2009), como técnica de educação do corpo que foi composta por muitas influências e formas, sendo portadora de saberes que ora se afirmavam, ora se apagavam, e que traçou diversos percursos em vários tempos e em várias culturas de maneira que não podemos analisá-la tão somente por ideias, perspectivas, tendências e marcadores de um único tempo ou cultura. Nesse sentido, também no Brasil, ao longo do século XIX, a ginástica se constitui de maneira multifacetada:

[...] deve-se ter em conta a peculiaridade dessa 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 nem uma coisa nem outra. Era muitas coisas complexamente mescladas. Talvez seja mais adequado mesmo falar em "ginásticas", muitas ginásticas. (MELO e PEREZ, 2014, p. 174.)⁶⁸

⁶⁷ Vale reforçar que Romão (2016), no mesmo sentido, faz amplas considerações sobre a atuação de Vicente Casali em escolas e clubes no período e sua responsabilidade na forja, nessas instituições, de uma ginástica que dialogava com as práticas circenses.

⁶⁸ Vale mencionar que, curiosamente, o termo ginástica foi utilizado com variados sentidos e intenções no cotidiano no Rio de Janeiro no século XIX. Para além do seu uso associado às atividades que ocorriam em

Assim, Vicente Casali, em seus percursos nas artes circenses e no ensino da ginástica em diferentes instituições na segunda metade do século XIX, conformava-se como um sujeito em sintonia com a diversidade de produções sobre o corpo, era um sujeito misturado na diversidade de modos de pensar e educar o corpo, que atuava pautado no emaranhado de práticas e saberes e se constituía nele.

A esse ponto, vale mencionar as considerações elaboradas por Cunha Junior (2008) a respeito das influências sofridas pelos mestres de ginástica do Colégio de Pedro II. Conforme apresenta, é uma tarefa difícil estabelecer quais autores e métodos influenciaram Paulo Vidal na elaboração de seu programa de ginástica no colégio, uma vez que o mesmo fez uso de diversos aparelhos que evidenciam uma influência da ginástica alemã de Guts Muths, francesa de Amoros, e Sueca de Pier Henrick Ling. Nesse sentido, Cunha Junior analisa que os mestres do colégio não adotaram uma "escola" específica, mas foram influenciados por variadas fontes e referências ginásticas, o que possivelmente evidencia a composição de uma ginástica no período orientada pelo ecletismo e norteadas também pelas experiências de anos acumuladas por esses sujeitos na prática cotidiana de pensar e ensinar a ginástica. Tomando por base essas considerações do autor, é viável compreender a atuação de Vicente Casali no colégio como sendo, portanto, também composta pela mistura e atravessamentos de formas de pensar e educar o corpo.

Em conjunto com a mistura entre o campo circense e a ginástica ensinada em instituições escolares, dada por meio das similaridades entre os aparelhos, exercícios, suas nomenclaturas e ao fato dos escolares realizarem exposições públicas que em certa medida se assemelhavam e poderiam despertar o efeito espetacular do circo, não podemos esquecer que a própria atuação de um artista circense como ativo professor de várias modalidades relacionadas à educação do corpo em dezenas de espaços públicos e privados no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e início do XX é, em si, muito significativa. Dessa sua ampla participação no campo do ensino, vários sentidos emergem e muitas considerações podem ser efetuadas. No entanto, é destacável a multifacetada imersão de Vicente no âmbito das práticas corporais, assumindo o ensino de variadas e diferentes modalidades como esgrima, natação, jogos escolares e exercícios militares tendo, provavelmente, dominado o manuseio dos diversos aparelhos, instrumentos, armas e ferramentas a elas relacionadas,

circos e teatros, nas aulas em escolas e agremiações diversas e às práticas ligadas a adoção de hábitos saudáveis, era também empregado para designar feitos de agilidade e habilidade, caminhadas rápidas, o ato de se equilibrar no transporte público, ações repetitivas e atividades de esforço tanto físico como mental (MELO e PEREZ, 2014).

como indica o inventário dos materiais do ginásio e calistênio do Colégio Abílio, no qual Casali foi professor.

Nesse sentido, podemos considerar que sua formação no âmbito das artes circenses ofereceu condições para conquistar tão extenso repertório, isto é, a aprendizagem e os saberes sobre o corpo pertencentes ao universo do circo propiciaram a bagagem necessária para que aprendesse, dominasse e lecionasse outras modalidades, como esgrima, exercícios militares, natação, jogos escolares, a ponto mesmo de propor um programa próprio de ginástica, como ocorreu enquanto esteve no Colégio Pedro II. O que se quer indicar aqui é que o circo, seu modo de formação e seus saberes ofereciam (e oferecem) ricos e complexos conhecimentos e domínios corporais que, por conseguinte, possibilitavam a aprendizagem e domínio de novas e diferenciadas ações em áreas diversas; seus saberes e práticas eram ao mesmo tempo diferentes e similares àquelas desenvolvidos por professores de ginástica, médicos, ginastas e militares, e estavam ligados intimamente à própria produção do espetáculo circense.

Conforme trataremos mais detalhadamente adiante, as diversas formas dos circenses se constituírem como artistas eram alicerçadas no fato de necessariamente terem que conhecer e dominar muitos saberes e um leque de variadas linguagens artísticas, caracterizando-se como profissionais polivalentes. Assim, eram detentores da multiplicidade de competências e habilidades que os tornavam aptos a construir seus próprios espaços arquitetônicos e ferramentas de trabalho, a se apresentarem nos mais distintos espaços, como ruas, feiras, pavilhões, tabladados, tendas e teatros, bem como a se adaptarem e a se moldarem ao público, país e cultura que estivessem inseridos. Obrigatoriamente tinham que dominar todas as demandas referentes à produção e circulação de seus espetáculos como, por exemplo, armar e desarmar a arquitetura do circo, nivelar um terreno, atuar em peças de teatro, cantar, tocar, compor figurinos, empresariar e secretariar a companhia etc., constituindo-se, conseqüentemente, como portadores de muitos saberes ligados à produção de seus espetáculos e, principalmente, sobre o corpo, ferramenta principal do artista de circo (SILVA, 2009; CASTRO, 2005; TAMAOKI, 2004).

Com isso, Vicente – e os circenses em geral – detinha as condições para ensinar e se aperfeiçoar no campo da ginástica e de suas inúmeras práticas, pois, conforme mencionamos, a complexidade e polivalência dos conhecimentos, ações e habilidades circenses, por mais que fossem diferentes das dos programas de ginástica desenvolvidos por médicos, professores e militares, eram também muito similares e influentes. Vários são os exemplos que ilustram essa entrada de artistas de circo em diferentes segmentos da sociedade, em geral relacionados

à formação e à educação do corpo, valendo ressaltar, para além da imersão no campo da ginástica, o protagonismo dos mesmos como professores de equitação, conforme foi tratado e, mais especificamente, a participação de mulheres circenses no campo do esporte, disputando corridas a cavalo.

A respeito desse último ponto, vale destacar a presença das amazonas circenses Luiza Casali, Zilda Casali, Anna Casali, Emilia Rolam e Carmen Terre disputando provas de turfe no Rio de Janeiro em 1875. Essas artistas, no circo, se apresentavam com variadas modalidades, sendo que Emilia Rolam e Carmem Terre destacavam-se essencialmente nos números equestres (Jornal do Commercio, 13/11/1875 e O Globo, 30/09/1875); Luiza, no equilíbrio, com o número “Escada Milagrosa Aérea” (O Globo, 27/07/1875); Anna, na manipulação de objetos, “com seus surpreendentes jogos malabares com 3 punhais, 3 bolas de metal e 3 pratos” (Pharol, 22/06/1876); e Zilda, a “Filha do Ar”, com a exibição “Voo do Niágara”, que “com inextinguível destreza e agilidade salta de uma lado para o outro do circo” (O Globo, 27/07/1875), e o “Passeio Aéreo”, “que consiste num passeio de cabeça para baixo, por meio de 16 argolas nas quaes se enfiam os pés, ficando por muito tempo numa posição incômoda” (Pharol, 25/06/1876).

Luiza, Zilda, Anna e Emilia Rolam participaram da corrida realizada no Prado Fluminense em benefício da Sociedade Rio Grandense, Beneficente e Humanitária no dia 26 de setembro de 1875. Correram no segundo páreo da primeira parte da competição, com distância de 1.056 metros, com os cavalos “Propheta”, “Conde de Monte Cristo”, “Mahomet” e “Salomão”, e distinguiram-se no vestuário usando, respectivamente, laços “encarnado e preto”, “azul e branco”, “encarnado e verde” e “verde e amarelo” (Gazeta de Noticias, 26/09/1875). Nessa disputa, Zilda Casali conquistou o primeiro lugar e Luiza a segunda colocação (Diario do Rio de Janeiro, 27/09/1875).

No segundo páreo (de amazonas) nada menos que o *Salomão*, o *Propheta*, o *Conde de Monte Christo* e *Mahomet* iam disputar as glórias do triunfo.

As amazonas vestiam elegantemente e montavam com um donaire de matar de inveja aos nossos melhores *sportsmen*. As Sras. D. Emilia Rolam, D. Luiza de Casali, D. Zilda de Casali e D. Annita Lopes [Casali] eram as amazonas de que fallo, e que o publico saudou quando, antes de partir, passaram em frente da archibancada. Depois... depois desapareceram como que arrebatadas pela fúria do vendaval, para reaparecerem radiantes de gloria as Sras. D. Zilda Casali, que montava o *Conde de Monte Christo*, e a Sra. D. Luiza Casali, que montava o *Propheta*. (Gazeta de Noticias, 27/09/1875)

As quatro amazonas competiram novamente em corrida realizada no dia 17 de outubro de 1875, em benefício da capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres, em que também esteve presente o jovem artista Juanito Casali correndo no sétimo páreo (Gazeta de Notícias, 17/10/1875). No dia 30 de outubro estiverem na corrida em benefício da Sociedade de Beneficência Alemã e disputaram o 4º páreo, “notável por ser entre as quatro amazonas, festejadas artistas do circo do Sr. Casali”, tendo conquistado o primeiro lugar a “Sra. Roland, graças ao [cavalo] Beija-Flor” (Gazeta de Notícias, 01/11/1875). Por fim, correram mais uma vez nas disputas dos dias 21 e 28 de novembro, “honradas com as augustas presenças de SS. MM. II”, em que participaram também os artistas Carmen Terre e Juanito Casali (Jornal do Commercio, 20/11/1875 e Gazeta de Notícias, 28/11/1875), sendo que nessa última corrida “coube à Sra. D. Anna Casali, que montava o [cavalo] Tartaruga, o prêmio de uma pulseira de ouro com rúbias e os estrondosos applausos dos espectadores, que também foram dispensados à segunda vencedora, a Sra. D. Carmen Terre, que montava o Romeu e à qual foi oferecida uma corrente de ouro” (Diário do Rio de Janeiro, 29/11/1875).

Entre picadeiros, palcos e hipódromos, essas artistas, “[...] as mulheres que voam, que saltam nas ancas dos cavallos, levantam pesos, dão saltos mortaes, mulheres de músculos de aço, capazes de, com um piparote, reduzir a pó a immensa turba de seus admiradores” (Correio Paulistano, 27/12/1877), demonstravam, portanto, desenvoltura e destaque não somente nos espetáculos, mas também no campo esportivo por meio das provas de turfe, evidenciando a constante imersão e influências dos circenses em diferentes meios sociais e profissionais (MELO e PERES, 2014). A esse respeito, ressaltamos, mais especificamente, o quanto os Casali destacaram-se em diferentes meios, ora como professores e mestres em clubes e escolas, a exemplo de Vicente e Marcos Casali, ou como professor particular de equitação, como foi o caso de Luiz Casali (O Mercantil, 12/02/1876), ora nas corridas a cavalo no Prado Fluminense, protagonizadas por Luiza, Zilda, Anna e Juanito Casali.

Assim, retomamos o quanto o extenso protagonismo dos Casali nos mais variados meios sociais de seu tempo evidencia os circenses como detentores de uma formação ampla e complexa⁶⁹, que propiciava a imersão e atuação dos mesmos em diversos campos relacionados à ginástica e mesmo aos esportes e, conseqüentemente, o entrelaçamento entre as práticas ginásticas desenvolvidas nos clubes e escolas e os números, exercícios e ações corporais dos espetáculos circenses.

Nesse sentido, a ativa trajetória de Vicente Casali como professor do Colégio Pedro II

⁶⁹ Abordaremos posteriormente com mais profundidade a ampla e complexa formação dos circenses dentro do próprio circo e de sua concepção como uma escola única e permanente (SILVA, 2009).

e dezenas de outras instituições de ensino – a ponto de ser membro do Conselho de Instrução Primária e Secundária do Rio de Janeiro – explicita que sua formação foi pautada em múltiplos saberes sobre o corpo, tendo sido sua atuação como mestre de ginástica e diversas outras modalidades físicas calcada na sua experiência, formação e referencial do circo. Indica o quão intensa, pelo menos no âmbito da prática, foi a influência e mistura das artes circenses na constituição da educação do corpo no período.

Desse modo, retomando a epígrafe que apresentamos na abertura deste capítulo e em acordo com a mesma, realmente Vicente Casali não era um “acrobata commum”, principalmente se o compararmos com aqueles formados nos clubes ginásticos e centros de cultura física, pois Casali era circense e, como os demais artistas de circo do período, possuía complexos domínios e saberes sobre o corpo. Ainda, conforme a epígrafe, se para “fazer o que ele faz é necessário ser agilíssimo” e “estudar muito”, foi o circo sua escola e, portanto, o espaço provedor e promotor de seus conhecimentos e agilidades corporais.

Como encerramento dessa análise de parte da trajetória de Vicente Casali, temos que o mesmo manteve suas atividades como professor até o início do século XX vinculado a instituições como o Colégio Fausto Barreto (Jornal do Commercio, 03/05/1901), Colégio Rampi Williams (Pharol, 15/06/1903) e o Ginásio Nacional, falecendo na cidade do Rio de Janeiro em maio de 1906 (Diario do Maranhão, 30/05/1906).

Dentro do eixo de análise que temos seguido até o momento, ou seja, das fusões e misturas entre circo e a profusão de práticas ginásticas no século XIX e início do século XX no Brasil e a perspectiva dos circenses como detentores de uma multiplicidade de saberes, abordadas por meio das produções de alguns circos e artistas e da atuação de Vicente Casali como um dos mais ativos professores de ginástica da corte na segunda metade dos anos de mil e oitocentos, trataremos agora da intensa atividade do *sportsman*, mestre de ginástica e circense José Floriano Peixoto. Sua trajetória, que reside no início do século XX, evidencia, a exemplo da de Casali, outras formas de influência e entrelaçamentos entre as artes circenses e os campos da ginástica, do esporte e da educação do corpo.

CAPÍTULO III

ENTRE O PÓDIO E O PICADEIRO: O *SPORTSMAN* CIRCENSE ZECA FLORIANO

3.1 O *SPORTSMAN*

José Floriano Peixoto, nascido em 05 de agosto de 1887⁷⁰, era o caçula dos filhos homens de Josina Vieira Peixoto e do Marechal Floriano Peixoto, presidente do Brasil de 1891 a 1894. Zeca Floriano ou Zeca Peixoto, como era conhecido, no início do século XX foi um dos atletas mais populares e referenciados no período, sendo considerado um dos primeiros homens no Rio de Janeiro a exibir um modelo de corpo forte e musculoso numa época em que o tipo físico valorizado era justamente o oposto (MELO, 2007a).

Conforme apresenta Victor Andrade de Melo (2011), a “Revista de Theatro e Sport” (Rio de Janeiro, p.9, 1921) além de orgulhosamente publicar em sua capa uma foto do atleta, exaltou suas qualidades ao afirmar que Zeca Floriano aliava “invejável força muscular” às qualidades de “perfeito cavalheiro”, o que o tornava o “mais querido e respeitado dos atletas brasileiros” e “a maior e legítima glória do nosso atletismo”.

⁷⁰ É comum encontrarmos em blogs e páginas da internet que José Floriano Peixoto nasceu em 1885, mas sem apresentarem fontes que confirmem esta informação. Nesta pesquisa, adotamos o ano de nascimento como sendo 1887, baseados em nota biográfica publicada sobre José Floriano Peixoto no periódico *O Paiz*, de 31 de janeiro de 1915.

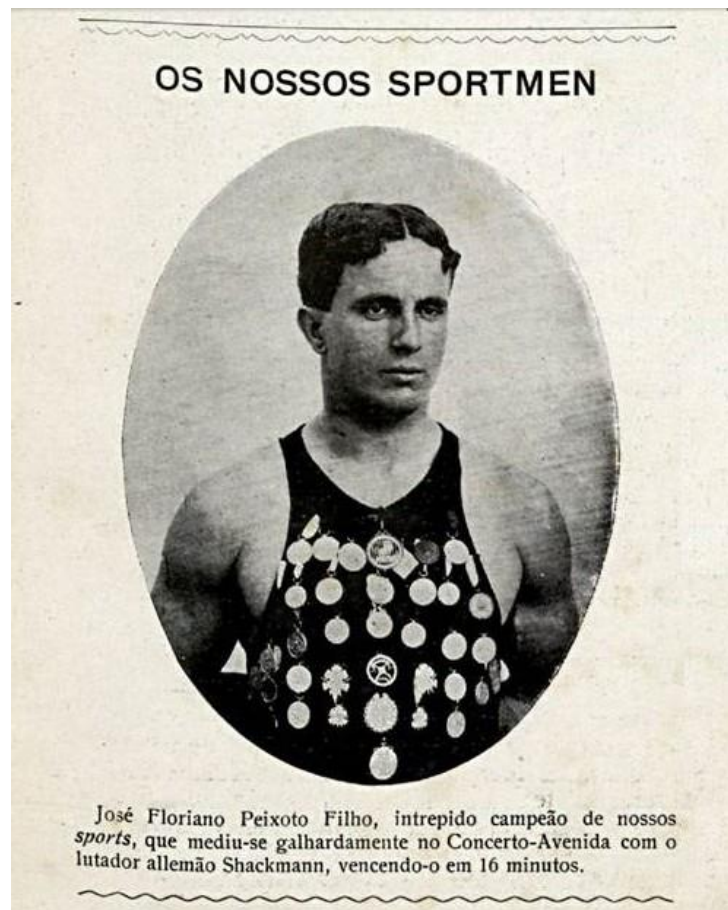


FIGURA 5. José Floriano Peixoto – *Sportsman* (Fon-Fon, 02/10/1909)

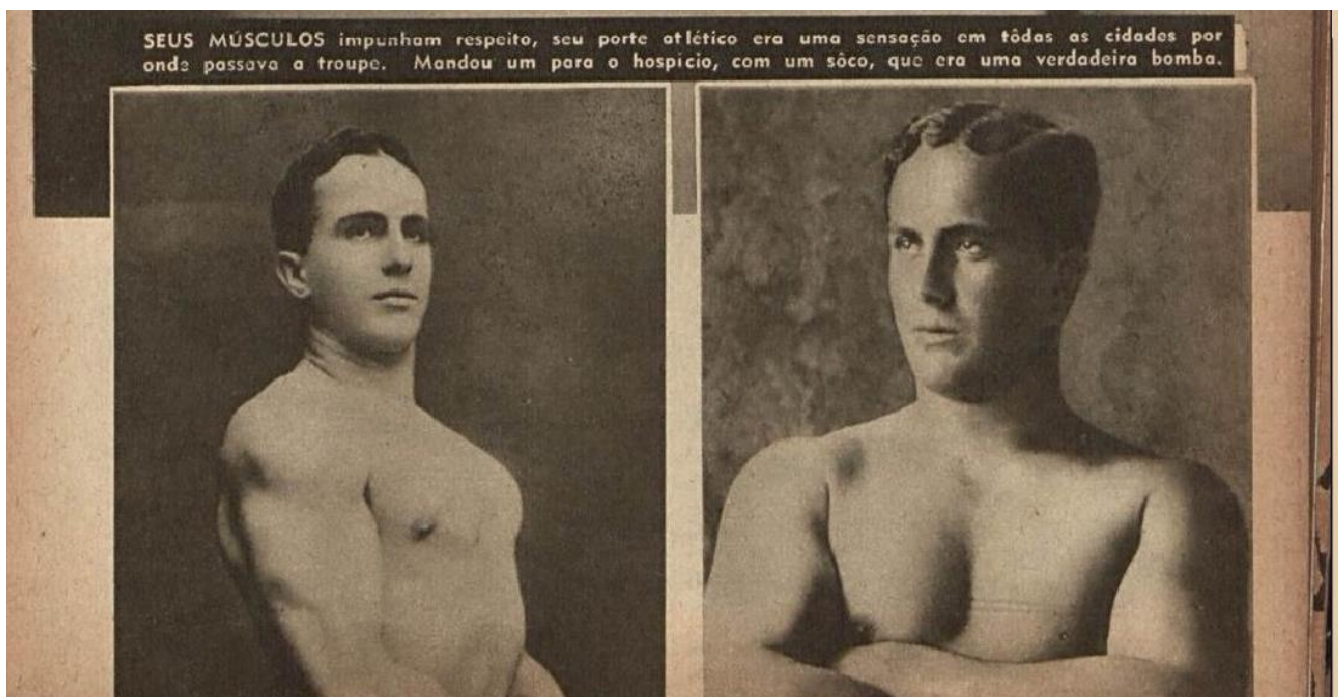


FIGURA 6. José Floriano Peixoto exibindo seu físico (A Cigarra, agosto de 1953)

Não é sem motivo o teor das referências ao atleta, uma vez que Peixoto foi praticante medalhista em cerca de dezoito modalidades esportivas como, por exemplo, boxe, luta romana, tiro ao alvo, remo, halterofilismo, natação, futebol, atletismo e ginástica, além de ter realizado o feito heroico de salvar cerca de 80 pessoas em um naufrágio que ocorrera em Salvador, Bahia, no dia 04 de março de 1911. Devido a essa ação heroica, foi condecorado com uma medalha de ouro por um grupo de admiradores (O Paiz, 07/04/1911), outra medalha de prata oferecida pela Associação Protetora dos Homens do Mar (O Paiz, 08/04/1911) e mais uma medalha e um espetáculo de teatro em sua homenagem, realizado no Teatro Recreio, concedido pela companhia teatral portuguesa José Ricardo, a qual teve alguns de seus artistas salvos pelo esportista (Gazeta de Notícias, 10/04/1911).



FIGURA 7. Condecoração de Zeca Floriano no Teatro Recreio (O Paiz, 23/04/1911)

Acrescida a essas realizações, a Gazeta de Notícias publicou um pequeno perfil de atletas de halterofilismo em que temos certa dimensão das qualidades físicas de Zeca Floriano: “Hontem conseguimos apanhar em exercício de halteres seis dos futuros

concorrentes ao nosso Campeonato de Força: José Floriano Peixoto, que pesa 73 Kg, levando em dois tempos 102 Kg; num braço ergue o halter de 62 Kg e faz o Christo com 20 Kg de cada lado” (Gazeta de Noticias, 11/06/1906).



FIGURA 8. José Floriano Peixoto com halter (A Cigarra, agosto de 1953)

Zeca, simultaneamente à sua extensa atuação como *sportsman*, obteve também destaque como artista de circo, tendo abandonado a Academia Militar para trabalhar em espetáculos variados e, posteriormente, empresariar seu próprio circo, o Circo Floriano (NASCIMENTO, 2015)⁷¹.

No campo dos esportes, são várias as atuações, experiências e títulos conquistado por Zeca Floriano. Nos primeiros anos do século XX, contamos com diversos informes publicados nos jornais fluminenses referentes à sua participação em campeonatos, clubes e eventos em várias modalidades, mas principalmente na modalidade de Remo (também denomina de *Rowing*), a exemplo da disputa de um “Campeonato de Remo como amador da equipe Club de Regatas Boqueirão do Passeio” (Gazeta de Notícias, 24/10/1904).

Nesse Clube, José Floriano participou de diversas disputas e eventos, dos quais destacamos a ida para São Paulo dos “intrépidos *rowers* do Club Boqueirão do Passeio, Antônio Gonçalves Carneiro Junior, Oscar Ribeiro, Alberto Magioli, José Floriano Peixoto e Otavio Ribeiro”, a convite dos “dignos collegas do Club Esperia de S. Paulo”, para disputarem uma regata (O Paiz 13/12/1905); e sua participação em uma aula de ginástica realizada em função das comemorações de aniversário do Clube Boqueirão e “sob a direcção do estimado professor Herculano de Abreu, auxiliado pelo digno sócio e director da aula Sr. Francisco Lage" (O Paiz, 21/04/1905). A presença do *sportsman* nessa aula de ginástica, bem como o fato de ter cursado por determinado período o Colégio Militar, explicita que parte da instrução de Floriano residiu no campo das práticas ginásticas e corporais institucionalizadas, ou seja, racionalizadas, de cunho higienista, militar e cientificista em voga nesse período (GOELNER, 1992; SOARES, 2001a, VIGARELLO, 2003; GÓIS JUNIOR, 2013), formações essas que se somam e se misturam com sua também formação e atuação intensa como artista e empresário de espetáculos circenses e no campo das artes e divertimentos em geral.

Em sua extensa participação no campo dos esportes, Zeca Floriano também foi responsável pela fundação e direção de Clubes, a exemplo do Clube Esportivo S. Cristóvão:

⁷¹ Blogs e páginas da internet trazem a informação de que Zeca Floriano abandonou a Academia Militar com idade de 15 anos, portanto, no ano de 1902. Conforme nota publicada no periódico Gazeta de Notícias de 06 março de 1900, temos a convocatória do Colégio Militar para que José Floriano Peixoto e outros adolescentes candidatos à matrícula na instituição compareçam para a realização do exame de admissão e, em 1902, encontramos um outro informe do Colégio anunciando o resultado dos exames técnicos e práticos das três “sortes do curso primário” em que consta a aprovação de José Floriano Peixoto na disciplina de Desenho (Gazeta de Notícias, 05/01/1902). Após esse período não encontramos mais informações de Zeca Floriano como aluno do Colégio Militar, o que reforça a hipótese de que o mesmo se desvinculou da instituição.

Club Sportivo S. Cristóvão

Mais um centro de diversões sportivas acaba de ser fundado nesta capital, com o nome de Club Sportivo S. Cristóvão.

Tem por objectivo os distinctos rapazes que o fundaram no bairro de que tomou o nome, dedicar-se a todos os exercícos athleticos em voga entre nós, como sejam: futebol, corridas a pé, lutca romana, gymnastica, esgrima etc.

A sua primeira directoria ficou assim constituída: presidente, José Floriano Peixoto; secretário, José Gomes; Thesoureiro, Waldemar Soares; directores sportivos: de futebol, Arthur Dias; de corridas, Carlos Gomes; de atletismo, José Floriano Peixoto.

É para felicitar a todos os amadores que fazem parte do novo club terem escolhido para seu presidente um dos nossos mais dedicados *sportsman*, que já é bem conhecido em rodas náuticas e que, em matéria de gymnastica e lutca, é um dos mais perfeitos amadores que possuímos.

A inauguração do club terá logar no dia 11 do próximo mês de outubro, com uma reunião sportiva, à rua Major Fonseca, onde tem a sua sede (Gazeta de Noticias, 29/09/1905)

À frente desse Clube, Zeca Floriano não somente disputou e promoveu competições, mas também realizou ações beneficentes como, por exemplo, a destinação de 150\$ à “Exma. viúva do tenente machinista José Luiz de Sant'Anna, morto na catástrofe do *Aquibadun* e 150\$ para serem distribuídos ao pobres de S. Cristóvão”, arrecadados em festa realizada pelo Clube. Além dessa benfeitoria, o Clube Esportivo também comemorou, em 21 de abril de 1906, seu aniversário de um ano, anunciado por meio da seguinte nota:

Club Sportivo de São Cristóvão

Realiza-se hoje, à noite, a festa por este club organizada em commemoração ao seu primeiro aniversário. Para esta reunião concorrem grandes attractivos, dentre os quaes o bello programma pedestre, com obstáculos e a apresentação de soberba aula de gymnastica magistralmente dirigida pelo Sr. José Floriano Peixoto. Abrilhantarão também esta reunião athletica varias luctas à romana [...] (Gazeta de Noticias, 21/04/1906)

Dessa nota, é importante observar que no festejo de aniversário do clube presidido por Zeca Floriano, esse “apresentou soberba aula de gymnastica”, o que evidencia certa inclinação do Clube para a promoção de formação e instrução em educação física e, consequentemente, a imersão de Floriano no campo da ginástica não apenas como atleta, mas como professor. A ênfase que temos dado a esse desempenho do atleta no campo da ginástica, como discorreremos mais adiante, se deve ao fato de que o mesmo dedicou-se com empenho também às artes circenses e ao espetáculo em geral, campos esses cujas práticas corporais eram criticadas e desqualificadas por aqueles que atuavam com uma educação do corpo sedimentada no período pela terminologia e amplo conceito de ginástica, em diversas

instituições médicas, escolares, militares e associativas (SOARES, 2001a; SILVA, 2007, GÓIS JUNIOR e HAUFFE, 2014; MELO e PEREZ, 2014).

Ainda, juntamente ao ensino de ginástica, o “valente atleta” ministrou exercícios de acrobacia e atletismo nas “solenes festas” em função do “Jubileu do Corpo de Bombeiros”, comemoração promovida pelo jornal Gazeta de Notícias em que Floriano também realizou saltos de vara "até alcançar o máximo de 2,6 metros", além de participar da disputa de "cabo de força" (Gazeta de Noticias, 24/06/1906).

Possivelmente em função da experiência de Floriano como presidente do Clube Esportivo S. Cristóvão, no ano de 1907, o mesmo passou a presidir também o clube de atletismo denominado Esporte Clube José Floriano, clube esse filiado à União Esportiva Fluminense (O Paiz, 29/05/1907), e que além da promoção de variadas disputas esportivas, oferecia aos seus sócios a prática da ginástica:

ATHLETISMO
Sport Club José Floriano

Reina grande animação no "stand" deste novel club, que adquiriu modernos aparelhos para os seus sócios se exercitarem no hygienico sport de gymnastica e outros exercícios.

O grande festival de inauguração será effectuado em julho próximo, sendo certo que haverá no "ground" do mesmo, um amistoso "match" de "foot-ball", presidido pela liga. O uniforme é camisa azul com uma estrella branca (O Paiz, 20/06/1907).

O Esporte Clube José Floriano mudou suas instalações em 1911 para a Praça Ferreira Vianna, em Ipanema, e para essa nova sede e a manutenção das aulas de ginástica, foi assentado o “grande aparelho mestre, de que faz parte o 'trapézio', 'argolas' e 'trampolim'. A 'barra fixa' será colocada até domingo, quando serão iniciados os exercícios de gymnastica” (Gazeta de Noticias, 26/05/1911). Por meio dessas aparelhagens do clube, destacamos mais uma vez que as mesmas constituem-se por equipamentos similares aos encontrados nos espetáculos circenses (trapézio, trampolim, argolas e barra fixa), e que também compuseram os ginásios destinados à prática de exercícios ginásticos em fins do século XVIII e início do XIX na Europa, conforme tratamos anteriormente. Em função disso, Zeca Floriano, já nesse período trabalhando no universo do circo e dos espetáculos de variedades, incorporou à sua atuação como ginasta e, principalmente, como professor de ginástica, os saberes, técnicas e práticas circenses.

Ainda, em meio ao empreendimento de Zeca Floriano na gestão de clubes e

associações esportivas, contamos com uma nota publicada na Gazeta de Notícias que informa a intenção do atleta de fundar uma escola de educação física, descrita nos seguintes termos:

Educação Physica

Sob iniciativa do valente cultor de todos os sports, o sympathico José Floriano Peixoto fundará em breves dias entre nós uma verdadeira escola de "educação physica".

Pretende o Juca Floriano, auxiliado por distinctos atletas amadores, proporcionar excellentes licções de lucta romana, gymnastica, acrobacia, "Jiu-jítsu", em summa, todas as regras de atletismo e até "capoeiragem".

Em breve vamos assistir no Rio à estreia de exercícios, em conjuncto, de todos os sports.

Reina entre a mocidade forte de nossa terra grande animação e ansiedade pelo início da escola de educação physica (Gazeta de Notícias, 16/01/1909)

Sobre a fundação desse espaço, não encontramos mais informações, mas possivelmente ela se concretizou, uma vez que Peixoto, como vimos, possuía evidente inclinação e experiência no comando de centros dedicados às práticas esportivas e aos exercícios físicos. Apesar de não termos encontrado informações a respeito desse empreendimento do ano de 1909, sabemos por meio de nota publicada no periódico *O Paiz* que Zeca Floriano fundou em 1915 a “Escola Atlética Modelo José Floriano Peixoto”, descrita da seguinte maneira:

ATHLETISMO

Escola Athletica Modelo José Floriano Peixoto

A nova escola instalada na Avenida Rio Branco, esquina da rua Assembleia, sob a immediata fiscalização do festejado e competente campeão brasileiro, Sr. José Floriano Peixoto, tem despertado o máximo interesse em nosso meio sportivo pela sua bellíssima instalação, a melhor no gênero;

As aulas, quer diurnas, quer nocturnas, tem tido elevada frequência de sócios, que muito tem aproveitado.

Depois, não há nada mais barato do que, por cinco mil réis, por mez, se obterem tantas vantagens para o seu desenvolvimento physico.

Ainda ontem, os Drs. Roberto Freire e Honorico Menelick e Manoel Abreu (Neco), acompanhados de vários alumnos, visitaram a sede social, e, não se encontrando com o Sr. José Floriano, seu director, deixaram escripto o seguinte:

"Zeca - aqui estivemos à tua procura, a fim de vermos a tua instalação. Como não estivestes, visitamo-la e aqui deixamos abraços de felicitações pela hygienica sala e completo aparelhamento - Roberto Freire e Manoel Abreu (Neco)."

Outro Illustre educador e distincto advogado Dr. Honorio Menelic:

Prezado amigo Zeca Floriano - Em companhia de seis amigos visitei hoje, à noite, a sua escola e levo no meu espírito a grandeza do seu amor pelo desenvolvimento physico dos filhos do nosso querido Brasil. Avante - Honorio Menelic"

Como veem os leitores, a escola do sportsman brasileiro José Floriano vai encontrando aos poucos a melhor boa vontade pela parte dos sportsmen e dos educadores. (O Paiz, 27/01/1915)

Com isso, conforme apresentamos até o momento, Zeca Floriano atuou intensamente como atleta, professor de ginástica e variadas modalidades esportivas e também na direção de espaços voltados para o ensino e prática de educação física⁷². Assim, mesmo sendo intenso e significativo seu trabalho no campo esportivo e do ensino, Zeca, simultaneamente à sua carreira como esportista, educador e empreendedor, misturou-se com o universo das artes e dos espetáculos em geral ao encabeçar demonstrações competitivas e espetaculares de Luta Romana, realizar feitos de coragem e apresentar-se como acrobata em diferentes palcos e picadeiros e, claro, no seu próprio circo.

3.2 “O MARECHAL DO CIRCO”

Já no início dos anos de 1900, ou seja, no começo de sua carreira no campo do esporte, Zeca Floriano estava envolvido no grupo de apresentações de Paul Pons⁷³, francês conhecido por “Colosso” e campeão mundial de luta Greco-romana, que contribuiu consideravelmente nos primórdios do halterofilismo no Brasil promovendo campeonatos e apresentações no período de 1904 e 1909, sendo que em 1906 aconteceram as primeiras competições de levantamento de peso na cidade do Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2015).

Após conquistar o primeiro lugar no Campeonato Nacional de Luta Romana, no Politeama de São Paulo, recebendo "duas medalhas de ouro, sendo uma do campeonato e outra dos admiradores de S. Paulo", Zeca Floriano, em “demonstração de coragem”, protagonizou um "espetáculo bem curioso e que também não deixa de ser sensacional" (Correio Paulistano, 04/04/1909). O recém consagrado campeão entrou na jaula do "monstruoso leão Marrusko", que estava exposto na capital paulista, cujo proprietário ofereceu dez contos de réis a quem realizasse o feito. "O Sr. José Floriano não só entrou na jaula, como fez o leão enfurecer-se, como o provam photographias tiradas nesse crítico momento" e, após a façanha, desistiu de receber os dez contos, "sendo em compensação

⁷² A título de curiosidade, outro espaço fundado por Zeca Floriano foi a Sociedade Esportiva Sete de Setembro, em Maceió, Alagoas, que no ano de 1914 passou a denominar-se Centro Esportivo José Floriano. Nesse mesmo ano, a Sociedade também organizou um clube de futebol, que recebeu a denominação de José Floriano Futebol Clube (O Paiz, 15/05/1914).

⁷³ Paul Pons também era conhecido por realizar exibições como “Hercules”, uma forma de apresentação que figurava na programação dos circos desde Philip Astley, em 1793, e era executada por atletas muito fortes que carregavam canhões e balas nas costas, disputavam força com vários animais (cavalos ou elefantes) e lutas romanas, tendo os “Homens Hércules” ganhado destaque nas propagandas de circos e espetáculos de variedade (SILVA, 2007).

galardoado com uma rica medalha de ouro" (Gazeta de Noticias, 13/04/1909).

Em seguida à realização dessas exposições, o "destemido domador do Marrusko" (O Paiz, 29/09/1909) enfrentou no Concerto Avenida, empresa gerida por Paschoal Segreto⁷⁴, o "selvagem lutador alemão Scharmann", em "grandioso espetáculo realizado em benefício do jornal A Imprensa Sportiva", semanário de esportes de direção e propriedade do também *sportsman* Rosendal, no qual se sagrou vencedor (Gazeta de Noticias, 29/09/1909). No ano seguinte, mais precisamente em maio de 1910, Zeca Floriano, em parceria com o empresário paulista Francisco Serrador⁷⁵, organizou um campeonato de luta romana para mulheres, realizado no Teatro São Pedro de Alcântara, o qual, na realidade, consistia numa temporada teatral em conjunto com o grupo musical feminino Mirales (MELO, 2007b).

Dentre as várias lutas-espetáculo⁷⁶ disputadas, vale destacar aquela cumprida no Palace Teatre divulgada como "um grandioso espectáculo de variedade", em 1911, em que o "campeão austríaco George Rihsbacher desafiou o "campeão amador brasileiro José Floriano Peixoto", espetáculo no qual que estrearam os "afamados artistas Darbon - Nodart, duetistas francezes" (O Paiz, 18/09/1911). Vale ressaltar também, em 1913, "O Grande Campeonato Sul Americano de Lucta Roma, o espectáculo mais sensacional desta temporada", realizado no Teatro São José, que, além da exibição das lutas protagonizadas por Zeca Floriano e adversários, tomaram parte também "Os Stevens, notáveis atiradores; Sônia, notável trapezista; Cezar e Alfred, equilibristas de força" e "Bruno Stefano, canções napolitanas" (Correio Paulistano, 09/11/1913).

É importante observar que além dessas lutas comporem espetáculos de variedades, os seus anúncios e propagandas se assemelham com os dos espetáculos circenses divulgados no

⁷⁴ Paschoal Segreto foi um importante, ativo e também polêmico empresário do ramo dos divertimentos na capital fluminense e também em São Paulo, proprietário de diversos cassinos, salões, teatros, cinematógrafos e cafés-concerto, a exemplo do Salão Paris, Moulin Rouge, Maison Moderne, Cassino Paulista e Teatro Circo do Parque Fluminense. Segreto foi apelidado pela imprensa da época de "Ministro das Diversões", e seus estabelecimentos recebiam artistas que trabalhavam em circos e teatros, como atores, dançarinas, acrobatas, palhaços, equilibristas, ventríloquos e mágicos. Paschoal Segreto também sofreu constantes acusações de que seus estabelecimentos estavam ligados à promoção de espetáculos com jogos de azar, prostituição, indecências e algazaras (CHIARADIA, 2012).

⁷⁵ Francisco Serrador Carbonell foi um destacado empresário nascido na cidade de Valência, Espanha, em 1872, mas radicado no Brasil e proclamado cidadão brasileiro em 1941. Atuou no ramo do entretenimento em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, tornando-se proprietário de diversos hotéis, cassinos, cinemas e teatros. Serrador é considerado um dos precursores do cinema no Brasil, tendo fundado dezenas de salas em várias cidades do país. Em função das diversas salas que inaugurou na Praça Floriano, no centro do Rio de Janeiro, e da proposta de organizá-la inspirada na Times Square, em Nova Iorque, a mesma passou a ser conhecida a partir dos anos de 1930 como Cinelândia, um importante sítio histórico da cidade (SOUZA, 2005).

⁷⁶ É importante observar que as lutas protagonizadas por Zeca em circos, teatros e centros de cultura física possivelmente eram combates comprados, ou seja, previamente já havia o acordo entre os contendores e seus empresários de quem se sagraria vencedor. Essa prática, comum nos embates realizados em circos, visava a promoção de determinado lutador e servia também de grande propaganda e visibilidade para os circos.

período, trazendo da mesma forma dizeres acalorados e aclamativos, e solicitando a assistência do público ao "mais grandioso espectáculo da actualidade" (O Paiz, 16/09/1911). Assim, não por acaso, as propagandas dessas lutas-espetáculo figuravam ao lado das propagandas circenses, a exemplo das lutas de Zeca Floriano com o austríaco Koenen (O Paiz, 07/09/1911) e Zeca Floriano e Rihsbacher (O Paiz, 16/09/1911). Tais anúncios dividiam espaço com propagandas do Circo Spinelli, "Companhia Equestre Nacional da Capital Federal" de propriedade de Affonso Spinelli, trapezista volante e palhaço, que se encontrava em cartaz no Bulevar de São Cristóvão com espetáculos equestres, ginásticos, acrobáticos e teatrais, com as peças "Vingança de Operário" e "Os Filhos de Leandra" (O Paiz, 07/09/1911), ambas escritas por Benjamim de Oliveira, responsável por toda a direção artística do Circo Spinelli (SILVA, 2007).

Em função da inclinação de Floriano ao espetáculo, a aproximação com o Circo Spinelli não se deu apenas nas páginas de jornal. Durante o evento de premiação destinada aos alunos classificados nos exames finais do Centro Cívico Sete de Setembro, também dirigido por Floriano, em janeiro de 1913, foram prestadas homenagens não somente ao *sportsman*, mas também ao Centro de Cultura Física do Rio de Janeiro, à imprensa fluminense e à "grande companhia do Spinelli" (O Paiz, 01/01/1913). Isso, de certa maneira, evidencia que Floriano já nesse início de 1913 possuía contato com esses circenses e que, possivelmente, já os conhecia desde 1911, quando estiveram atuando no mesmo período no Rio de Janeiro.

E, realmente, o contato direto de Floriano com a Companhia do Spinelli se concretizou, dentre outras maneiras, com a realização da "festa artística em benefício da escola nocturna gratuita do Centro Cívico Sete de Setembro", sediada no próprio Circo (O Paiz, 23/12/1913).

Circo Spinelli

Realiza-se hoje o festival que terá logar no circo Spinelli, em benefício da escola nocturna gratuita do Centro Cívico Sete de Setembro. Nesta festa de arte tomará parte o grande campeão brasileiro José Floriano Peixoto, que se apresentará com seu *dolman* preto, ostentando grande número de medalhas que lhe tem sido offertadas nas grande luctas sportivas, pelo poder da força.

Nessa ocasião o conhecido *sportsman* inaugurarás as aulas de educação physica do Centro Cívico, das quaes é director, sendo em seguida realizado o acto solenne de entrega, ao referido campeão, de uma medalha de ouro, artisticamente trabalhada pela casa Umberto Adamo, contendo a seguinte inscrição: "A José Floriano Peixoto - Culto do Centro Cívico Sete de Setembro".

O Exímio barrista Gustavo, professor de gymnastica do centro, dará a sua estreia

pública em conjunto com os alumnos Bastos, Jayme e Philemon, no assombroso trabalho em tríplice barra, com os olhos vendados. A directoria e grande comissão de alumnos do centro tomarão parte no acto da inauguração, realizando-se depois, várias surpresas de agradecimento público.

Tocará no jardim do circo, que estará feericamente illuminado, além da banda musical da companhia, outras cedidas pelas forças de mar e terra.

Todo o circo e adjacências estarão profusamente embandeirados e ornamentados gentilmente pela casa do coronel Carlos Piquet.

Toda a Companhia Spinelli abrilhantará o festival, com trabalhos dignos de encômios⁷⁷ (O Paiz, 26/12/1913).

Após essa entrada de Zeca no circo de Affonso Spinelli, o atleta atuou em pelo menos mais um de seus espetáculos, apresentando uma disputa de luta romana:

LUCTA ROMANA

Conforme anunciado, realizou-se anteontem a importante lucta entre o conhecido e popular campeão brasileiro José Floriano Peixoto e o athleta italiano Segatto. O encontro teve logar no Circo Spinelli, cuja companhia tomou parte da festa, para maior brilhantismo, havendo excellentes números pelos irmãos Pery e Canalles, sendo que estes últimos effectuaram trabalhos novos em os seus afamados cavallos.

Antes da lucta, os irmãos Pery, com a interessante "charge" denominada "Uma tourada", fizeram reinar intensa alegria entre os assistentes.

Às 10 Horas em ponto, depois de maviosa marcha executada pela significativa banda Spinelli, deram entrada no picadeiro os luctadores, fazendo-se ouvir estrondosa salva de palmas, saudando o invencível Zeca Floriano. A seguir, foi começada a lucta, saindo vencedor o referido campeão brasileiro. No último golpe, o público não se conteve, fazendo o público uma manifestação à Floriano (O Paiz, 28/01/1914).

A partir das notas apresentadas anteriormente, Zeca Floriano apresentou-se no picadeiro de Afonso Spinelli com a exibição de suas lutas e outras realizações no campo da educação física, em especial, por meio das aulas e demonstrações de ginástica, protagonizadas pelos membros do Centro Cívico Sete de Setembro. Dessa aproximação do *sportsman* com a companhia, vários aspectos merecem ser destacados e analisados.

Em primeiro plano, chama-nos a atenção o fato do Centro Cívico dirigido por Floriano, voltado especificamente para o ensino e desenvolvimento de atividades físicas e esportivas (entre elas a ginástica), prestar homenagens, numa mesma cerimônia, a duas instituições teoricamente díspares e divergentes na perspectiva dos sentidos atrelados às práticas ginásticas e acrobáticas que desenvolviam, como é o caso da “grande companhia do

⁷⁷ A título de curiosidade, outros exercícios realizados pelos alunos Bastos, Jayme, Philemon e, também, Sérgio foram “*casse-cou, giro de sola, giro gigante e double-volta*. (O Paiz, 23/12/1913)

Spinelli” e do centro de Cultura Física do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a homenagem prestada coloca em proximidade duas instituições que, em certa medida, possuíam suas práticas corporais orientadas por valores, saberes e métodos diferenciados e que, como tratado anteriormente nesta pesquisa, acarretavam divergências assumidas por parte dos representantes da ginástica institucionalizada, imbuída de teor moralizante e de orientação científica e médico - higienista com relação às práticas corporais circenses (SOARES, 2005; GÓIS JUNIOR e HAUFFE, 2014).

Outro aspecto importante a ser ressaltado é tanto a inauguração das aulas de educação física do Centro Cívico Sete de Setembro realizada num espetáculo circense, como a exibição integrada dos ginastas desse mesmo Centro com os artistas da companhia, efetuada no próprio picadeiro do Spinelli. E, claro, somado a isso, o fato das exibições protagonizadas pelos ginastas do Centro apresentarem uma faceta extremamente espetacular e semelhante aos números circenses, posto que realizaram o “assombroso trabalho em tríplice barra, com os olhos vendados”.

Se anteriormente analisamos a entrada e atuação do artista circense Vicente Casali como, principalmente, mestre de ginástica em clubes, escolas e instituições militares na capital do Império a partir de 1874, ou seja, um circense trabalhando e intimamente ligado a instituições públicas e privadas voltadas à educação do corpo, temos agora um situação inversa e tão significativa quanto. São agora os ginastas, inculcados dos ideais de retidão, higiene, utilidade e moral atrelados à prática da ginástica desenvolvida nos clubes e centros de cultura física, que entram e se apresentam num picadeiro circense.

Para além da simples presença dos ginásticos do Centro Cívico no picadeiro do Spinelli, é também o próprio ensino da ginástica que ocupa o picadeiro, pois na “festa de arte” promovida no Circo houve a inauguração das aulas de educação física do Centro, ou seja, é promovido em um circo tanto a celebração a uma instituição voltada para a educação do corpo, como o ensino da ginástica.

Ademais, nessa espécie de cerimônia espetáculo, o professor de ginástica do Sete de Setembro realizou sua estreia pública em conjunto com seus alunos e, a esse fato, vale uma pergunta: estreia como professor ou artista circense? Se pretendermos uma resposta para essa questão, ela seria afirmativa para ambas as funções, pois o professor e seus alunos estavam em um circo, de frente a um público, celebrando a inauguração das aulas da instituição e, corroborando ainda mais, exibindo-se no “assombroso trabalho em tríplice barra, com os olhos vendados” e realizando os exercícios/truques denominados “giro gigante” e “double-

volta” (O Paiz, 23/12/1913).

Ainda, não podemos deixar de ressaltar que tanto na festividade do Sete de Setembro como na luta entre Floriano e Segatto, também realizada no picadeiro do Spinelli, a companhia do Circo se apresentou conjuntamente, “para maior brilhantismo, havendo excellentes números pelos irmãos Pery e Canalles, sendo que esses últimos effectuaram trabalhos novos em seus afamados cavallos” (O Paiz, 28/01/1914). Com isso, não resta muitos questionamentos do quanto a inauguração das aulas do Centro dirigido por Zeca Floriano e a peleja do mesmo com o atleta italiano Segatto, bem como as atrações apresentadas em ambas, tanto por parte dos ginastas do Centro como dos membros da companhia Spinelli, foram evidentemente “circenses”.

Essas realizações explicitamente congregam, conjugam e fundem diretamente esses dois espaços, o Centro Cívico Sete de Setembro e o Circo, mas também suas práticas e saberes, evidenciando que tentativas de se estabelecer saberes dominantes ou hegemônicos sobre o corpo e sua educação eram contrapostas e atravessadas por experiências vividas no cotidiano das misturas. E, como um dos muitos desdobramentos dessa combinação entre ginastas e circenses no centro de um picadeiro, as fronteiras entre a ginástica que se pretendia racionalizada e metodizada e as evoluções corporais circenses se diluem a ponto de diretamente se fundirem e se entrelaçarem, explicitando a necessidade de pensar a ginástica no decorrer do século XIX e início do XX no plural⁷⁸.

Além de diluir fronteiras e solicitar um olhar para “as ginásticas” praticadas no referido período, essa junção de ginastas do Centro Cívico com a companhia do Circo Spinelli realçam características importantes da produção da linguagem circense.

Dentre essas características, destacamos um ponto crucial que temos discutido nesta pesquisa no que concerne à valorização do fato dos circenses serem detentores de saberes sobre o corpo, nem mais nem menos do que ginastas, médicos, professores de ginástica, militares, clubistas, atletas etc, mas, ao mesmo tempo, similares e diferentes, e ligados intimamente à própria produção de seus fazeres artísticos, sejam eles como trapezistas, malabaristas, contorcionistas, equilibristas, equestres, palhaços etc. Com isso, se por um lado, a própria imersão de Zeca Floriano no campo dos espetáculos explicitou a aproximação de ginastas e professores de ginástica com artistas circenses, tendo sido o picadeiro a sede desse encontro, por outro (e isso merece destaque), o fato dos circenses serem detentores de importantes saberes e práticas no campo das ações corporais (sejam elas técnicas, de cuidado

⁷⁸ Essa ideia é discutida por Gondra (2000), Soares (2001a, 2005, 2009), Sant'Anna (2011), Melo e Peres (2014), entre outros.

ou de treinamento) foi evidentemente o promotor e consolidador dessa mistura entre o universo do circo e o da ginástica institucionalizada, representada aqui mais especificamente pela atuação do Centro Cívico Sete de Setembro.

Em outras palavras, a junção de circenses e ginastas em meio ao picadeiro do Spinelli, juntamente com a extensa atuação de Vicente Casali como mestre de ginástica em instituições públicas e privadas a partir da década de 1870, abordada anteriormente, evidencia o quanto os circenses possuíam (e possuem) conhecimentos importantes sobre diversas ações corporais – de seu cuidado ao seu treinamento - e, em certa medida, evidencia também o seu reconhecimento por parte daqueles que atuavam no campo multifacetado da ginástica, com suas orientações higienistas, cívicas, médicas, edificantes, militares e respaldada no pensamento cientificista em voga no período.

Ademais, tomando por base a presença de ginastas e circenses atuando em um mesmo espetáculo, outra característica da produção da linguagem circense que salta aos olhos, conforme apresentado, é a sua contemporaneidade, ou seja, os vários diálogos, incorporações, recriações, trocas, misturas, transversalidades por parte dos circenses com os aspectos culturais, artísticos, tecnológicos, econômicos e políticos referentes ao período histórico no qual estão em interação (SILVA, 2007, 2009, 2015; LOPES, 2015). Dessa maneira, devido aos diversificados e permanentes vínculos que o circo estabeleceu (e estabelece) com o período histórico em que se processa, os discursos da ginástica, seus sujeitos, práticas e tensões com o espetáculo não fugiram às suas incorporações e diálogos.

Apontados esses debates relacionados à mútua atuação de circenses e ginastas, retomamos à multifacetada atuação de Zeca Floriano que, além de sua participação com o Circo Spinelli, trabalhou também em Petrópolis, no Coliseu Luso-Brasileiro, com uma companhia de variedades, em janeiro de 1915 (Gazeta de Notícias, 24/01/15), e no Cinema-Teatro Carlos Gomes, em um “Grandioso espectáculo de Variedades, com exibição de magníficos filmes dos principais fabricantes do mundo”, efetuando suas disputas de luta e em parceria com os artistas “Conde Koma e sua afamada troupe de lutadores japonezes de Jiu-jítsu”; “Les Fredonis, acrobatas cômicos sérios” e “Gallant, Hércules Mundial”, exibindo a “prova de força humana” (O Paiz, 04/05/1915). Diretamente envolvido com o universo dos espetáculos e ligado intimamente ao campo das produções circenses, Zeca Floriano passou a dirigir seu próprio circo equestre e de variedades, ora denominado “Pavilhão Floriano”, ora “Circo Floriano”⁷⁹.

⁷⁹ Ao que parece, Zeca Floriano chegou a possuir mais de um circo, pois, segundo informa o Boletim Mensal



FIGURA 9. Zeca Floriano: artista e empresário circense (A Cigarra, agosto de 1953)

da Federação Circense, de São Paulo, em 20 de janeiro de 1926, o Circo Dudú, que se encontrava nesse ano em Fortaleza, Ceará, e viajaria para o Rio de Janeiro no mês de fevereiro, fazia parte da empresa de José Floriano Peixoto.

Dos trabalhos com seu circo, encontramos registros de suas apresentações tanto na cidade de São Paulo como no interior do Estado. Na capital paulista o “Pavilhão Floriano” estreou em fevereiro de 1916 com grande concorrência, “sendo todos os artistas aplaudidos” (Correio Paulistano, 14/02/1916), e em março, mais especificamente no bairro do Brás, na avenida Rangel Pestana n.202-A, em que foi aclamado como uma companhia “magnífica” e possuidora de “artistas de mérito” (Correio Paulistano, 30/03/1916).

No mês de agosto, na cidade de Ribeirão Preto, acessamos a seguinte publicação:

Ribeirão Preto

A grande companhia equestre e de variedades, sob direção do applaudido athleta José Floriano Peixoto, está obtendo um successo verdadeiramente excepcional. Hontem, em "matinée" e à noite, a importante companhia efectuou novos espectaculos com uma concorrência extraordinária, não ficando um só logar vago no enorme pavilhão, cuja lotação é de cerca de 4000 pessoas. Tomaram parte nesses espectáculos os melhores elementos artísticos daquela companhia. Todos os artistas trabalharam com admirável perfeição, destacando-se o trio Floriano, nos seus sensacionaes exercícios de força, e os excêntricos João e Jorge. Nesta semana serão effectuados novos espetáculos com muitas atrações (Correio Paulistano, 01/08/16).

Dessa temporada em Ribeirão Preto, vale destacar que o espetáculo noturno do dia 12 de agosto “terminou com uma interessante peça theatral, que foi desempenhada pela applaudida 'troupe' dirigida pelo ator Corrêa” (Correio Paulistano, 12/08/16). Ainda no interior paulista, o Circo Floriano, conforme nossos levantamentos, realizou exhibições nas cidades de Franca e Bauru (Correio Paulistano, 28/08/16 e 25/11/1916).

Em publicação do periódico Gazeta de Noticias, de 19 de março de 1917, intitulada “O grande lutador brasileiro José Floriano Peixoto visita a nossa redacção”, temos que o atleta e empresário circense realizou um “match” com o lutador italiano Massati no circo Sul Americano, em Petrópolis, descrita como “formidável lucta, cheia de extraordinárias cenas sensacionais, demonstrando cada um dos contendores a possante energia physica de que dispõem” e que, após mais essa vitória de Floriano, o mesmo partiria com o seu Pavilhão para novas turnês. Com sua companhia composta pelo Trio Floriano, La Scliana, duo Mauris, duo Wanelly, o célebre excêntrico Cômô, Fischer George, los Fredonis e Marcos François, realizaram ainda espetáculos na capital fluminense e na cidade de Campos (O Paiz, 23/03/1917), partindo para o estado de Minas Gerais, onde trabalharam, entre outras cidades,

em São João Nepomuceno, Rio Novo (Gazeta de Noticias 16/07/1917) e Belo Horizonte (Correio Paulistano, 08/09/1917).

Grande Pavilhão Floriano

Director-proprietario : JOSE' FLORIANO PEIXOTO

Empreza Antonio Ferraz



HOJE * HOJE
Às 8 3/4 Nova funcção

Aerobatas
de salão

ARTE,
GRAÇA,
ELEGANCIA

Hoje, todos ao Circo

Na proxima, semana estréa
á rua Copacabana, junto á
estação dos bonds em Copacabana.

TRIO FLORIANO
O MAIOR SUCCESSO DA ACTUALIDADE

Circo armado na Avenida Mem de Sá
Esplanada do Morro do Senado

FIGURA 10. Trio Floriano (Revista de Theatro e Sport 09/07/1921)

Novamente no Rio de Janeiro no mês de novembro de 1917, a “Grande companhia gymnastica, equestre e acrobática, dirigida por José Floriano Peixoto - o melhor conjunto atualmente no Brasil” encabeçou espetáculos no Palace Theatre, que foi “convertido em circo, de forma a poderem apreciar-se todos os artistas da companhia” (O Paiz, 30/11/1917). Dessa temporada, que teve sua estreia antecedida por uma “passeata alegórica pelo centro da cidade” realizada por toda a companhia (O Paiz, 01/12/1917), vale destacar o elenco do circo e suas respectivas atrações.

PALACE THEATRE

Grande companhia gymnastica, equestre e acrobática, dirigida por José Floriano Peixoto

O melhor conjunto actualmente no Brasil

Director de pista, Mr. Leccusson

Sabbado, 1 de dezembro de 1917

Charivari, 18 saltadores no picadeiro; Os acrobatas **Olimecha**, 8 pessoas; **Os quatro voluntários japonezes**, acrobatas cômicos;

Carlito, exímio patinador; **Nilo**, único cyclista brasileiro, rival de Sidney; A célebre troupe **Leccusson**, equitadores do Hippodromo de Paris; **Os Cinco dandys**, jogos de salão;

Trio Floriano, equilibristas e acrobatas de força; **Maxime**, célebre saltador de tonéis; **Two Yudge**, os homens dos dentes de aço; **Miss Marina**, equilibrista gymno-japonesa;

Agdon, no arriscadíssimo trabalho de BAMBU DA MORTE, único na América do Sul; **Mme. Gaston**, volteios a "la Richard" no seu cavallo puro sangue;

Alfredo, saltador, excêntrico musical; **Los Fredonis**, acrobatas cômicos; **J. Holmer**, com seus burros sábios, o júbilo da petizada, os menores até hoje vistos (puramente nacionais), 3 cavallos, 4 burros e 4 macacos amestrados; **Miss Edith**, em seu acto de serpente luminosa; **Os Olimechas**, afamados icaristas e equilibristas;

5 Clowns e 5 Tonys - variado repertório de farsas e comédias ligeiras (O Paiz, 30/11/1917)⁸⁰

Posteriormente à atuação do Circo Floriano no Palace Theatre, seu espetáculo entrou em cartaz no Teatro Rio Branco, em Petrópolis (O Paiz, 09/12/1917) e, já no início de 1918, Zeca Floriano inicia uma nova série de exibições pelo estado de São Paulo que, conforme nossas pesquisas, se estenderam até 1921 e passou por dezenas de cidades⁸¹ como, por

⁸⁰ Os grifos constam no original.

⁸¹ Das cidades paulistas em que localizamos os trabalhos do Circo Floriano, estão, em ordem cronológica: Botucatu e São Manuel (Correio Paulistano 01 e 10/04/1918), Piracicaba e Capivari (Correio Paulistano, 28 e 29/07/1918), Porto Feliz e Itu (Correio Paulistano, 09 e 23/08/1918), Sorocaba e Jundiaí (Correio Paulistano, 02 e 30/09/1918), Campinas (Correio Paulistano, 11/01/1919), São José do Rio Pardo (Correio Paulistano, 03/10/1919), Franca e Ribeirão Preto (Correio Paulistano, 10 e 23/01/1920), Taquaritinga (Correio Paulistano, 13/05/1920), Araraquara (Correio Paulistano, 14/06/1920), Bauru (Correio Paulistano, 11/09/1920), Itu (Correio Paulistano, 31/12/1920), Salto (Correio Paulistano, 02/01/1921), Rio das Pedras (Correio Paulistano, 25/02/1921), Piracicaba (Correio Paulistano, 28/02/1921), Itu (Correio Paulistano,

exemplo, Botucatu, Piracicaba, Itu, Campinas, Sorocaba, Araraquara e Franca. Nesta última, encontramos uma nota que informa que o Circo Floriano chegou de Batatais em um trem especial (Correio Paulistano, 10/01/1920).

Em maio de 1921 o empresário Antonio Ferraz contratou o circo de Floriano Peixoto, composto de mais de 50 artistas, para ser armado por uma temporada "nos terrenos da avenida Mem de Sá, no morro do Senado", Rio de Janeiro (O Paiz, 08/05/1921). No entanto, o espetáculo de Floriano teve sua estreia no Teatro República, na Avenida Gomes Freire, iniciando os trabalhos na Mem de Sá somente a partir do dia 7 de junho, como Grande Pavilhão Floriano (O Paiz, 07/06/1921).

THEATRO REPUBLICA
 Empresa JOSÉ LOUREIRO

Grande Circo Floriano

ESTRÉA - HOJE - Sexta-feira, 27 - ESTRÉA
 --- A'S 8 3/4 ---

Grande Companhia Aerobata, Gymnastica.
 Equilibrista e de Variedades!

← DIRECÇÃO DO FAMOSO SPORTMEN BRASILEIRO →

JOSÉ FLORIANO PEIXOTO

4 Palhaços! — 3 Tonys!

José Floriano Peixoto
 O Campeão Brasileiro no seu bello numero de TIRO AO ALVO

OS 5 COTUBAS
 NILO, celebre clou musical — MISS CLARA, celebre tranzeleta
 ADOLPHO OZON, celebre barista brasileiro, o unico que da
 double-salto mortal nas barras,
 THE GREAT MORRIS,
 JUDGE and MANCHESTER,
 POMPILIO, o rei dos palhaços modernos
 COCÓ — Sucesso com seu violão.

4 PALHAÇOS! - 3 TONY'S!
 A melhor Companhia actual-
 mente no Brasil
**ESPECTACULOS PURA-
 MENTE FAMILIARES** :::::

MATINÉE todos os domingos e
 dias santificados

PREÇOS — Frizas e camarotes, 25\$000; cadeiras de 1ª, 5\$000;
 cadeiras de 2ª, 3\$000; balcão de 1ª, 5\$000; balcão de 2ª, 3\$000;
 geral, 1\$500.

BILHETES Á VENDA

GRANDE PAVILHÃO FLORIANO

Avenida Mem de Sá — Morro do Senado — Grande Companhia Gy-
 mnastica Aerobatica — Director, JOSE' FLORIANO PEIXOTO
 — Empresa ANTONIO FERRAZ

HOJE - QUARTA-FEIRA, 27 A'S 8 3/4 - HOJE

Monumental espectáculo de gala, offerecido pela empresa Antonio
 Ferraz ao campeão brasileiro JOSE' FLORIANO PEIXOTO.

Programma colosso

ESPECTACULO PURAMENTE FAMILIAR

TRIO FLORIANO Arte, graça e luxo	ARRIS E CHICHARRÃO Os queridos da "élite"	
BENJAMIN DE OLIVEIRA com seu violão	FAMILIA TEMPERANI nos seus grandes numeros	
OS PERYS Clowns	Musica	Flores

Todos os artistas da compnhia apresentarão novos trabalhos.
 Preços populares

AMANHÃ — Novas estréas.

FIGURA 11. Propagandas dos espetáculos do circo de Zeca Floriano
 (O Paiz, 27/05/1921 e 27/07/21)

Tomando por base as apresentações realizadas em agosto de 1916 em Ribeirão Preto, a temporada no Palace Theatre em novembro e dezembro de 1917 e as exibições no Teatro República e na Avenida Mém de Sá, em 1921, podemos ressaltar importantes características tanto dos empreendimentos circenses do período como, também, da empresa de Zeca Floriano.

Em Ribeirão Preto temos ideia da proporção do circo de Floriano quando informados

de que seu pavilhão possuía lotação para 4000 pessoas, portanto, um estabelecimento de grandes dimensões. Além disso, outro aspecto estrutural da empresa de Zeca Floriano é a adaptabilidade de seu empreendimento a outros espaços, evidenciada por meio da conversão do Palace Theatre em circo. Tanto a grande estrutura de seu pavilhão quanto a execução de seu espetáculo em teatros transformados em circo são aspectos de ordem estrutural arquitetônicos presentes no fazer circense desde a primeira metade do século XIX, a exemplo de companhias como o Pavilhão Universal de Albano Pereira, Circo Chiarini, Circo Olímpico da Guarda Velha e Circo Pery (LOPES, 2015; LOPES e SILVA, 2015), o que nos faz pensar que Floriano empreendeu o seu circo tomando por base a experiência, logística e estrutura consolidadas pelos circenses há um considerável período no Brasil⁸².

Nesse sentido, outro exemplo interessante que ilustra essa incorporação dos saberes estruturais e organizacionais dos circenses por parte de Floriano é o fato do mesmo ter excursionado com seu circo no interior de São Paulo utilizando como meio de transporte um trem especial, possivelmente alugado pela companhia (Correio Paulistano, 10/01/1920). Ao longo de todo o século XIX e primeira metade do século XX, diversas companhias circenses viajaram por meio do transporte ferroviário em todo o mundo, sendo que algumas delas, além de alugar linhas, vagões e locomotivas, chegaram a possuir seus próprios trens⁸³. Com isso, vale destacar a complexidade dos saberes ligados ao processo organizacional e logístico dominado pelos circenses tanto para a criação e adaptação de espaços para suas apresentações (circos de madeira, circos móveis, circos de alvenaria, pavilhões, teatros, galpões etc) como para as viagens e transporte de todo o material, equipamentos, artistas e animais da companhia por diversos países e continentes, que, como temos apresentado, foram de certa forma aprendidos por Zeca Floriano ao empresariar seu circo.

Assim, a possibilidade de Zeca Floriano ter incorporado experiências e saberes circenses para o desenvolvimento de sua empresa fica mais evidente quando o mesmo realizou uma passeata alegórica pelo centro do Rio de Janeiro para a divulgação de sua temporada no Palace Theatre, uma vez que essa forma de propaganda é explicitamente utilizada pelo circenses desde finais do século XVIII (SILVA, 2007), além, principalmente, da presença no elenco de seus espetáculos de diversos artistas circenses pertencentes à famílias

⁸² A esse respeito, consultar: Avanzi e Tamaoki (2004), Silva (2007 e 2009) e Lopes (2015).

⁸³ Dentre algumas companhias que viajaram transportadas por trens, podemos citar os circos Ringling Bros and Barnum & Bailey e Hagenbeck-Wallace, no Estados Unidos, em fins do século XIX e início do XX (RENEVEY, 1977); Circo Chiarini, no Brasil e Estados Unidos na década de 1870 (LOPES, 2015); Circo Brumbach, na Alemanha, nas décadas de 1940 e 1950 (LOPES e SILVA, 2019); Circo Charles Barry, no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960 (SILVA, 2009) e Circo Norte Americano, também no Brasil, na década de 1960 (LOPES e SILVA, 2019).

com larga experiência nas artes do circo. Entre palhaços, representações teatrais, acrobatas, excêntricos musicais, tonys, equilibristas, icaristas, animais amestrados, acrobatas, equitadores, patinadores e uma vasta gama de diferentes artistas, figuraram no circo de Floriano circenses pertencentes às famílias Olimecha, François, Ozon, Temperani e Pery⁸⁴. Para se ter dimensão de quem foram esses artistas e a possível influência e troca de saberes deles com Zeca Floriano, vale um histórico breve de parte de suas trajetórias circenses.

Frank Olimecha, nascido Haytaka Torakiste, em Osaka, Japão, em 1854, aos doze anos foi para Londres trabalhar em espetáculos circenses e posteriormente excursionou por outros países da Europa e para América, chegando ao Brasil em 1888 com o palhaço inglês Frank Brown, que depois se naturalizou argentino. Após trabalhar com sua família em diversos circos, em 1909 fundou sua própria companhia. Dentre seus vários filhos que deram continuidade às artes circenses, vale destacar Raul Olimecha, exímio cavaleiro e autor de um tratado de acrobacias, livro publicado em 1933, e Luiz Franco Olimecha, criador e primeiro diretor, em 1982, da Escola Nacional de Circo, sediada no Rio de Janeiro⁸⁵.

Manuel Joaquim Bueno Gonçalves, conhecido como Manuel Pery, nascido em 1848, era de tradicional família mineira tendo estudado no renomado Colégio Caraça. Em 1863, já exímio cavaleiro, decidiu ser artista e dono de circo e casou-se com a artista equestre e atiradora Sylvana Bastos, com quem teve 6 filhos, também artistas. Os Pery, considerados na época como “laureados” artistas circenses, importavam animais e contribuíram para a melhoria dos cavalos brasileiros.

Leopoldo Temperani, nascido em 1853, chegou ao Brasil em 1863 com a trupe Amato. Casou-se com Paulina Magri, trapezista Austríaca, com quem teve sete filhos, todos destacados artistas circenses. No ano de 1875 criaram o Circo Irmãos Temperani e Leopoldo, segundo alguns memorialistas circenses, teria projetado um canhão-humano, sendo seu filho Guilherme considerado um dos primeiros homens bala a se apresentar no Brasil.

Já a família Ozon, iniciou sua trajetória no Brasil com Henrique Ozon (falecido em 1899) e sua esposa Marieta Borel, vindos do Uruguai. Seus filhos trabalharam em circos por todo o país e Edvar Ozon, neto de Henrique, foi um dos professores de trapézio da Escola Nacional de Circo.

Por fim, os François chegaram ao Brasil por volta de 1881 e trabalharam em diversas

⁸⁴ Vale lembra que as famílias Ozon e Temperani estiveram também atuando no Circo Casali no período em que Vicente Casali ainda trabalhava como artista.

⁸⁵ Trataremos posteriormente com mais detalhes da atuação desta família e da publicação do Tratado de Acrobacia e Gymnastica, de Raul Olimecha, em vista dos importantes debates que suscita acerca das produções circenses e da educação física.

companhias. Em 1903 ergueram um grande circo no Largo da Sé, na capital paulista e excursionaram pela Argentina e Uruguai, onde adquiriram e adestraram 14 cavalos dos pampas para seus espetáculos. Entre as várias produções circenses dos François, por volta de 1910 foram responsáveis por exibir projeções cinematográficas em seus espetáculos por meio da importação da Europa de um gerador de energia e de um projetor de filmes, e por montar pantomimas aquáticas, com o picadeiro transformado num lago onde se realizavam mergulhos e navegavam botes num grande espetáculo⁸⁶.

Dentre outros circense que compuseram os espetáculos do circo de Floriano e com os quais ele possivelmente estabeleceu trocas e aprendizagens sobre os empreendimentos circenses, destacamos Benjamim de Oliveira, acrobata, cantor, compositor, ator, diretor, dançarino, músico, autor de peças e palhaço, com expressiva atuação em circos no final do século XIX e início do XX. Benjamim, como muitos outros circenses, foi um artista polivalente, reconhecido para além das artes circenses e figura importante para a consolidação do teatro no circo no Rio de Janeiro, gênero no qual circo/teatro/rádio/cinema/disco/música/dança se misturavam e que propagava e recebia influências culturais artísticas nacionais e estrangeiras (SILVA, 2007).

Zeca Floriano, conforme nossas pesquisas, possivelmente já havia conhecido Benjamim em 1911, quando ambos atuaram no Rio de Janeiro no mesmo período, porém não em um mesmo espetáculo. No entanto, o contato direto entre os dois artistas possivelmente ocorreu em 1913, quando Floriano, em função da festa artística em benefício da escola do Centro Cívico Sete de Setembro, tanto prestou homenagem como atuou no picadeiro do Circo Spinelli, do qual Benjamim de Oliveira era diretor artístico (SILVA, 2007). Assim, decorrida essa aproximação prévia entre o *sportsman* artista e o palhaço, temos “Benjamim de Oliveira com seu violão” se apresentando no espetáculo do Pavilhão Floriano no dia 27 de setembro de 1921, conforme anuncio o jornal O Paiz e, novamente, no Teatro Recreio, numa “grandiosa matinê” dedicada à União do Carpinteiros Teatrais, na qual Zeca também se apresentou.

O destaque que damos para a atuação conjunta de Floriano e Benjamim deve-se não somente pelo argumento que temos construído de que Zeca atuou como artista e empresário de circo em contato direto com circenses experientes e destacados no período, o que nos leva a crer que Floriano muito aprendeu e trocou com esses artistas, mas também porque Benjamim de Oliveira pode ter sido uma figura que “estimulou” a entrada de Zeca no campo dos espetáculos circenses uma vez que o mesmo relata ter conhecido seu pai, o marechal

⁸⁶ As referências utilizadas para esse levantamento são: Júlio Amaral de Oliveira (1990), Antônio Torres (1998), Alice Viveiros de Castro (2005).

Floriano Peixoto.

Benjamim, trabalhando no circo do Comendador Manuel Gomes a partir de 1891, conhecido como Comendador Caçamba, descreve que com ele teve a oportunidade de conhecer o Estado do Rio de Janeiro e o presidente da República, Floriano Peixoto. Conforme pesquisa de Erminia Silva (2007), após uma de suas apresentações com Caçamba, Benjamim teria sido visitado e recebido elogios, no próprio circo, do marechal Floriano, frequentador assíduo dos teatros e que se dizia apaixonado por circo. Após esse episódio, Caçamba induziu Benjamim a procurar o marechal em pleno segundo semestre de 1893, ou seja, durante a Revolta da Armada, para pedir auxílio ao circo que se encontrava em situação precária. Benjamim, para acessar Floriano, teria se passado por um soldado e conseguido do presidente a oferta para montar o circo na praça da República, em frente à sede do governo, tendo também como auxílio para o transporte do circo carros de burros guiados por soldados e sargentos do exército⁸⁷. Mesmo Silva destacando que partes desse relato poderem ou não ser reais e apresentando fontes que tensionam a montagem do circo na praça, informa que Benjamim, como forma de garantir autenticidade aos fatos, teria acrescentado em seu relato que “o Zeca [Floriano] tá aí vivo, pode confirmar o que eu estou contando. Ele sabe” (2007, p. 136).

Enfim, é viável a ideia de que Zeca Floriano tenha entrado no universo circense também tendo por referência o entusiasmo de seu pai pelo espetáculo e de sua possível aproximação com Benjamim de Oliveira e que, uma vez atuante nos ringues, palcos e picadeiros, tenha incorporado os mais diversos saberes circenses no que concerne a tudo o que se relaciona com produção do espetáculo e com os conhecimentos técnicos, acrobáticos e corporais próprios dos artistas de circo.

Retornando à trajetória circense de Floriano, o *sporstman* artista estava com seu circo armado em junho de 1921 na Avenida Mém de Sá, no Morro do Senado, sendo empresariado por Antonio Ferraz (O Paiz, 27/06/1921). Em agosto daquele mesmo ano, um outro empresário do ramo dos espetáculos, José Loureiro, fez contrato com a companhia equestre norte americana Nelky e, para viabilizar seu empreendimento em função das dimensões dessa companhia, estabeleceu parceria com Antonio Ferraz e, conseqüentemente, com Zeca Floriano.

⁸⁷ O pesquisador Daniel Marques da Silva em sua tese de doutorado intitulada “O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca” (2004), também descreve associação de Benjamim de Oliveira com o Marechal Floriano Peixoto

A empresa José Loureiro fez contrato com a grande companhia equestre Nelky, para uma temporada nesta capital. Para poder trabalhar essa grande troupe, que só artistas traz 40, além de 40 cavallos, 18 leões, dois camelos, touros, mulas etc., é preciso um grande circo de três mastros, como o que traz a grande companhia que o tem armado nas grandes capitais da Europa e Norte América, e como nem os theatros Lyrico e República tem capacidade para tanto, resolveu a empresa de José Loureiro, de accordo com a de Antonio Ferraz, armar o grande pavilhão nos terrenos até agora ocupados pelo Circo Floriano, na Avenida Mem de Sá, nos terrenos do antigo morro do Senado (O Paiz, 09/08/1921).

Antonio Ferraz, “o conhecido emperezario de circos”, em acordo com Floriano, passou a trabalhar na instalação do “grande circo, com três mastros e dois picadeiros, à semelhança do que se faz nos Estados Unidos”, tendo sua estreia marcada para o dia 18 de novembro (O Paiz, 11/11/1921). Uma nota referente a essa estreia informa que o empreendimento ficou exclusivamente associado ao nome tanto de Ferraz como de Floriano, sendo tratado como o “grande circo que agora tem o campeão brasileiro José Floriano Peixoto” (O Paiz, 17/11/1921) e cabendo ao mesmo a organização e direção do espetáculo.

Estreia amanhã na esplanada do morro do Senado o grande circo do campeão brasileiro José Floriano Peixoto. Completamente remodelado e com um magnífico conjunto artístico, o circo Floriano vai com certeza fazer na esplanada do morro do Senado uma magnífica temporada. A companhia é composta de 60 artistas de ambos os sexos, e tem oito palhaços e tonnies, e que promettem trazer o público em constante hilaridade, em todos os espectáculos. Os bilhetes para os primeiros espectáculos estarão à venda desde hoje, na bilheteria do teatro Lyrico (O Paiz, 18/11/1921).

Apesar dessa remodelagem do circo de Floriano em parceria com a companhia equestre Nelky, sua permanência nos terrenos do antigo morro do Senado se deu por pouco tempo, mais especificamente até o final de dezembro, quando o empresário anunciou sua última matinê, “dedicada às crianças, às quaes será feita uma grande distribuição de bombons”, e partiu em seguida para Friburgo (O Paiz, 25/12/1921).

Não somente com os Nelky que Floriano estabeleceu parcerias e montou apresentações em conjunto, prática comum entre os circenses desde a primeira metade do século XIX, mas também, antes da estreia de seu circo remodelado na Mem de Sá, Zeca Floriano participou de um evento de caridade juntamente com outros circenses, denominado “Circo da Caridade” (O Paiz, 30/10/1921).



FIGURA 12. Anúncio do Circo da Caridade

Esse evento foi uma iniciativa da colônia norte americana no Rio de Janeiro para arrecadar fundos para a manutenção do Centro Marítimo da cidade, e consistia na reunião de vários circos e circenses para a montagem de um espetáculo em comum. No circo erguido no Leme com o apoio da America Patriotic Society, tomaram parte “os melhores artistas dos circos brasileiros, que gentilmente offereceram os seus serviços para esse fim humanitário” e também amadores da colônia norte americana, e realizou-se três espetáculos ao longo dos dias 11 e 12 de novembro (O Paiz, 27/10/1921). Dos circos que tomaram parte nas apresentações do “Circo da Caridade”, além do Pavilhão Floriano, estavam o Circo François, Circo Americano, Colyseu Dudú Circo, North American Circus, Democrata Circo e Circo Querillo⁸⁸.

As parcerias⁸⁹ estabelecidas por Zeca Floriano evidenciam, mais uma vez, o quanto ele envolvido intensamente com as produções circenses do período, tanto nacionais como internacionais, e, conforme tratamos anteriormente, o quanto possivelmente tenha apreendido e trocado saberes com os circenses, sendo, dessa maneira, uma figura de intersecção e mescla entre o campo das artes, do esporte, da ginástica e das produções corporais em geral.

A partir de 1924, Zeca muda-se para cidade de Campina Grande⁹⁰, na Paraíba, e

⁸⁸ É possível que o circo denominado de "Querillo" seja, na realidade, o circo da família Queirolo, fundado pelo cantor de óperas italiano José Queirolo e pela artista circense Petrona Salas em fins do século XIX, e que chegou ao Brasil em 1917 (ANDRIOLI, 2007).

⁸⁹ Curiosamente, em 1924, o Circo Floriano esteve trabalhando juntamente com a "trupe imperial japonesa" no palco do Cinema Iris, "o mais amplo e confortável cinema", no Rio de Janeiro, em que apresentaram "as escadas luminosas, a corda Indiana, as atraentes danças espanholas, a vara da morte e entradas cômicas de Batatinha e Germano" (Gazeta de Notícias, 24/12/1924).

⁹⁰ A título de curiosidade, no ano de 1925, Zeca Floriano torna-se proprietário e dirigente de um hotel em

passou a empreender diversas ações no campo do circo, dos esportes e da educação física pelo Nordeste. Já no mês de abril e maio, o Pavilhão Floriano realizava espetáculos em Recife, Pernambuco, tendo como destaque em sua programação exibições de acrobacias executadas por ele em parceria com a família Olimecha, além de representações teatrais (Jornal Pequeno, 23/04/1924).



Pavilhão Floriano
Praça 13 de Maio
Empresa e propriedade do sportman brasileiro
JOSE' FLORIANO PEIXOTO'
Hoje Hoje
Sensacional Espectaculo com a reprise da
Acrobacia de Salão !!
pelo sportman **JOSE' FLORIANO** e **M. OLIMECHA!!**
ARTE, LUXO E ELEGANCIA
Uma nova peça dará fim ao espectáculo
Aos domingos
MATINE'ES

FIGURA 13. Propaganda do Pavilhão Floriano atuando em Recife (Jornal Pequeno, 23/04/1924)

Para prestigiar o encerramento dessas apresentações do Pavilhão, Zeca Floriano convidou, por meio de uma nota oficial publicada no Pequeno Jornal, de 31 de maio de 1924, as “Ligas Pernambucanas de Desportos Terrestres e Náuticas” e a “Associação de Chronistas Desportivos”, fato que evidencia ainda mais o quanto o Zeca, em seu trânsito permanente entre as manifestações circenses, da ginástica, da educação física e dos esportes, assumia, produzia e proclamava intersecções, diálogos e misturas entre esses campos, não somente no

Rio de Janeiro, mas também em outros estados.

Com relação à sua atuação nas práticas e ações da educação física e do esporte nesse período, Floriano protagonizou constantes disputas espetaculares de luta romana com reconhecidos adversários, a exemplo de "M. Goldstein, campeão mundial de luta e de força", conhecido como "O Leão Russo" (Jornal Pequeno, 28/11/1927).

A SENSACIONAL LUTA GRECO-ROMANA, AMANHÃ, NO CAMPO DO "AMERICA"

JOSÉ FLORIANO PEIXOTO "VERSUS" "LEÃO RUSSO" UM JOGO PRELIMINAR



A' esquerda — José Floriano Peixoto, o famoso athleta brasileiro, até hoje invencivel.

A' direita — E. Goldstein, campeão mundial, cognominado o "Leão Russo".

O campo de "America" terá, por certo, amanhã, uma enchente colossal, para assistir um espectáculo sensacional qual o do encontro decisivo entre o famoso athleta brasileiro José Floriano Peixoto e o conhecido campeão mundial E. Goldstein, cognominado o "Leão Russo". São conhecidos já do publico os antecedentes desse encontro. Chegando a esta capital, o "Leão Russo" lançou um desafio, pela imprensa, a amadores ou profissionais para uma luta decisiva nesta capital.

José Floriano Peixoto, que se achava nesta cidade afim de levar uma sua filha, alumna das Damas Christãs, para passar as férias em sua companhia, declarou, também pela imprensa, que si ninguém accorresse ao desafio, elle se apresentaria.

Retirando-se para Campina Grande, onde é estabelecido com o Hotel Centenario, foi ali informado de que o "Leão Russo" queria lutar consigo.

Veio, então, immediatamente, para esta cidade, onde, conforme noticiámos, fechou contracto para a luta de amanhã.

— Antes do encontro, haverá um match amistoso entre os 1.ºs teams do "Sport" e do "Torre", sendo offerida uma custosa taça ao vencedor.

— Arbitrará a luta greco-romana o sr. Ramos de Freitas, competendissimo sportman.

— Sobre o resultado da luta, foram feitas varias apostas.

— A procura de bilhetes no

Deposito da Caxias tem sido extraordinaria.

Os preços são os seguintes geral 3\$300; archibancadas - 6\$500; automoveis, com o chauffeur, 10\$500.

— O exmo. sr. dr. Julio de Mello, governador interino do Estado, telegraphou, de Garanhuns, ao sr. José Floriano Peixoto communicando que, attendendo ao seu pedido, mandara ceder uma banda de musica da Força Publica para tocar amanhã no campo do "America".

FIGURA 14. Zeca Floriano versus "O Leão Russo" (Jornal Pequeno, 17/12/1927)

Além disso, contamos com uma nota que anuncia a intenção de mudança de Floriano

para a capital pernambucana e sua pretensão de montar na cidade “um perfeito Gymnasio, adaptando cada desportista ao ramo de sport que melhor convenha à sua educação physica” (Jornal Pequeno, 07/04/1931). Não encontramos mais publicações que tratassem da criação desse espaço, no entanto, no ano de 1933, o mesmo jornal divulgou uma nota a respeito da “Escola de Cultura Physica”, de propriedade de Floriano, também denominada “Escola de Cultura Floriano” (Jornal Pequeno, 31/05/1933), o que indica que possivelmente se tratava do espaço mencionado em 1931.

Ouvindo Floriano

Hontem, à noite, estivemos na Escola de Cultura Physica, à Rua do Hospício, e dirigida pelo campeão José Floriano.

Ficamos encantados com a Escola do grande athleta brasileiro: - é uma perfeição.

Armado em um vasto sítio, encontram-se todos os aparelhos necessários ao cultivo do physico do indivíduo: ringue, trapézios, barras, parallelas, etc.

Floriano, com a sua reconhecida gentileza, explicou-nos os fins de todo aquele arsenal. (Jornal Pequeno, 09/01/1933)

Possivelmente residindo em Recife a partir de 1931, Floriano novamente trabalhou de forma constante no picadeiro de outros circos. Ainda no ano de 1926, lutou com “Pocarelli e Antonio Ferreira” no Circo Strighiny (Jornal Pequeno, 21/05/1926) e, em 15 de dezembro de 1931, pelejou com o urso “Kluka”, no circo Stevanovich, com presença de mais de cinco mil espectadores que se debateram para assistir a vitória de Zeca (Jornal Pequeno, 16/12/1931). No ano de 1933, enfrentou o campeão Austríaco de Luta livre Kid Walker no picadeiro do Circo Nerino (Jornal Pequeno, 13/01/1933) e também João Baldi, sendo que para essa segunda luta a empresa Circo Nerino providenciou que o ringue fosse armado no centro do picadeiro numa altura suficiente para que os espectadores pudessem apreciar a pugna dos seus lugares (Jornal Pequeno, 19/01/1933).

Juntamente com suas exibições em outros circos, o atleta também montou seu Pavilhão em Recife, com capacidade para 3000 pessoas, promovendo exibições de disputas de luta livre e boxe inglês dirigidas por ele mesmo, e touradas⁹¹, em que o “célebre cowboy

⁹¹ No Brasil, desde o século XVII já havia corridas de touros denominadas "touradas" e organizadas por iniciativa estatal, mas que aos poucos foram se extinguindo. No entanto, no período de 1840 a 1852 há uma retomada dessa prática num modelo comercial, por iniciativa de empresários, companhias tauromáquicas e circos, e com claros propósitos de divertimento e arregimentado um público diverso. Essas touradas, que ocorreram de forma intermitente na capital fluminense ao longo do século XIX se configuravam de diferentes maneiras: aconteciam de forma semelhantes às touradas da Espanha, com um voluntário da plateia que podia enfrentar um touro; toureiros experientes que pegavam o touro "à unha" e com ou sem a morte de animais. Frequentemente as touradas foram criticadas por aqueles que as julgavam como violentas e contra o

mexicano Pedro Castilho” lutou com “dois touros bravios, executando todas as mais arriscadas sortes da arte tauromáquia sem ferro e sem nenhum maltrato” (Jornal Pequeno, 05/10/1933). Dessa estreia do circo em Recife em setembro de 1933, vale mencionar que a nota de divulgação do primeiro espetáculo referenciou Floriano como “conhecido atleta e professor de gymnastica”, menção essa devido à popular carreira de Floriano no campo dos esportes e, possivelmente, por sua atuação como professor em sua Escola de Cultura Física sediada na capital pernambucana (Jornal Pequeno, 30/09/1933).

No ano de 1937, Zeca Floriano retornou para o Rio de Janeiro levando suas atrações circenses, conforme informa a seguinte nota:

José Floriano Peixoto regressou ao Rio

De regresso do Norte, após quinze anos de ausência, encontra-se entre nós o glorioso e querido atleta brasileiro José Floriano Peixoto, que aqui reaparecera como empresário de um grande e majestoso Pavilhão Theatro que será erguido na Tijuca à rua Conde de Bonfim, 282. José Floriano Peixoto, o famoso Zeca, cognominado o pai do sport nacional apresentará em seu Pavilhão Theatro, afora os números de atração, uma bem organizada Companhia de Revistas e Burletas que exhibirá os mais interessantes espectáculos do gênero com um elenco de artistas renomados no Theatro Nacional. São directores da Companhia organizada por José Floriano Peixoto, De Chocolat e N. Tangerins. (Gazeta de Noticias, 12/05/1937)

Floriano, nesse momento, com uma programação teatral mais amplificada em seus espetáculos, também ergueu um pavilhão na “Esplanada do Castelo” destinado a receber apresentações de boxe. A montagem desse espaço, considerado uma “ótima e bem montada casa para espectáculos de box, luta livre e jiu-jitsu” (Gazeta de Noticias, 11/08/1937) estava ligada à criação da empresa “Pugilística Limitada”, dirigida também por R. Jeronymo Moraes e Kid Pratt, e tinha como finalidade, além de promover lutas e grandes competições, acolher “pugilistas vindos das mais variadas partes do mundo, figuras destacadas dos centros mais adiantados do box e de todas as demais modalidades de sports de ring” (Gazeta de Notícias, 27/07/1937).

processo civilizacional que o país deveria adotar.

Os circos frequentemente exibiam touradas, sendo denominados por vezes, juntamente com o título de equestre, ginástica, acrobático etc, de companhias tauromáquicas, e contratavam touros e toureiros profissionais de fazendas próximas. Essas exhibições com touros consistiam por meio de disputas de corridas de montaria e disputas de laço entre os toureiros, que deveriam laçar e derrubar o animal e, ainda, ocorriam também as disputas de montaria, semelhante ao rodeio atual, e também a derrubada do touro “à unha”. Era possível também encontrar touros até mesmo em pantomimas, como *A feira de Sevilha e Tourada de Sevilha*, em que artistas circenses e toureiros tornavam-se atores e parodiavam touradas e corridas de touros (SILVA, 2007; MELO, 2015).

A partir desse período, encontramos poucas informações referentes à sua trajetória e ações no campo do circo e de outras práticas corporais ligadas ao esporte e à educação física. Apesar disso, em 21 de abril de 1939, a Gazeta de Notícias publicou uma nota intitulada “O Novo Instructor de Cultura Physica da Prefeitura”, na qual informa que, por meio de um despacho assinado pelo prefeito da cidade, José Floriano Peixoto foi contratado para exercer as funções de “Instructor Chefe de Educação Physica da Directoria de Segurança”. Nessa função, Floriano permaneceu até pelo menos o ano de 1955 (Correio da Manhã, 28/01/1955) e, conforme o Diariio Carioca de cinco de agosto de 1952, Zeca “até há poucos anos atrás, de cabelos brancos, ainda fazia exhibições de seu invejável físico e de sua extraordinária força muscular”, consideração essa que indica que possivelmente até o final dos anos de 1940 Floriano ainda estava na ativa também com demonstrações no âmbito dos esportes e do espetáculo.

Ainda, num pequeno texto de cunho biográfico sobre José Floriano, publicado na edição de 28 de dezembro de 1956 no periódico Imprensa Popular, o autor, depois de entrevistar Zeca, que demonstrou a intenção de “fundar uma escola de educação física, aqui, na Ilha do Governador”, conclui a matéria informando que “mais uma vez Zé Floriano Peixoto aí está, disposto a auxiliar os jovens, a dar seu esforço e experiência para o incremento da educação física, do halterofilismo, pronto a transmitir aos atletas de hoje os segredos e peculiaridades dos velhos alteres que tantas vezes levantou”.

Do ano de 1956 em diante, encontramos uma quantidade ainda menor de fontes a respeito de suas atividades, sendo em sua maioria sucintas matérias que tratam do auge de sua trajetória no contexto dos esportes, da educação física e circo⁹². Quanto ao falecimento de Zeca Floriano, não conseguimos localizar registros que tratem dessa informação, mas é possível que tenha ocorrido entre o período de agosto de 1966 a novembro de 1972, pois foi publicada uma nota de felicitação de seu aniversário em 05 de agosto de 1966 (Correio da Manhã) e, posteriormente, um resumido artigo, em 11 de novembro de 1972, sobre a biografia do Marechal Floriano Peixoto, pai de Zeca, que informa que todos os filhos homens do ex-presidente da república já haviam falecido (Correio da Manhã).

Conforme buscamos apresentar, Zeca Floriano em seu extenso e permanente trânsito entre as manifestações circenses, da educação do corpo e dos esportes, assumia, divulgava e proclamava intersecções, diálogos e misturas entre esses campos, não somente no Rio de

⁹² Uma fonte interessante desse período que infelizmente não conseguimos acessar trata-se do programa da TV Tupi de 12 de julho de 1956 intitulado “Ídolo de Todos os Tempos” que, segundo o Jornal dos Esportes (08/07/1956), apresentaria José Floriano Peixoto “recordando os melhores dias de sua vida”.

Janeiro mas também em outros estados.

Tendo, portanto, sua formação inicial em um Colégio Militar e atuado intensamente como professor de ginástica em diversos clubes, centros e escolas de cultura física, parte de sua instrução residiu no campo das práticas ginásticas e corporais institucionalizadas, de cunho higienista, militar e cientificista em voga no período. Simultaneamente, e com mesmo empenho e intensidade, Floriano também se dedicou às artes circenses, mesmo que suas ações e representações corporais fossem criticadas e desqualificadas por aqueles que atuavam com uma educação do corpo sedimentada no período pela terminologia e amplo conceito de ginástica em diversas instituições médicas, escolares, militares e associativas.

Nesse sentido, evidenciamos também o quanto os saberes dos circenses estiveram alicerçando e promovendo estas misturas e diálogos entre tais campos, e que a profícua e multifacetada trajetória do famoso *sportsman*, artista, empresário e professor de ginástica Zeca Floriano teve no circo e nos circenses uma escola⁹³.

Assim, Zeca foi simultaneamente ginasta, atleta, professor, empresário e artista circense, e promovia a fusão dos saberes do circo e da ginástica e os exteriorizava em suas aulas, espetáculos, exposições diversas, centros de cultura física etc. Ou seja, vivia e atuava intensamente no campo do circo e da ginástica, carregando tanto a responsabilidade da formação física da juventude, responsabilidade essa respaldada pelo discurso médico higienista do período, quanto de exímio artista, empresário circense, atleta e honrado *sportsman*.

Posto isso, não é por acaso que Floriano ministrou “exercícios de acrobacia e atletismo” nas festa do Jubileu do Corpo de Bombeiro, em 1906; ofereceu em sua Escola de Educação Física aulas de “lucta romana, gymnastica, acrobacia, jiu-Jitsu, atletismo e até capoeiragem”, em 1909; ofertava o “hygienico sport de gymnastica e outros exercícios” no Esporte Clube José Floriano, em 1911; inaugurou as aulas de ginástica do Centro Cívico Sete de Setembro juntamente com a companhia do Circo Spinelli, num espetáculo no próprio picadeiro Spinelli, em 1913; e que as instituições que fundou, dirigiu e lecionou, públicas⁹⁴ e

⁹³ Mesmo a trajetória de José Floriano Peixoto no campo da educação física, dos esportes e do circo ser significativa e extensa, conforme nossas pesquisas ela não foi ainda estudada com profundidade e praticamente permanece desconhecida. No que tange o campo dos esportes, temos ao menos algumas notas e informações esparsas e reduzidas sobre sua atuação, em geral concentradas em páginas da internet e nos trabalhos de Melo (2007 e 2011). Quanto às suas atividades na área das artes circenses e do espetáculo, as informações são, salvo o trabalho de Silva (2007) e Nascimento (2015), praticamente nulas, sendo em geral unicamente a menção de que o mesmo apresentou-se em circos. Enfatizamos, com isso, que sua trajetória merece ainda estudos mais amplos e aprofundados.

⁹⁴ Vale reforçar que Zeca Floriano foi Instrutor Chefe de Educação Física da Diretoria de Segurança da Prefeitura do Rio de Janeiro, entre 1939 e 1955.

privadas, a exemplo da Escola Atlética Modelo José Floriano, possuía uma “hygienica sala”, conforme o parecer de educadores que a visitaram, em 1915, e contavam com “ringue, trapézio, barras, paralelas” (Jornal Pequeno, 09/01/1933). Em outros termos, o que queremos explicitar com essas considerações é que tanto nas aulas de acrobacia e ginástica ministradas por Floriano, que muito possivelmente continham exercícios e ações corporais dos artistas de circo, como por meio da utilização de trapézios e paralelas, a incorporação e aplicação dos saberes, técnicas e práticas circenses por parte de Zeca estiveram presentes na sua atuação como ginasta, atleta e, principalmente, como professor, mesmo que revestidas da intencionalidade de desenvolver o “physico dos filhos do nosso Brasil” (O Paiz, 27/01/1915) dentro de preceitos científicos, perspectivas higienistas e de controle e retidão do corpo vigentes no período que condenavam as práticas circenses.

Ainda, reforçando essa perspectiva do quanto os saberes e práticas circenses alicerçaram o trabalho de Floriano em seus estabelecimentos de ensino, exibições atléticas e esportivas e como professor, é importante ressaltar que, para além do fato de Zeca ter fundado e dirigido seu próprio circo, ele trabalhou intensamente como artista circense. Desde feitos de coragem e lutas-espetáculo com animais, como sua entrada na jaula do "monstruoso leão Marrusko" ou a luta com o urso “Kluka”, no circo Stevanovich, ou mesmo a peleja com o "selvagem lutador alemão Scharmman", no Concerto Avenida, ou com o lutador João Baldi, no ringue montado no centro do picadeiro do Circo Nerino, até sua atuação no “Trio Floriano, equilibristas e acrobatas de força”, podemos considerar que Zeca estava marcado pelo circo e pelo espetáculo, que o circo estava inscrito em seu corpo e, conseqüentemente, em suas diversas apresentações artísticas, exibições atléticas e ações educativas nas instituições que dirigiu e lecionou.

Enfim, por meio dessa abordagem de alguns percursos de Zeca Floriano no âmbito do esporte, do circo e da educação física no início do século XX, é possível compreender o quanto as práticas corporais circenses e as ligadas aos esportes, à ginástica e à educação física estiveram em permanente mistura e diálogo, entrelaçadas e conjugadas, explicitando a necessidade de pensar a ginástica no decorrer do século XIX e início do XX de forma plural.

Em continuidade às análises que temos traçado até o momento nesta pesquisa, iniciaremos agora a apresentação e discussão da obra Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, escrita pelo artista circense Raul Olimecha na década de 1920 e publicada em 1933. A composição e publicação desse trabalho, ao nosso entender, ampliam ainda mais as perspectivas de análise e debate referentes aos cruzamentos entre o circo, a ginástica e as

práticas de educação do corpo e a compreensão dos circenses como detentores de múltiplos e complexos saberes⁹⁵.

⁹⁵ Apesar dessa obra ser inédita no campo das pesquisas sobre as artes circenses, conseguimos levantar informações a seu respeito por meio de notas de periódicos publicadas no período de sua elaboração e publicação e, posteriormente, conseguimos acessá-la no Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (CEDOC/FUNARTE), no Rio de Janeiro. Viemos a conhecê-la por meio de Torres (1998), que a cita quase como uma curiosidade em uma pequena biografia sobre a família Olimecha, e ao longo de nossas pesquisas para a produção deste trabalho, entramos em contato com o sobrinho-neto de Raul Olimecha, que também se chama Raul e é trapezista na Itália, que nos confirmou a existência de um exemplar da obra em posse da família Olimecha.

CAPÍTULO IV

ENTRE MANUAIS, SABERES E DISPUTAS

4.1 O CIRCO EM FOLHAS DE PAPEL: O PEQUENO TRATADO DE ACROBACIA E GYMNASTICA

Os Olimecha, família de renome nas artes circenses, tem como um de seus precursores na vida artística o japonês Haytaka Torakiste, nascido em Osaka no ano de 1854 e falecido no Brasil em 1918. Considerado o patriarca da família, aos doze anos de idade Torakiste foi para Londres e excursionou pela Europa e América. Posteriormente, adotou o nome Carlo Franco Olimecha⁹⁶ e chegou ao Brasil em 1888 com o palhaço e empresário circense inglês Frank Brown. Aqui trabalhou com outros destacados artistas do período, como Manuel Pery, Afonso Spinelli, Podestá, Holmer e Sigly, tendo no ano de 1909 montado seu próprio circo, o Circo Olimecha. Segundo matéria publicada no Diário da Noite (21/03/1932), Carlo Franco Olimecha foi amigo do imperador D. Pedro II, com quem conversava em inglês e em *pladantsch*, dialeto alemão, que o monarca também conhecia, e frequentou o paço, a convite do soberano, que desejava praticar o idioma japonês. O artista lecionou a sua língua ao imperador, que apenas soube, entretanto, ser iniciado nesse conhecimento (TORRES, 1998).

Em excursão pelo Uruguai, Carlo Franco se casou com Julia Rossi Olimecha e o casal teve oito filhos: Manoelito, Luiz, Franquito, Raul, Alfredo, Jarbas, Bartholomeu e Marina (Diário de Notícias, 21/03/1932). Os irmãos Olimecha se dedicaram às mais variadas modalidades circenses, destacando-se nas acrobacias, equilibrismo e comicidade. Dentre eles, vale destacar Manoelito e Raul Oliemcha. Manoelito era considerado um dos grandes saltadores da família e “sagrou-se campeão mundial em saltos ornamentais”, em 1908, em competição realizada na Espanha pelo “grande empresário Leonard Parish”⁹⁷ (Revista da Semana, 07/06/1947). A respeito dessa atuação de Manoelito no campo dos esportes ou

⁹⁶ É possível também encontrarmos a denominação desse artista como “Frank Olimecha” (TORRES, 1998). Adotamos a redação de seu nome como Carlos Franco Olimecha por ser utilizada com mais frequência nas fontes pesquisadas (Diário da Noite, 21/03/1932; Mundo Ilustrado, 27/12/1958 e FUNARTE, 2017).

⁹⁷ Leonard Parish foi um empresário circense, filho do artista equestre, empresário e diretor circense William Parish. William Parish era genro do também conhecido artista e empresário de circo Thomas Price, fundador do Circo Price. Assim que T. Price faleceu, em 1877, Willian assumiu a direção do Circo e, em continuidade ao seu trabalho, Leonard Parish assumiu o Circo Price a partir de 1917.

mesmo de seus dados biográficos, não conseguimos maiores informações⁹⁸. No entanto, é viável que o mesmo tenha se iniciado e se destacado no campo esportivo uma vez que os circenses estiveram muito próximos e familiarizados com suas modalidades como assinalamos ao tratar das irmãs Casali disputando corridas de cavalo, das várias práticas exibidas nos picadeiros circenses (tiro, luta romana, jiu-jitsu, disputas de levantamento de peso etc) e da profunda imersão e mescla encabeçada por Zeca Floriano ao atuar simultaneamente com exibições circenses, competições e demonstrações esportivas.



FIGURA 15. Família Olimecha (Diário da Noite, 21/03/1932)

⁹⁸ A título de curiosidade, vale destacar que o artista circense e empresário Barry Charles Silva (1931 – 2012) também treinou e participou de disputas de saltos ornamentais na década 1950, o que evidencia o potencial acrobático dos circenses e a consequente entrada dos mesmos em esportes que exigem esse potencial em grau elevado.

Fonte: vídeo entrevista realizada com o artista em 24 de março de 2012 produzida por Erminia Silva, Giane Daniela Carneiro e Daniel de Carvalho Lopes.

Além de Manoelito Olimecha, outro membro da família que se destacou em suas atuações foi Raul Olimecha, nascido em São Luiz, Maranhão, em 16 de junho de 1902 (Diário do Maranhão, 17/06/1902), possivelmente no Circo Pery, de propriedade de Manuel Pery, que estava na capital maranhense nesse período e com o qual sua família possuía relações de amizade e trabalho (Pacotilha, 17/06/1902). Além de ter sido “acrobata-saltador” (Mundo Ilustrado, 27/12/1958), Raul era considerado como uma “espécie de literato da família” (Revista da Semana, 07/06/1947).

Era o artista que, em circo, se podia chamar perfeito. Fazia mil coisas no picadeiro. Acrobata, como era ágil saltando. Com que elegância se apresentava na barra! E, em conjunto com os outros Olimecha, como contribuía para a linha harmoniosa de todos os trabalhos! No trapézio, em exercícios diversos, emocionava!
[...] Mas Raul Olimecha não era só artista músculo. Não era só acrobata maravilhoso.
[...] Naquelle corpo de atleta vibrava uma alma sensível às elevadas manifestações de arte.
O Olimecha, que vem de desaparecer, o mais moço de todos, tinha decidido pendor para a música, cultivava a poesia e escrevia peças para o seu circo. Era artista e honrava a sua classe. Della era expoente (Diário da Noite, 10/10/1930).

Dessa inclinação para as letras, que se caracterizou pelas produções de peças, músicas e poesias por parte de Raul, atividades essas comumente desenvolvidas por diversos circenses, nos chama a atenção e nos é muito caro analisar o fato do artista também ter escrito um “Manual de Acrobacia Circenses” (Mundo Ilustrado, 27/12/1958).

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa tivemos dificuldade em encontrar um exemplar dessa obra, o que aconteceu somente depois de um longo tempo de procura e já na reta final para o seu encerramento, ou seja, mais recentemente. No entanto, em função disso, já havíamos traçado algumas análises e considerações sobre ela pautados principalmente em notas jornalísticas publicadas a seu respeito no período de seu lançamento. Assim, antes de entrarmos na análise direta dessa obra, apresentaremos essas análises e considerações prévias, que julgamos importantes para compreensão e constituição da mesma.

4.2 COSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O PEQUENO TRATADO DE ACROBACIA E GYMNASTICA OU O PEQUENO TRATADO DE ACROBACIA E GYMNASTICA EM SEU TEMPO

Antes mesmo de termos contato direto com a obra, levantamos, por meio de pesquisas realizadas principalmente em periódicos das décadas de 1920 e 1930, que o “Manual de Acrobacias Circenses” (Mundo Ilustrado, 27/12/1958) foi frequentemente citado em outras notas a respeito da história da família Olimecha ora como “obra sucinta sobre a arte acrobática no Brasil” (A noite, 09/10/1930), ora como “um tratado de acrobacia” (Diario da Noite, 21/03/1932). Além dessa disparidade quanto à sua organização como “obra sucinta” ou como “tratado”, a data de publicação desse trabalho também era controversa, pois Antônio Torres (1998) indicou que a mesma foi publicada em 1924 (mesmo não apresentando as fontes que apontam esse fato), enquanto algumas notas jornalísticas apontavam o ano de 1933 como o momento de sua publicação.

Somado a isso, apesar do falecimento precoce de Raul Olimecha em função de uma “violenta dispneia” em 09 de outubro de 1930 (A Noite, 09/10/1930), encontramos duas notas publicadas no O Diario da Noite, do ano de 1933, que, além de trazerem importantes informações sobre conteúdo e organização da obra, contribuíram com novas perspectivas de compreensão sobre a mesma.

A nota referente ao dia 03 de setembro de 1933 traz os seguintes dizeres:

Acrobacia e gymnastica

O Sr. Raul Olimecha, apreciado artista circense, elemento de destaque da famosa família Olimecha, acaba de publicar um volume a que deu o título de “Pequeno tratado de acrobacia e gymnastica”. Ali o distinto artista, depois de fazer um resumo histórico da arte acrobática, estuda o desenvolvimento do circo no Brasil, para, finalmente, entrar na exposição de suas observações sobre a acrobacia e a gymnastica .

O autor, em linguagem simples, explica com clareza os exercícios de saltos, acrobacia de ombros, barras, argolas, equilibristas, malabarismo, acrobacias equestres, atletismos etc.

É um livro interessante e de grande utilidade não só para os que cultivam a arte circense, como para os que se dedicam aos sports athleticos.

Já a outra nota, de 16 de setembro de 1933, informa:

LIVROS NOVOS

“Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica ” - Irmãos Olimecha

Os irmãos Olimecha, conhecidos aze da acrobacia dos meios circenses, acabam de dar à publicidade um livrinho deveras interessante intitulado "Pequeno tratado de acrobacia e gymnastica ". Technicos completo no assunto, os irmãos Olimecha nelle estudam a história da acrobacia no Brasil, para depois encarar pelo prisma real todos os problemas da difícil arte, documentando os casos sobre que discorrem, com desenhos esplendidamente educativos (16/09/1933).

Com essas informações e datas foi possível levantar algumas especulações prévias sobre essa produção, uma vez que, conforme mencionamos, não a tínhamos em mãos até próximo ao encerramento desta pesquisa. Partindo da premissa de que Raul Olimecha foi de fato autor de um manual de acrobacias, conforme explicita notícias e matérias sobre esse artista e sua família⁹⁹, uma das especulações levantadas foi a de que o ano de 1924, indicado por Torres (1998), teria sido o de conclusão do livro de Raul. Essa sugestão era viável, pois Raul, em 1927, solicitou auxílio à Federação Circense, sediada em São Paulo, para a impressão de seu livro, que indeferiu seu pedido: “A impressão do vosso livro, conforme combinado, não pode ser levada a efeito. Papel caríssimo, crise, câmbio... e aquelas oficinas não podem, sob aquelas condições de pagamento, realizar a impressão. É bom esperar mais um pouco” (BOLETIM MENSAL DA FEDERAÇÃO CIRCENSE, 20/03/1927). Com relação ao ano de 1933, suspeitávamos que esse era o possível ano de publicação do trabalho (como de fato é), realizada pelos irmãos de Raul, uma vez que o mesmo havia falecido em 1930. Nessa possível interpretação, tínhamos também a perspectiva de que os irmãos Olimecha tivessem publicado o trabalho de Raul ou parte dele colocando-se também como autores.

Apesar dessas dúvidas, se por um lado não tínhamos conseguido informações mais específicas a respeito da obra naquele momento, por outro acessamos em parte o seu teor e organização por meio das notas apresentadas anteriormente.

Publicado, então, com o título de “Pequeno tratado de acrobacia e gymnastica”, o trabalho de Raul abarcava, conforme foi divulgado, tanto um resumo histórico da arte acrobática, como do próprio circo no Brasil. Acrescida a essa abordagem histórica, é possível

⁹⁹ Fontes: A Noite, 09/10/1930; Diário da Noite, 21/03/1932; O Diário da Noite, 03/09/1933; Revista da Semana, 07/06/1947; Mundo Ilustrado, 27/12/1958. Na matéria publicada no Mundo Ilustrado, de 27 de dezembro de 1958, a confirmação de que Raul foi autor é dada por seu irmão, Luiz Olimecha.

compreender por meio da nota publicada em 03/09/1933 que o autor se dedicou ao ensino de diversas modalidades circenses, entre elas as acrobacias equestres e com aparelhos, como argolas e barras, e também ao malabarismo e equilíbrio. Ainda, juntamente a essa abordagem das modalidades circenses, merece destaque a referência ao fato de que Raul também tratou de "athletismos", a ponto do autor da mesma nota configurar a obra como "de grande utilidade não só para os que cultivam a arte circense, como para os que se dedicam aos sports athleticos".

Por não termos acesso direto ao Tratado naquele momento, coube compreender os termos "athletismos" e "sports athleticos" citados anteriormente de forma amplificada, como que em referência tanto às múltiplas práticas ginásticas vigentes no período como às próprias modalidades do atletismo ou dos esportes em geral e, possivelmente, relacionados diretamente com a ideia em voga no período da prática de atividades físicas como fundamental para a "saúde" física, mental e moral, ou seja, com uma dimensão não somente corporal, mas também educativa e relacionada à condução dos destinos e do futuro da nação por meio da educação física (MELO, 2007a). Em função disso, valia a suspeita de que o conteúdo do livro de Raul estabelecesse relações e aproximações com a educação do corpo pautada no desenvolvimento da saúde e da moral, princípios esses que regiam as práticas ginásticas embasadas pelo discurso da ciência, e que, por conseguinte, não se configurasse exclusivamente como um guia de acrobacias e modalidades circenses.

Ainda que na impossibilidade de nos certificar mais precisamente dos sentidos tomados pelas expressões supracitadas naquele momento em que não tínhamos acesso ao Tratado, foi possível apontar que Raul Olimecha almejou alcançar diferentes grupos ligados às práticas corporais em função do comentário feito pelo autor da nota ao dizer que o livro é útil tanto aos circenses como aos que se dedicam aos "sports athleticos", mas principalmente, pela organização, propósito e conteúdo da obra.

Outro ponto importante sobre a composição dessa obra que foi importante abordar nessa fase, é a de que a mesma foi ilustrada com "desenhos esplendidamente educativos". Essa informação incita importantes observações como, por exemplo, que, independente dessas ilustrações terem sido criadas ou não pelo autor, é evidente que Raul demonstrou com elas preocupação pedagógica e didática na produção de sua obra, tendo o intuito de alcançar os mais variados públicos com seu trabalho (sendo eles compostos por artistas, professores, alunos, ginastas, atletas e esportistas e entusiastas em geral), ainda mais que o mesmo buscou explicar com clareza e "em linguagem simples" os exercícios propostos.

Diante dessas várias considerações prévias que realizamos em função de não termos acesso direto à obra e que, portanto, foram pautadas principalmente na análise de fontes jornalísticas que trataram da obra no período de sua publicação, vale agora apresentarmos diretamente o “Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica” de forma mais íntima e traçar análises em cruzamento com as que apresentamos anteriormente, tanto no sentido de ampliá-las como de reconsiderá-las.

4.3 RESPEITÁVEL PÚBLICO, O PEQUENO TRATADO DE ACROBACIA E GYMNASTICA

A versão do Tratado de Raul Olimecha a qual tivemos acesso está encadernada juntamente com um livreto intitulado "Normas para a Instrução de Saltos e Acrobacias Elementares", do Departamento de Educação Física da Escola da Aeronáutica do Rio de Janeiro, publicado em junho de 1945, e consta no acervo de João Angelo Labanca (1913 – 1988)¹⁰⁰, do Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes - CEDOC/FUNARTE, no Rio de Janeiro. A encadernação dessas duas obras em conjunto, uma vez que são publicações individuais, realizadas por diferentes editoras e em períodos distintos¹⁰¹, possivelmente foi realizada por Labanca em função da afinidade dos temas que abordam.

O Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica foi realmente publicado em 1933 pelos irmãos Olimecha por meio da “Officinas Graphics Instituto Commercial, Rua 13 de maio, 64, Campos, Rio de Janeiro”, e os mesmos não se colocam como autores da obra, sendo a autoria, portanto, de exclusividade de Raul Olimecha.

¹⁰⁰ Labanca, nascido em 1913 no Rio de Janeiro, foi ator de cinema, televisão e teatro, fundador de companhias teatrais como "Os Comediantes", "Teatro de Equipe" e "Teatro de Hoje", diretor do Sindicato da Casa dos Artistas, militante da arte a favor da liberdade de expressão na época da censura e pesquisador nato. Reuniu ao longo de sua trajetória um extenso arquivo dedicado às artes em geral e, em especial, às artes circenses, composto por livros, recortes de jornal, fotografias e milhares de anotações sobre Teatro de Revista, Café Teatro, a companhia "Os Comediantes" (da qual fez parte), Circo e diversos outros temas. O material foi doado paulatinamente para o Centro de Documentação (Cedoc) da Funarte no fim dos anos de 1970 (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/labanca>).

¹⁰¹ Na encadernação, "Normas para a Instrução de Saltos e Acrobacias Elementares", de 1945, vem primeiro que o “Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica”, de 1933.

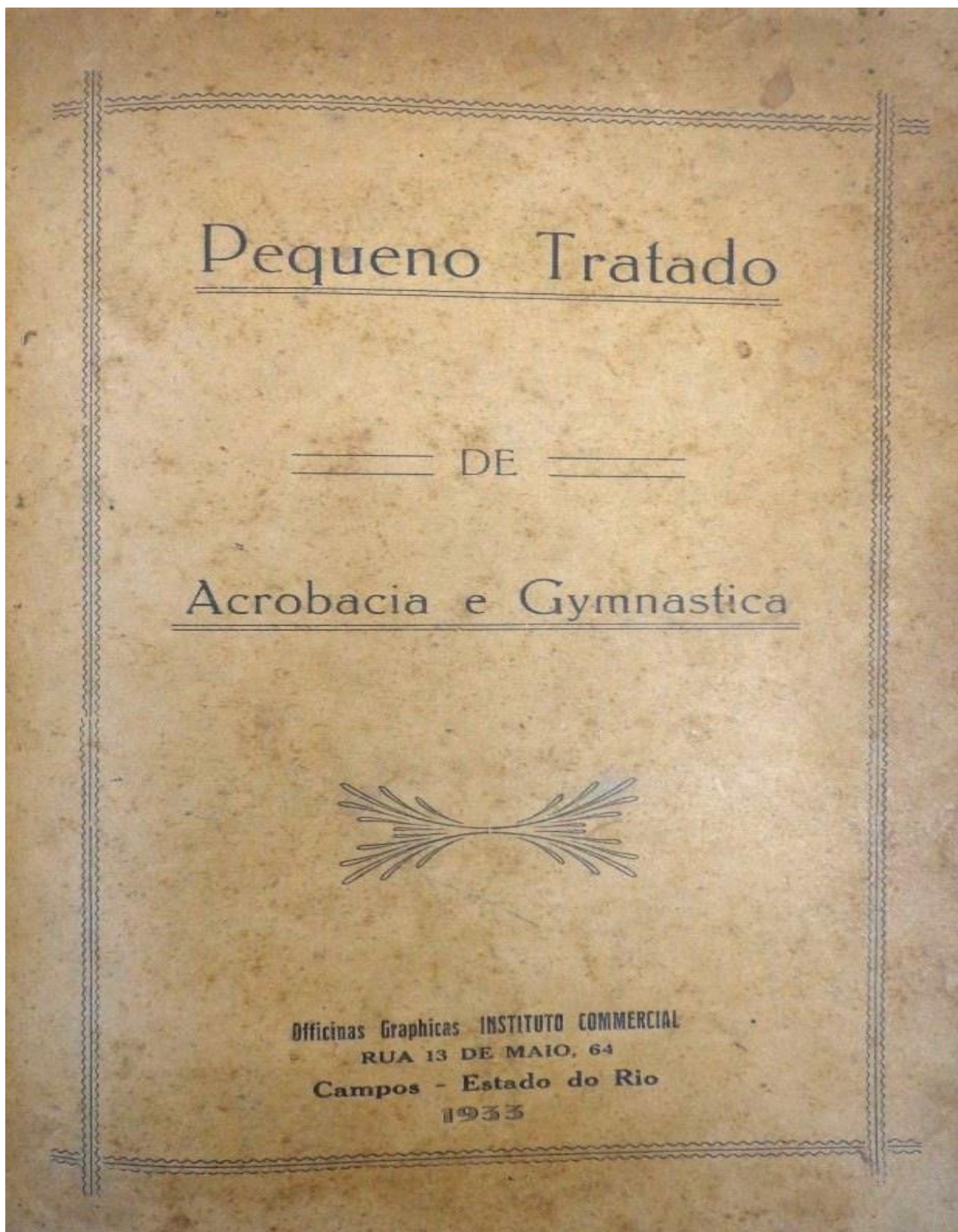


FIGURA 16. Capa do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, 1933

Imediatamente após a capa, a obra é ilustrada com uma foto de Raul Olimecha e, em seguida, apresenta uma nota de abertura escrita pelos irmãos Olimecha intitulada "Aos que

nos Lereim", em homenagem póstuma à Raul e com explicações prévias sobre o trabalho. Dessas explicações, temos que o Tratado foi escrito em 1924 e "coordenado segundo as instruções do autor de um compendio acrobático, Prof. Zecchi" e, ainda, um alerta a respeito da dificuldade de se escrever sobre a "arte acrobática no Brasil e a sua evolução, assunto ainda não tratado por escritor algum" (s/p).

Cabe destacar que posteriormente o mesmo professor será mencionado novamente no livro, mas com seu nome grafado como "prof. A. Zucca". Tomando por base essa grafia, é possível afirmar que esse educador trata-se de Alberto Zucca, professor italiano de ginástica nas "Escolas Normal e Governamental do Reino" que em 1902 escreveu em Milão o livro "Acrobatica e Atletica", dedicado diretamente ao ensino de modalidades circenses e às "dinastias" de circo na Itália¹⁰².

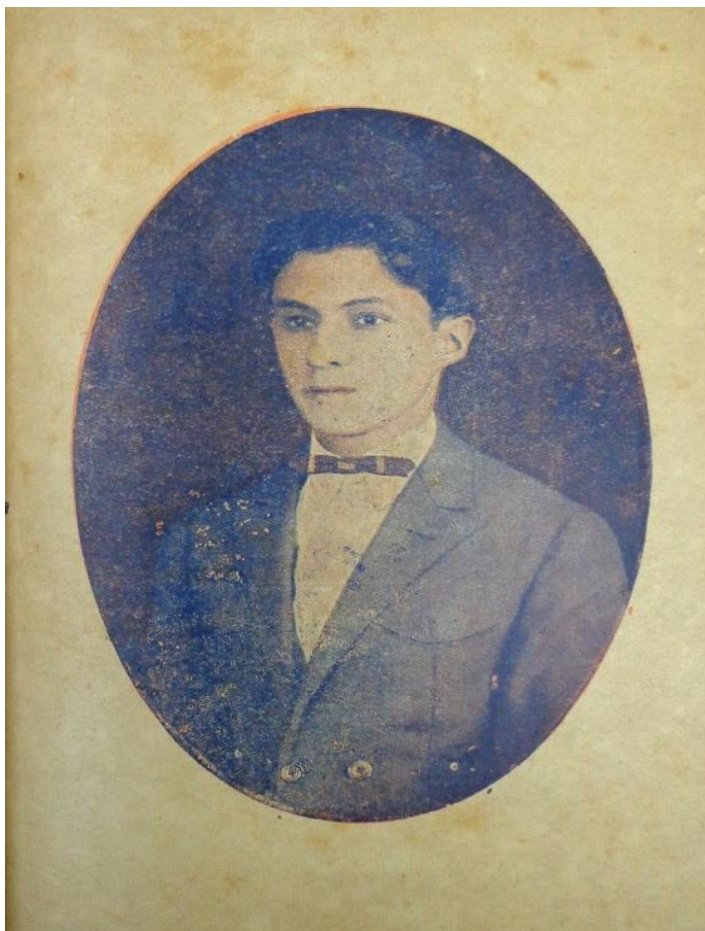


FIGURA 17. Foto de Raul Olimecha estampada no Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, 1933

¹⁰² Segundo uma nota a respeito do lançamento da obra *Acrobatica e Atletica*, publicada no jornal italiano *Il Ponte di Pisa*, de 13 de julho de 1902, Alberto Zucca foi apresentado como "o bem conhecido professor de ginástica [...], cujo nome brilha com glória e mérito no campo da educação física, e como professor e como ginasta".

Na sequência, vem o prefácio, escrito pelo circense Francisco Colman, que em linhas gerais elogia Raul por sua iniciativa; trata da família Olimecha e sua importância no universo circense; critica pessoas que não nasceram no circo e que passaram a trabalhar com essa arte, chamadas por ele de "aventureiros"¹⁰³ e, em especial, afirma que “Não consta nos anais da história do circo (afirmo sem medo de errar) quem deixasse memórias escritas que fossem o cosmorama perfeito do que se tem visto relativamente a Ginástica e Acrobacia, Saltos e Equitação, propriamente cultivados em circo. Neste ponto o Sr. Olimecha aparece unicamente só” (s/p).

Quanto a essa afirmação de Colman, é importante levantar a ressalva de que possivelmente, no Brasil, o trabalho de Raul seja único, pois não encontramos evidências de outras publicações semelhantes em língua portuguesa antes da década de 1930. No entanto, na Europa já existia publicações similares, a exemplo da já citada obra italiana “Acrobatica e Atletica” (1902), de Alberto Zucca, e das obras francesas “Les jeux du cirque et la vie foraine, de Hugues Le Roux, de 1889; “L' Acrobatie et les acobates”, de G. Strehly, de 1903¹⁰⁴, e “Le Cirque, L' Equitation et L' Athletisme”, escrita por E. Molier e publicada em 1925.

Colman, em seu prefácio, adverte ainda que:

Quem compulsar este livro não vai encontrar um vasto repositório da arte acrobática, consoante pretende o autor fazê-lo mais tarde, pois este compendio representa apenas um ensaio – ensaio não é voo!- que será futuramente o coeficiente de uma obra de real interesse e valor para todo aquele que sabe dar um “Salto mortal” (s/p, 1933).

Vale mencionar que Francisco Colman (1899 – 1980) era filho de circenses e foi acrobata, ator, diretor e literato, tendo editado jornais e revistas e publicado poesias, crônicas e adaptado fitas de cinema e peças de teatro para o circo-teatro. Foi professor e secretário, na década de 1920, no Circo Nerino (TAMAOKI, 2007) e, ainda, como artista e empresário, atuou como "ginasta e acrobata conhecedor profundo dos segredos mirabolantes dos funâmbulos, pirofagistas, icaristas, saltadores, equestres etc, tendo demonstrado com sucesso sua capacidade de organização como diretor artístico do Circo Soares, Circo Teatro Romano e outros" (Regulamentos da Associação e Academia Piolim de Artes Circenses, 1977)¹⁰⁵.

¹⁰³ A respeito dos significados da expressão “aventureiro”, comumente utilizadas pelos circenses que descendem de famílias ligadas há gerações às artes circenses, consultar Silva (2009).

¹⁰⁴ A versão dessa obra da qual tivemos acesso é uma reedição publicada em Paris em 1977. Vide referências bibliográficas.

¹⁰⁵ Os regulamentos e normativas da Associação e da Academia Piolim de Artes Circenses compõem o acervo

Somada à sua trajetória artística, em 1976, Colman coordenou a fundação da Associação Piolim de Artes Circenses, que resultou, posteriormente, na fundação da Academia Piolim de Artes Circenses, inaugurada no dia 08 de agosto de 1978 em São Paulo e, ainda, escreveu uma espécie de guia ou manual intitulado “Monografia de Artes Circenses”, entre 1976 e 1977. É importante destacar que, segundo um dos regulamentos da Academia, a mesma teria a “Monografia de Artes Circenses” como o “seu ponto alto para difundir esclarecimentos perfeitos da nomenclatura circense, origens de vários vocábulos e classificação dos vários números de circo”, e consistia num trabalho que comporia e subsidiaria o livro idealizado por Francisco Colman com o título “História dos Circos Nacionais”¹⁰⁶ (Regulamentos da Associação e Academia Piolim de Artes Circenses, 1977).

Destacamos aqui essa breve biografia de Francisco Colman não somente por ter prefaciado o trabalho de Raul Olimecha, mas também porque, décadas depois da publicação do Tratado, Colman escreveu sua “Monografia de Artes Circenses”¹⁰⁷ inspirado em parte no próprio trabalho de Raul, uma vez que a organização da mesma, seus conteúdos e gravuras são similares à publicação de Olimecha.

Retornando ao conteúdo e organização do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, após seu prefácio temos uma nota do próprio Raul Olimecha em que o mesmo reforça o caráter da obra como uma "exegese superficial da arte que cultivo com amor e carinho" e que, ainda, informa que "nas páginas seguintes, empreguei o meu cadastro de truques acrobáticos que executo, baseando-se nas opiniões do prof. A. Zucca, com o sincero intuito de tornar claras e compreensíveis as minhas explanações relativas a arte circense" (s/p).

Apesar do Tratado não dispor de um sumário, a organização esquemática de seus temas se apresenta simplificada da seguinte maneira¹⁰⁸:

particular de Verônica Tamaoki, pesquisadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo – SP, e estão disponíveis para consulta no referido Centro. O material consiste em diversos ofícios, regulamentos e normativas referentes tanto à Associação como à Academia e não estão ainda organizados e catalogados, não sendo possível, portanto, estabelecer maiores referências bibliográficas dos mesmos. A consulta a esses documentos foi realizada em 13 de setembro de 2017, sob orientação de Verônica Tamaoki.

¹⁰⁶ Não sabemos se essa produção de Colman foi realmente concretizada.

¹⁰⁷ O contato com essa produção de Colman, pertencente ao acervo particular de Verônica Tamaoki, pesquisadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo – SP, se deu por indicação de Verônica, pois quando a consultei para saber se conhecia o Tratado de Acrobacias escrito por Raul Olimecha na década de 1930, a mesma informou que sabia de sua existência apesar de não o possuir no arquivo do Centro, mas que possuía uma obra parecida e que possivelmente foi composta tendo por base a publicação de Raul Olimecha, ou seja, a “Monografia de Artes Circenses”, de Francisco Colman. Ao que parece, essa produção de Colman é inédita no campo de pesquisa circense, merecendo estudos mais ampliados.

¹⁰⁸ A título de curiosidade, nesse exemplar pertencente a João Angelo Labanca, as páginas 25 e 26 estão duplicadas.

Capa	página não numerada
Foto de Raul Olimecha	página não numerada
Folha de Rosto igual a capa	página não numerada
Nota dos Irmãos Olimecha - "Aos que nos lerem"	página não numerada
Prefácio de Francisco Colman - "Aos artistas circenses"	página não numerada
Nota de Raul Olimecha - "A quem ler"	página não numerada
In Memoriam (Don Franco Olimecha e Carlos Franco Olimecha)	página não numerada
Dedicatória à D. Julia Rossi Olimecha	página não numerada
Dedicatória aos irmãos e amigos	página não numerada
Preâmbulo	1
Saltimbanco	2
Peripécias da vida artística - vida e costumes de artista	2
A comédia invadiu o picadeiro	3
A Cesar o que é de Cesar	3
Humoristas circenses	3
Saltadores	4
-Rondada	5
-Flip Flacs	6
-Souplezes	9
-Arabes	9
-Saca rolhas ou "Tirabuzon"	9
-Salto Leão	10
-Salto de Cabeça	11
-Atras e adiante	11
-Salto Mortal com Pirueta ou "Beduíno"	11
-Duplo Salto Mortal	12
Acrobatas de Ombro	14
Báscula ou Balança	15
Gymnastica	16
-Argolas ou Anéis.....	16
-Trapézios Volantes	17
-Barristas	17
-Grande volteio ou Giro Gigante	18
Equilibristas	19
-Os movimentos	19

Malabaristas, antipodistas (equilibristas de pé) e ciclistas	23
-Malabaristas	23
-Antipodistas	24
-Ciclistas	26
Contorcionistas	26
Equestres Acrobatas	28
-Volteio	28
-Equestres Equilibristas	28
-Equestres Acrobatas e “Jokeys”	29
Athletismo	31
-Atletas antigos	31
Gymnastica Sueca	32

Essa organização esquemática da obra possibilita visualizar a amplitude de temas que foram abordados, sendo que o autor apresenta um espectro variado de modalidades circenses (equilibrismo, acrobacia, contorcionismo, malabarismo etc) e as organiza em conjunto com temas/práticas como “Athletismo” e “Gymnastica Sueca”, o que indica previamente a fusão e mistura dos mesmos por parte de Raul. No entanto, antes de abordamos mais especificamente essas misturas e o tratamento, sentidos e intencionalidades dadas pelo autor da obra quanto à ideia de “Gymnastica”, “Athletismo”, “Gymnastica Sueca” etc, vale ressaltar que todo o seu trabalho é realmente adornado com ilustrações ou “desenhos esplendidamente educativos”, conforme a nota publicada no jornal O Diário da Noite, de 16 de setembro de 1933, que apresentamos anteriormente. Quanto a essas ilustrações, é possível considerar que foram feitas por Raul Olimecha, uma vez que o circense era empenhado em várias outras expressões artísticas, - “uma alma sensível às elevadas manifestações de arte” (Diário da Noite, 10/10/1930) -, e que foram feitas inspiradas diretamente no livro “Acrobatica e Atletica”, de Alberto Zucca (1902), uma vez que são extremamente semelhantes.

to necessitará muito tempo porque a dificuldade não está na volta e sim na certeza da chegada. O salto mortal atrás exige o auxílio das *lanças* (cordas de segurança) ou dum mestre, em vista do perigo que apresenta, mas uma vez que o tempo seja dado com energia, o discípulo se encontrará com mais facilidade.



Figura n. 3

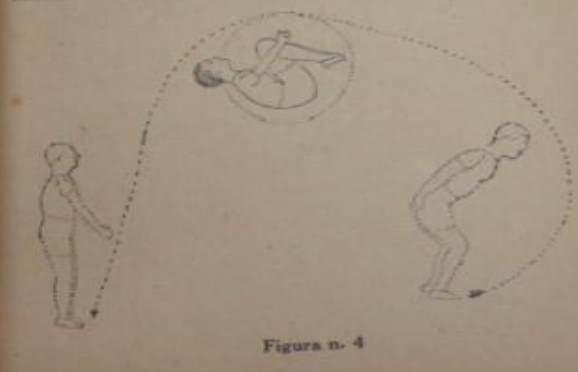


Figura n. 4

de de pé que em um salto mortal á frente. A razão da maior dificuldade do salto á frente, é por duas causas: primeira, porque na partida não se recebe ajuda nenhuma da contração do peito, segunda, porque o saltador está obrigado a encolher o corpo logo após a partida enquanto que seu tronco se abaixa repentinamente em direção ao solo, só offerecendo o mínimo es-



Figura n. 5

paço para completar a volta em torno do seu eixo. No salto mortal atrás a contração do peito é natural e potente, e o encolhimento do corpo succede no momento em que a saída che-



Figura n. 6



Figura n. 11

Para terminar este capítulo vamos falar sobre o exercício mais difícil em acrobacia. "O DUPLO-SALTO MORTAL sem auxílio de aparelhos ou impulsão de outrem" - É um salto tão difícil que, a sua execução, modesta e francamente não sabemos explicar. Unicamente diremos que a sua realização, como todos os profissionais reconhecem, é um prodígio de força, dexteza e coragem auxiliados por condições especiaes do corpo, que só a natureza pode dar.

Como não ha noticia, até a presente data, de tratados que falassem sobre o duplo salto mortal, afirmamos, com legitimo orgulho que o creador deste salto seja o nosso irmão Manoelito Olimécha, que, por suas facultades excepcionaes, foi de nós o discípulo preferido do nosso saudoso pai e mestre. Para darmos uma idéa do triumpho por elle alcançado na Europa

Podéramos tambem citar centenas de chronicas laudativas de conscienciosos criticos europeus e sul-americanos, entusiasmados pelo trabalho do nosso irmão, unicamente fazemos sciente que segundo a opinião da imprensa brasileira fomos julgados, devido a elle, -Honra da arte acrobatica nacional.

ACROBATAS DE HOMBROS

Os saltadores de hombros entendemos fallar dos acrobatas que trabalham em conjunto estando geralmente um sobre o outro e fazendo saltos em todas as direcções, sempre auxiliados pelos hombros, braços ou de uma parte qualquer do corpo do companheiro. Os artistas distinguem essa parte de trabalho de todas as demais chamando-a unicamente acrobacia, e acrobatas a todos os componentes da troupe que executa este trabalho. Na arte acrobatica primam os chamados saltos mortaes ajudados, para cuja realização o saltador recebe um grande impulso do hombro do companheiro que está em baixo, mas esse salto pede mais precisão que todos os demais devido a dificuldade que apresenta a chegada, podendo esta produzir-se em varias formas, no chão, sobre os hombros do companheiro, de onde partiu ou de um outroque o recebe a calculada distancia. Os acrobatas chamam a esse trabalho: entrada em dois, tres ou quatro conforme o numero dos componentes da



Figura n. 13

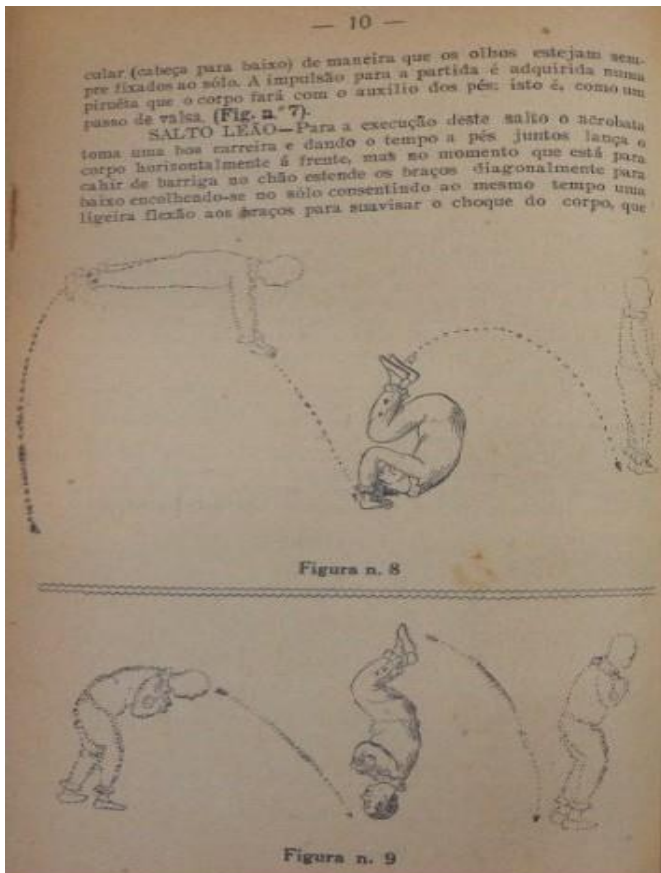
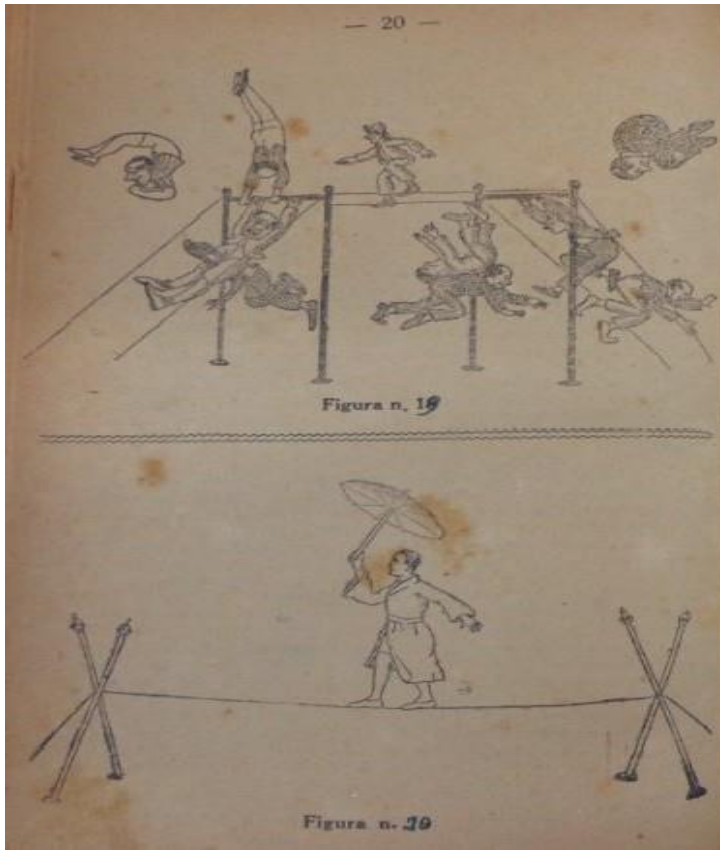


FIGURA 18. Algumas das ilustrações de diversas modalidades circenses, acrobáticas e ginásticas apresentadas no Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, 1933.

Por meio da análise dessas ilustrações, é possível verificar o empenho do autor em detalhar a execução de variados números circenses e exercícios acrobáticos de forma didática, pontuando em detalhes as posturas, direções e giros dos movimentos corporais abordados. As setas e pontilhados que compõem as gravuras indicam a orientação e sentido dos deslocamentos e conferem aos mesmos fluidez e dinâmica. Vale destacar também a representação dos corpos desenhados por meio de linhas pontilhadas, que em alguns casos demonstram as fases de partida e chegada dos exercícios e, em outros, as fases de transição que o corpo descreve ao longo dos movimentos, a exemplo do "salto atrás e à frente" apresentado na página 11 da obra. Somando a essas considerações, chama a atenção o fato de Raul ilustrar com precisão e detalhamento também os aparelhos nos quais são realizados os números e exercícios, como é o caso das barras, arames, cadeiras e mesmo do cavalo, referente ao número de volteio equestre.

Juntamente com as gravuras, Raul discorre sobre diferentes números circenses pertencentes às modalidades de malabarismo, contorcionismo, equilibrismo, acrobacia equestre e acrobacias em geral, a exemplo dos números de báscula, percha, antipodismo, ciclismo e atirador de facas. Ao descrevê-los, trata com detalhes das respectivas execuções e aparelhos envolvidos, utiliza nomenclaturas específicas, aborda aspectos técnicos e motores, traça também considerações referentes à segurança e faixa etária adequada para se iniciar em alguns números (como no caso das acrobacias, acrobacias de ombro e báscula) e, em muitos casos, apresenta considerações anatômicas como, por exemplo, que “para a execução do salto mortal para a frente concorrem todos os músculos extensores das articulações tíbio-társea, da rótula, coxo femural e mais fortemente os do quadril” (p.9), e que:

A coluna vertebral tem quatro curvas: uma superior no pescoço chamada cervical que permite flexões a frente e a traz; uma dorsal torácica que consente pouca flexibilidade em ambas as direções, porque o movimento das doze vértebras que a compõem são limitados à frente pelas costelas e atrás pelas apófises espinhosas; uma lombar, correspondendo ao abdômen, que permite adiante só no endireitar-se e concede no sentido posterior uma flexibilidade maior [...]” (p. 26, 1933).

Associadas a essas análises e observações que traçamos, o autor, no trecho intitulado "Peripécias da Vida Artística – vida e costume dos artistas", também expõem interessantes considerações pedagógicas apontando que:

A maior parte dos acrobatas tem sempre consigo pequenos discípulos para iniciá-los na sua carreira; irmão, filhos ou meninos confiados à sua responsabilidade. Temos tido ocasião de assistir aos ensaios de artistas formados com seus respectivos discípulos e lamentamos a exagerada severidade com que são tratados estes. A agilidade dos membros, a força dos músculos e o valor, tudo isso pode adquirir-se sem a necessidade de torturar o corpo e sim com um exercício constante e bem determinado, segundo o systema de trabalho a que se dedicar o discípulo. A experiência sobre si mesmo, pode muito bem servir de guia para a educação physica do aprendiz (p. 2, 1933).

Por meio dessa citação, identificamos certa preocupação pedagógica referente ao tratamento e a forma de ensino do corpo, em que o autor valoriza a constância e boa aplicação de exercícios para a preparação corporal do artista segundo um “systema de trabalho” em oposição à perspectiva de um ensino severo. Ainda que a afirmação de Raul soe como uma crítica ao modo como os próprios circenses ensinavam seus discípulos em função da “severidade com que são tratados” - severidade essa presente não somente no circo, mas também nas escolas, lares e nos mais variados espaços de ensino no período -, o que para nós é importante destacar é sua inclinação para uma forma de aquisição de agilidade, força muscular e valores pautada por um método de trabalho, coisa que os circenses sempre tiveram apesar das constantes críticas que sofriam de pedagogos, médicos e críticos da educação, conforme trataremos mais adiante nesta pesquisa.

Nesse sentido, para além da sua preocupação pedagógica quanto ao tratamento e a forma de ensino do corpo, seu próprio Tratado é composto por um cuidado pedagógico com os temas que aborda em função das descrições e análises detalhadas das modalidades e números circenses; da amplitude de assuntos que são apresentados; da utilização de diversas imagens explicativas; das menções à faixa etária e a aspectos de segurança e, também, de suas considerações anatômicas.

Após essas análises de ordem mais geral, retomemos a parte inicial da obra, mais especificamente o “Preâmbulo”, em que Olimecha apresenta o conceito de acrobacia, sua história, suas variedades de estilos e faz importantes considerações:

Nos tempos modernos a arte de dançar sobre a corda é muito diferente da que era outrora; vem modificando-se com seguidas transformações, criando a moderna arte acrobática, com o concurso de novos aparelhos, até a mais aperfeiçoada bicycleta. Essa metamorphose despertou os espíritos lúcidos e adiantados, sugerindo-lhes a formação de escolas, para que fossem ministrados os ensinamentos necessários ao cultivo da acrobacia e excentricidades donde sahiram valentes artistas. O moderno ensino veio proteger a verdadeira gymnastica salutar, dividindo os exercícios em dois campos: o educativo, cujo fim é educar o corpo e o espírito; e o acrobático, que

só visa impressionar o público, expondo-se o artista a mil perigos, com o intuito de proporcionar, sempre, novas e fortes emoções. O interesse desta publicação é explicar os rápidos progressos da arte acrobática, e fazer ver as vantagens que oferece o cultivo da gymnastica educativa, no sentido da autoridade prática que a humanidade poderia ter, nas várias contingencias da vida e para o desenvolvimento muscular. Para chegar ao fim do nosso propósito, tomarmos por base o artista de circo, à cuja classe pertencemos (p. 1, 1933).

Partindo dessas considerações de Raul, muitos questionamentos e análises são plausíveis de serem realizadas. Raul afirmou que a metamorfose que vinha sofrendo a acrobacia, a ponto de gerar a “moderna arte acrobática”, propiciou a formação de escolas, da onde saíram vários artistas. Quanto a essas escolas, podemos especular que o mesmo se refere aos diversos ginásios e clubes voltados ao ensino da ginástica que foram criados ao longo do século XIX e início do XX, dos quais podemos citar os estabelecimentos dirigidos pelo trapezista Jules Léotard, na França, a partir da década de 1860; pelo artista circense, fisioculturista, sistematizador e professor de ginástica Eugene Sandown¹⁰⁹, na Inglaterra, a partir de 1897, e mesmo as escolas e clubes fundadas por Zeca Floriano, a partir de 1905, conforme tratamos anteriormente, que ofereciam condições para a formação e preparação de artistas¹¹⁰. Independente de precisar de quais formatos de escolas, formas e propósitos de ensino a que se destinavam, é possível afirmar que Raul sugere uma mistura e fusão entre as práticas ginásticas e o circo ao tratar dessa metamorfose da arte acrobática e do surgimento de estabelecimentos destinados ao seu ensino.

Em consonância com essa ideia da fusão e mistura desses dois campos para o autor, temos a afirmação de que o "moderno ensino [da acrobacia] veio proteger a verdadeira gymnastica salutar, dividindo os exercícios em dois campos: o educativo, cujo fim é educar o corpo e o espírito; e o acrobático, que só visa impressionar o público, expondo-se o artista a mil perigos, com o intuito de proporcionar, sempre, novas e fortes emoções". Por meio dessa consideração, Raul assume de certa maneira que o campo dos exercícios acrobáticos, que visam ao espetáculo e a estimular os sentidos do público, estão dentro da ideia de uma “verdadeira gymnastica salutar”, “protegida” pelo “moderno ensino”. No entanto, sua perspectiva é de que o campo dos exercícios acrobáticos, evidentemente ligados às manifestações circenses, mesmo pertencendo a uma “verdadeira gymnastica salutar” não são educativos, pois “só visa impressionar o público”, expondo o artista ao perigo e com o

¹⁰⁹ Trataremos com mais amplitude da atuação de Sandow posteriormente.

¹¹⁰ É possível até mesmo especular que Raul esteja se referindo também ao movimento do surgimento da Escola de Circo de Moscou, na ex União soviética, que se concretizou em 1927 (LITOVSKI, 1975).

propósito de propiciar fortes emoções aos espectadores. Ou seja, parece que Raul ao mesmo tempo que classifica os exercícios do campo acrobático como salutares, os desvaloriza ao suprimir seu sentido educativo.

Apesar disso, curiosamente, não podemos esquecer o fato de que ele era um artista de circo, que trabalhava na perspectiva do risco, do impressionante, e que sua formação foi pautada nos conhecimentos, técnicas e fazeres circenses. Ainda, para além desse fato, Raul evidencia que o objetivo de sua publicação é "fazer ver as vantagens que oferece o cultivo da gymnastica educativa, no sentido da autoridade prática que a humanidade poderia ter, nas várias contingências da vida e para o desenvolvimento muscular", mas para isso toma como referência o seu lugar, ou seja, o circo, sua arte e seus saberes e práticas.

A partir dessas análises, podemos inferir que ele, mesmo apontando uma não proposta educativa dos exercícios acrobáticos correspondentes ao universo das artes circenses, entende o circo, conforme indicamos, como uma prática corporal que integra a ideia de uma "verdadeira gymnastica salutar" e o elege como base para tratar em sua obra das vantagens do cultivo da prática da ginástica que ele considera educativa. Posto isso, podemos compreender que, de forma não explícita, Raul acabava por conceber as práticas circenses, consequentemente, como também educativas, pois, como ele mesmo afirmou, "Para chegar ao fim do nosso propósito, tomamos por base o artista de circo, à cuja classe pertencemos". Em outras palavras é possível entender que, se ele toma as práticas e saberes circenses como base para tratar da ideia de uma ginástica educativa, vale a análise, então, de que Raul, de forma menos declarada, concebe os exercícios acrobáticos referentes ao universo das práticas circenses como também detentores de um caráter educativo.

Evidentemente, dessas complexas posições de Olimecha, temos que tanto o seu Tratado como ele próprio, como artista que discorreu e publicou seus saberes sobre o corpo e sua arte, estabeleceu e representou diretamente um intenso entrelaçamento entre circo e ginástica, indicando que seu modo de pensar, agir e experienciar estava em sintonia com os debates e realizações no campo do circo e da ginástica no período. Nesse sentido, uma de suas considerações apresentadas no Pequeno Tratado explicita claramente essa profunda mistura, uma vez que Raul classifica o volteio sobre o cavalo como pertence à "gymnastica educativa", mas que considera que o "o artista que desejar angariar alguns aplausos do público, não pode limitar-se ao simples volteio, terá que entrar à acrobacia e por isso executar trucs difíceis enquanto o cavallo salta obstáculos" (p. 28, 1933). Dessa forma, para Raul, os limites entre as práticas ginásticas e as representações circenses eram extremamente tênues e suas práticas,

exercícios e números estavam permanentemente emaranhados.

Aliado a esse debate que temos apresentado, é importante destacar que Raul nomeia um dos tópicos do seu trabalho de “Gymnastica”, que se encontra mais precisamente na página 16. Apesar de já ter apresentado diversas modalidades e exercícios acrobáticos, é somente nesse momento que utiliza a expressão ginástica. A razão para isso provavelmente se deve ao fato de Raul compreender a ideia de ginástica como sinônimo de exercícios realizados em aparelhos específicos, pois o mesmo inicia esse tópico sem conceituar ou explicar a compreensão que possui sobre a ideia de ginástica, mas sim descrevendo as modalidades de "Argolas ou Anéis", "trapézios volantes" e "Barra fixa" como práticas e números circenses pertencentes a esse campo.

De acordo com as análises que traçamos principalmente sobre a produção de Vicente Casali, mas também a do *sportsman* e artista Zeca Floriano, essa abordagem de Raul converge com o fato de que os aparelhos pertencentes a essas modalidades, bem como os exercícios e ações físicas realizadas sobre eles estavam amplamente presentes nos circos como também nas aulas de ginásticas em clubes, ginásios e escolas no Brasil e na Europa e em diferentes períodos, e que comumente ginastas e circenses denominavam os exercícios e evoluções realizadas sobre eles pelo termo ginástica.

Nesse sentido, o apontamento que Olimecha faz mais especificamente a respeito do aparelho “Barra fixa” esclarece de certa maneira sua compreensão de ginástica e seu entrelaçamento com o universo do circo:

O repertório de exercícios que sobre ella se faz é tão variado, que traduz para o público fortes impressões sem passar o limite que divide a gymnastica educativa da gymnastica acrobática. Os exercícios em barras consistem em variados voos de uma a outra, em cuja execução o gymnastico tem que fazer prodígios de valor e precisão para garantir as vértebras da região cervical que estão sempre em perigo (p.17, 1933).

Assim, por meio dessa citação, Raul explicita que a "Barra fixa" é um aparelho que está inserido tanto no campo da ginástica como do circo, como também evidencia que sua prática não distingue bem a fronteira do que ele compreende por “gymnastica educativa” e “gymnastica acrobática”, uma vez que os variados exercícios realizados nesse aparelho causam no público as “fortes impressões” dos números e apresentações circenses.

Ainda, de forma a complexificar mais as representações de Raul Olimecha sobre circo,

corpo e ginástica, temos que o mesmo encerra sua obra com um tópico intitulado “Ginástica Sueca”:

GYMNASTICA SUECA

Para o cultivo dessa gymnastica, aconselhamos a leitura de um trabalho escripto pelo grande educador physico: Enéas Campello, e dos aparelhos inventados pelo célebre artista e professor de gymnastica geral “Sandow”, o qual foi considerado durante muitos annos o corpo mais physicamente perfeito do Mundo.

Terminamos o nosso livro aconselhando o cultivo da gymnastica sueca, como o melhor para accentuar a belleza pessoal e a galhardia dos músculos.

A gymnastica geral foi, é, e será em todos os tempos, o melhor meio para a preparação de úteis cidadãos e valentes soldados.

“MENS SANA IN CORPORE SANO” (p. 32, 1933)

Claramente, Raul, ao recomendar a prática da ginástica sueca, evidencia possuir conhecimento de seus métodos e preceitos¹¹¹ e, por meio dessa citação que encerra seu Tratado, podemos identificar o claro diálogo que estabelece com o pensamento normativo pedagógico e médico higienista que subsidiava a ginástica no período ao evidenciar a ideia da ginástica como “o melhor para a preparação de úteis cidadãos e valentes soldados” e destacar o bordão de “uma mente sã num corpo sã”. Vale, ainda, destacar a indicação que faz do trabalho de Enéas Campello e dos aparelhos inventados por Eugene Sandow, duas personalidades que merecem destaque.

Eugene Sandow foi o nome artístico adotado por Friederich Wilhelm Müller (1867 – 1925), artista e fisioculturista que nasceu na Prússia e destinou sua vida ao trabalho, desenvolvimento e exibição de força muscular. Em 1885, Sandow passou a trabalhar como acrobata circense e a dedicar-se intensamente ao treinamento muscular, sendo que ao longo de sua carreira como fisioculturista realizou apresentações e "exibições de músculo" em diversos circos e espetáculos de variedades na Europa e nos Estados Unidos, nas quais realizava tanto poses físicas diversas quanto façanhas de força, como arrebentar correntes com seus músculos. A partir de 1897, fundou diversos “Institutos de Cultura Física” voltados para o treino e desenvolvimento muscular e, em 1898, passou a publicar um periódico mensal denominado *Sandow's Magazine of Physical Culture* e os livros *Sandow's System of Physical Training* (1894) e *Strength and How to Obtain It* (1897), nos quais apresentava e discutia seus métodos de treinamento. Nesse mesmo período, Sandow criou, adaptou e aperfeiçoou

¹¹¹ Vale retomar que a ginástica sueca foi desenvolvida por Pier Henrich Ling (1776-1839) e tinha como objetivo desenvolver o fortalecimento corporal de forma racional e prática (MORENO, 2003). Sua prática se baseia em quatro pilares, sendo eles: o pedagógico, o médico, militar e o estético, sendo que Ling valorizava seu aspecto pedagógico e médico. Segundo Moreno (2001), a Ginástica Sueca se difundiu na Europa e foi considerada como uma prática que favoreceria a regeneração dos povos e criaria um verdadeiro exemplar humano, visando atuar na atenção e na vontade, agindo no comportamento do indivíduo.

aparelhos para musculação, idealizou e realizou competições de fisioculturismo. Devido à sua trajetória, é considerado como pai da musculação e criador do fisioculturismo¹¹² (CHAPMAN, 1994).

Quanto ao “trabalho escripto” por de Enéas Campello, julgamos importante, para a análise e compreensão da obra de Raul Olimecha e para a proposta desta pesquisa, abriremos um breve parênteses para tratarmos de sua atuação no campo dos esportes, do espetáculo e da educação do corpo.

Enéas Campello Bastos, nascido em 2 de agosto de 1881¹¹³, era cearense e foi um importante atleta de variadas modalidades, acrobata, lutador, massagista, inventor de aparelhos de ginástica, professor de ginástica sueca em estabelecimentos particulares (Correio da Manhã, 04/02/1908), no colégio Batista (A Epoca, 22/03/1917), no Ginásio Brasileiro (O Abecê, 06/10/1917) e no Colégio Militar¹¹⁴, no Rio de Janeiro, no começo do século XX.

Campello chegou à capital fluminense nos primeiros anos de mil e novecentos e, dentre os primeiros registros de sua atuação que encontramos, temos uma nota de sua participação em uma competição de remo promovidas pelo Clube de Natação e Regatas do Rio de Janeiro em janeiro, de 1904 (Gazeta de Notícias, 03/01/1904).

Já em 1906, Campello participou das festas do "Jubileu do Corpo de bombeiros", comemoração promovida pelo jornal Gazeta de Notícias em parceria com a classe de comerciantes da capital fluminense. Nos festejos, foram realizadas provas e atrações diversas, como corridas de bicicleta, tiro ao alvo, exibições ginásticas, jogos acrobáticos, cabos de força e levantamento de pesos e halteres, e Enéas Campello participou da prova de "Cabo de Força", também conhecida por "cabo de guerra", juntamente com Zeca Floriano, do qual tratamos anteriormente.

Vale destacar que a programação das festas do Jubileu continham variadas práticas de acrobacia e ginástica realizadas por sujeitos e grupos que trafegaram nos campos do circo e da educação do corpo, como é o caso do próprio Zeca Floriano realizando exibições de exercícios de acrobacia e atletismo juntamente com os sócios do Clube Esportivo de São

¹¹² Desde 1977, o concurso “Mr. Olympia”, uma das mais importantes competições de fisioculturismo profissional reconhecida pela Federação Internacional de Bodybuilders, como forma de homenagem à Eugene Sandow, estabeleceu como troféu uma estátua de bronze de Sandow (Chapman, 1994).

¹¹³ O dia de nascimento de Campello foi divulgada pelo jornal A Imprensa, de 04 de agosto de 1912, por meio de uma nota de felicitação de seu aniversário; e o ano de seu nascimento levantamos por meio de uma pequena matéria publicada sobre sua trajetória no O Globo Sportivo, de 18 de novembro de 1939, a qual informava que Campello tinha 58 anos em 1939.

¹¹⁴ A nomeação de Enéas Campello como professor de ginástica no Colégio Militar do Rio de Janeiro se deu no ano 1920 por meio de uma solicitação oficial do Governo (Diario de Pernambuco, 27/06/1920; Correio da Manhã, 29/06/1920).

Cristovão; do Clube Ginástico Português, do qual também tratamos anteriormente, participando das exibições ginásticas; os alunos do Internato do Ginásio Nacional, no qual o circense Vicente Casali foi professor até aproximadamente 1901, realizando exercícios com "clavas e corpo livre"; e do Colégio Paula Freitas, que apresentou aula de "gymnastica de corpo livre e de trabalhos aéreos" (Gazeta de Notícias, 24/06/1906).

Enéas Campello e Zeca Floriano estiveram concorrendo juntos em diversas outras competições e eventos esportivos, a exemplo de um "Campeonato de Força", que consistia no levantamento de pesos, realizado em 26 de dezembro de 1906 (Gazeta de Notícias, 19/12/1906) e, no ano de 1909, competiram nas modalidades de "Acrobacia em geral e gymnastica", num "festejo sportivo" denominado "Exposição de Hygiene", de iniciativa do "sindicato americano" (Correio da Manhã, 29/08/1909). Segundo reportagem publicada no O Globo Sportivo, de 18 de novembro de 1939, Campello e Floriano "Eram os Tarzan da época [...]. Toda a cidade os conhecia, toda a cidade falava-lhes nos músculos de aço em contraste da palidez que predominava nos salões [...]".

Campello e Floriano não somente estiveram presentes em disputas atléticas e esportivas. Por atuarem no campo da ginástica e da acrobacia, acabaram por fundar em 1908 um Centro de Cultura Física, conforme foi noticiado pelo Correio da Manhã (04/02/1908).

CENTRO DE CULTURA PHYSICA

Os conhecidos sportsman srs. José Floriano Peixoto e Enéas Campello, nomes altamente contados nos encontros de sport no Brasil, resolveram criar uma sociedade, cujo fim capital fosse a cultura physica da nossa mocidade.

Estudadas as bases, resolveram fundar o Centro de Cultura Physica, que se acha funcionando desde o dia 1º do fluente, à rua das Marrecas, n. 38, loja.

O centro que se compromete a educar o physico do homem em quatro meses, conta a maioria dos moços das nossas sociedades náuticas e athleticas, elevando o seu número a 200.

Com a saída de Zeca Floriano, o Centro de cultura física passou a ser denominado "Centro de Cultura Physica Enéas Campello", e por décadas organizou festejos, celebrações esportivas, provas de resistência física e disputas de luta Romana, além de oferecer aulas de ginástica sueca, pirâmides e luta romana (Gazeta de Notícias, 16/03/1914; 31/10/1915). Em uma das propagandas de divulgação do Centro, é possível identificar que o mesmo oferecia a prática de "exercícios physicos" por meio de "processos methodicos" a homens e meninos, e

um “gabinete de massagem”¹¹⁵. Ainda, o Centro vendia pesos, aparelhos de ginástica, regras para a prática dos exercícios e “tabelas práticas de gymnastica sueca”, além de confeccionar aparelhos de exercícios físicos sob encomenda, idealizados por Enéas Campello¹¹⁶ (Gazeta de Noticias, 24/09/1916).

CENTRO DE CULTURA PHYSICA ENÉAS CAMPELLO

Fundada em 1908 e dirigido pelo professor, Enéas Campello, instructor de gymnastica de diversos estabelecimentos de ensino entre os melhores da Capital. Exercícios phisicos por processos methodicos, para homens e meninos, gabinete para massagens, etc. Atende chamados a domicilio. Telephone 4452 central. Vendem-se aparelhos de gymnastica de quarto, assim como encarrega-se da confecção de qualquer aparelho para exercícios phisicos. Vendem-se pequenos pesos com as respectivas regras para a pratica dos exercícios. Tabellas praticas de gymnastica sueca, preço 3\$000. Remettem-se para o interior, mediante vale postal ou carta registrada.

Dão-se instruções particulares todos os dias, das 9 às 10 horas da manhã.

Rua Barão do Ladarío 38

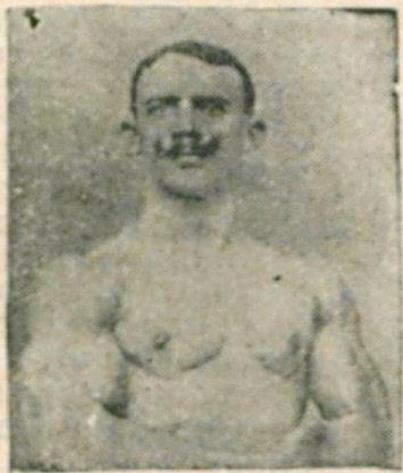


FIGURA 19. Propaganda do Centro de Cultura Física de Enéas Campello (O Malho, 04/03/1916).

Conforme indicam as fontes apresentadas, Campello ensinava e praticava a ginástica sueca segundo “tabelas práticas” e “processos methodicos” e, de acordo com uma nota publicada na revista O Tico Tico, de 31 de julho de 1918, escreveu um livro dedicado ao seu ensino: "Procure na Casa Stamp, à rua Uruguaiana, o livro que Enéas Campello fez público

¹¹⁵ Em nota de divulgação das sessões de massagem oferecidas por Campello, as mesmas eram divulgadas como "médicas ou estimulante dos músculos" e juntamente com "exercícios físicos por diferentes processos", além de serem oferecidas também à domicílio (Correio da Manhã, 01/01/1914).

¹¹⁶ Vários anúncios referentes à venda de aparelhos de Enéas Campello foram publicados em periódicos do período. Dentre os aparelhos vendidos, podemos citar os "halteres com 7 molas, modelo Sandow" e o "aparelho elástico de parede para exercícios", que podiam ser enviados "para qualquer ponto do país" (Correio da Manhã, 04/06/1917). Muito dos aparelhos vendidos e mesmo criados por Campello eram também oferecidos como prêmios de mostras e competições atléticas e de ginástica, conforme ocorreu na "Festa da Bandeira" realizada no Colégio Paula Freitas, em que o terceiro lugar no concurso de ginástica foi premiado com "uma tabela de exercícios e um par de halteres, de dois quilos, modelo 'Enéas Campello'" (Correio da Manhã, 21/11/1919).

contendo todas as especificações e posições para a prática da útil Gymnastica Sueca. É o melhor que a respeito conhecemos"¹¹⁷. Essa publicação, também denominada de "Método de Cultura Physica de Enéas Campello" (A Noite, 03/02/1940), possivelmente é a obra da qual se refere e recomenda Raul Olimecha no fim de seu Tratado¹¹⁸.

Após essa narrativa sobre a atuação de Enéas Campello¹¹⁹, e em consonância com os temas que temos abordado e analisados nesta pesquisa, é importante apontar que Enéas Campello, renomado professor de ginástica sueca e atleta no período, esteve também intimamente ligado ao campo dos espetáculos e, em especial, aos circenses. Como exemplo, podemos citar que em 1910 o Circo Spinelli, de Afonso Spinelli, mesmo empresário circense que recebeu Zeca Floriano e seus alunos de ginástica em seu picadeiro, promoveu como forma de espetáculo um "Grande Festival Artístico" dedicado ao "brioso Centro de Cultura Physica" e em homenagem ao "simpático professor Enéas Campello, muito digno director que nos honrará com sua presença" (Gazeta de Notícias, 02/12/1910).

Campello esteve ligado ainda à companhia Spinelli em diversos outros momentos¹²⁰. Em 1912, juntamente com seu Centro de Cultura Física, organizou toda a programação de uma "grande matinê" realizada no próprio picadeiro do circo Spinelli em benefício do Asilo de Santo Antônio (Jornal do Commercio, 30/03/1912). Em dezembro desse mesmo ano, Campello e Floriano participaram do "grande festival do Circo Spinelli", no qual se apresentaram tanto Zeca Floriano como os alunos do Centro de Cultura Física de Enéas, e que houve agradecimentos e dedicatórias em sua programação à "Zeca Floriano, Enéas Campello, Afonso Spinelli, Benjamim de Oliveira e irmãos Pery" (Correio da Manhã, 20/12/1912)¹²¹. Por fim, em 1913, Campello esteve como juiz numa luta-espetáculo que compunha a programação de uma festa artística promovida no Teatro Apollo pela atriz Augusta Cardoso e pelo ponto Carlos Silva, e que contou ainda com a participação de diversos artistas do circo Spinelli e um campeonato de maxixe (O Paiz, 12/02/1913; Correio da Manhã, 13/02/1913 e 17/02/1913)¹²².

¹¹⁷ O jornal Correio da Manhã, de 16 de fevereiro de 1961, em matéria dedicada a fatos históricos do esporte no Rio de Janeiro, informa que a publicação do método de Enéas Campello ocorreu no ano de 1910.

¹¹⁸ Infelizmente não conseguimos maiores informações ou mesmo acessar essa publicação de Campello.

¹¹⁹ Enéas Campello faleceu em fevereiro de 1947, aos 65 anos, no Rio de Janeiro (A Noite, 14/02/1947).

¹²⁰ Esta imersão de Enéas no campo dos espetáculos e ligado a artistas e empresários circenses indicam que possivelmente Raul Olimecha o conhecesse pessoalmente, ainda mais se considerarmos que a família Olimecha trabalhou em diversos momentos com Zeca Floriano, que foi parceiro e sócio de Campello.

¹²¹ É importante observar que essa atuação de Zeca Floriano no picadeiro do Circo Spinelli ocorreu um ano antes do mesmo ter promovido no mesmo circo a "festa artística em benefício da escola noturna gratuita do Centro Cívico Sete de Setembro", do qual era diretor, e a inauguração de suas aulas de ginástica, que abordamos anteriormente nesta pesquisa (O Paiz, 26/12/1913).

¹²² As apresentações de ginástica, acrobacia e luta romana de Enéas Campello ocorreram também em diversos

Após esses parênteses sobre Enéas Campello, retomemos, então, o tópico final do Tratado de Olimecha. Em função de Raul finalizar seu trabalho recomendando o cultivo da Ginástica Sueca como forma de aquisição de “belleza pessoal e galhardia dos músculos” e a prática da ginástica em geral como o “melhor meio para a preparação de úteis cidadãos e valentes soldados”, bem como por fazer a indicação das produções de Campello e Sandow, destacamos mais uma vez o quanto a fusão e mistura entre as práticas e saberes circenses e a ginástica estavam amalgamadas tanto em seu Tratado como na sua forma de compreender essas duas áreas.

Por meio do Tratado, é possível afirmar que Raul demonstrava possuir conhecimento dos vários discursos que sondavam as artes do picadeiro, dos quais trataremos com mais profundidade posteriormente, que desconsideravam as práticas circenses como educativas, associavam-as ao risco e ao simples espetáculo e legitimavam a ginástica como prática racional de educação do corpo, uma vez que ele faz a recomendação da Ginástica Sueca¹²³ como método de preparação de cidadãos úteis e soldados valentes, perspectiva essa presente também nas bases da ginástica francesa de Amoros, que visava utilidade dos exercícios ginásticos para a formação de cidadãos aptos para o trabalho e para o serviço militar. No entanto, ao mesmo tempo que demonstra conhecer esses discursos vigentes de valorização da ginástica e da negação do circo, Raul assume e destaca as práticas e saberes circenses como suporte de seu Tratado para “fazer ver as vantagens que oferece o cultivo da gymnastica educativa, no sentido da autoridade prática que a humanidade poderia ter, nas várias contingências da vida e para o desenvolvimento muscular” (p. 1).

Aliado a isso, Olimecha também não apresenta de maneira clara as fronteiras entre o que considera “exercícios educativos”, voltados para “educar o corpo e o espírito”, e o que considera “exercícios acrobáticos”, que visavam o efeito espetacular, ou seja, entre a

outros palcos teatrais e, em muitos casos, em conjunto com artistas do teatro, circenses e músicos. Como exemplo, podemos citar as lutas espetáculo realizadas no Palace Theatre, em 1911 (A tribuna, 19/08/1911), e em 1913, quando sediou o "Campeonato Brasileiro de Luta Romana promovido pelo Centro de Cultura Física", de Enéas Campello, evento esse que contou com a participação dos "excelentes artistas da trupe Darwin" (A Epoca, 14/08/1914). A título de curiosidade, vale observar que junto com as propagandas publicadas desse campeonato promovido por Campello, foram também publicadas as propagandas do "Circo Benjamim e Olimecha", parceria empresarial entre Benjamim de Oliveira e a família Olimecha (Jornal do Brasil, 11/08/1914).

¹²³ Vale mencionar previamente que o professor de ginástica Arthur Higgins, o educador e sociólogo Fernando de Azevedo e o político, jurista e jornalista Rui Barbosa, importantes protagonistas no campo da Educação e educação do corpo e críticos combativos das práticas circenses em fins do século XIX e início do século XX eram partidários da ginástica sueca por suas características pedagógicas, sua formação moral, higiênica e disciplinadora embasadas nos preceitos da ciência, sendo que Higgins e Azevedo, em particular, se opuseram até mesmo ao método de ginástica alemão idealizado por Guts Muths por alegarem que esse utilizava-se de aparelhos circenses, era muito acrobático e, conseqüentemente, assemelhar-se a funambulismo.

ginástica, seus ideais e o circo. Pelo contrário, admite ambas as formas de exercícios como pertencentes a uma “verdadeira gymnastica salutar” e, evidentemente, conforme apontamos, em vários momentos de seu livro promove permanentemente a mistura entre eles, além do fato de que, se considerarmos que ele toma o circo como base para alcançar o objetivo de divulgar as vantagens da ginástica educativa, indiretamente e conseqüentemente ele também estava elegendo o circo e suas práticas como também educativas.

Se, ainda, olharmos com atenção para os sujeitos aos quais Raul recorre para subsidiar seu trabalho, veremos, para além do fato do autor possuir conhecimento dessas personalidades ligadas ao circo e ao ensino da ginástica e de suas produções, o quanto justamente circo e ginástica frequentemente e de diferentes maneiras estiveram integrados e entrelaçados no período, pois Alberto Zucca era ginasta, professor de ginástica e possivelmente artista circense¹²⁴, já que escreveu um amplo livro sobre as artes circenses; Enéas Campello, atleta, professor de ginástica, lutador, inventor de aparelhos de ginástica e atuante no campo dos espetáculos e com o Circo Splinelli e trupes circenses; e Sandow, artista de circo e fisioculturista que fundou centros de treinamento físico e escreveu métodos e sistematizações de desenvolvimento muscular.

Assim, tomando como referência a produção desses educadores, ginastas e artistas, e diante da compreensão da organização, conteúdos e sentidos do trabalho de Olimecha que apresentamos, podemos considerar que, numa perspectiva mais amplificada, o próprio Tratado de Raul reflete a forma como, em meio a sociedade fluminense principalmente da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, as práticas e representações do circo e da ginástica se constituíam de forma entrelaçada. Ou seja, a intensa mistura entre essas duas áreas apresentadas no Pequeno Tratado está, de certa maneira, em consonância com a realidade do ensino e desenvolvimento da ginástica no período, pautada permanentemente pela influência do circo e seus saberes seja em seu ensino nas escolas e sua execução nos clubes, seja nos centros de cultura física e picadeiros, conforme evidencia as atuações das várias companhias circenses, equestres e ginásticas, e de Vicente Casali e de Zeca Floriano.

Compreendemos, também, que o trabalho de Raul se constituiu como uma produção que explicita os saberes dos circenses sobre o corpo e sua arte, uma vez que seu objetivo é tanto o ensino das práticas e modalidades circenses como, também, o de atender o propósito de “fazer ver as vantagens que oferece o cultivo da gymnastica educativa” tendo por base o

¹²⁴ Segundo Alessandro Cervellati (1961, p. 16), Alberto Zucca era um “amante de disciplinas acrobáticas”, o que nos leva a crer que, como ginasta e autor de uma obra dedicada às artes circenses, possa também ter atuado em espetáculos de circo em fins do século XIX e início do século XX.

artista de circo, a classe à qual pertencia Raul Olimecha. Nessa perspectiva, é possível considerar que o Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica evidencia a afirmação e disputa dos circenses na produção de conhecimento sobre o corpo por meio também do campo das publicações bibliográficas, dominado, à época, pela bibliografia de cunho médico e cientificista referente às práticas ginásticas representada por pareceres, métodos e manuais de higiene e ginástica (SOARES, 2001a; GÓIS JUNIOR, 2013; MELO e PEREZ, 2014; MORENO, 2015), além do fato de que o Tratado, possivelmente, seja a primeira obra escrita no Brasil dedicada ao circo e à ginástica, voltada, entre outros pontos, para formação e instrução nesses campos.

Podemos considerar que Olimecha foi, portanto, um sujeito conectado à sua época e, conseqüentemente, seu modo de pensar e compor sua obra estavam em sintonia com os debates e embates da época ligados ao circo e à ginástica. Nesse sentido, há evidências de que por meio de seu Tratado ele acabou por explicitar de certa maneira as tensões e disputas existentes entre as práticas e saberes do circo e ginástica presentes no momento ao abordar, entre outros exemplos, esses dois campos de forma complexa e misturada por meio das ideias de “salutar”, “educativo”, “acrobático” e “arriscado”, compondo, dessa forma, um trabalho que, conforme analisamos, evidencia os entrelaçamentos operados em meio a realidade das práticas circenses e ginásticas na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX. Vale, ainda, considerar que Raul, como um artista circense que buscou exaltar uma ideia de ginástica educativa tomando por base as práticas circenses, parece propor um diálogo ao querer acessar tanto os artistas de circo como também os ginastas e partidários das práticas ginásticas aplicadas em escolas, clubes e centros de cultura física. Assim, seu Tratado se caracteriza como uma obra que comunica a todos, reflete a trama de debates, conceitos e embates entre as práticas ginásticas e as circenses no período e configura-se como uma publicação conectada a seu tempo.

CAPÍTULO V

NEGAÇÕES QUE SE AFIRMAM, SABERES QUE SE CONSOLIDAM

5.1 NA CORDA BAMBA DE SABERES EM DISPUTA

A perspectiva que trazemos, a qual contempla a ideia da publicação do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica evidenciar a afirmação e disputa dos circenses na produção de conhecimento sobre o corpo também no campo das publicações escritas, já havia apresentado seus contornos, para além de todas as vinhetas e informes contidos nas propagandas circenses ao longo do século XIX que ressaltavam o circo como espaço do ensino e prática da ginástica e educação física, por meio do programa de ginástica de Vicente Casali apresentado em contraposição ao de Arthur Higgins, no Colégio de Pedro II em fins do século XIX. Contudo, com a publicação do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica e sua possibilidade de alcance¹²⁵ a um número maior de pessoas, a afirmação dos circenses sobre o pensar, promover e legitimar suas práticas e saberes sobre o corpo ganha maior amplitude, ainda mais diante da pretendida ação e hegemonia das sistematizações de orientação científica sobre a educação do corpo e a desqualificação por parte de seus ideólogos, agentes e defensores da presença de circenses como professores e mestres de ginástica em variadas instituições de ensino, como fica evidente no discurso proferido em 1927 pelo deputado Jorge de Moraes.

Segundo Silva (2009), Jorge de Moraes apresentou um projeto na câmara dos deputados do Rio de Janeiro em 1907 que tinha por objetivo designar civis e militares para irem a países “cultos do mundo” e lá adquirirem conhecimentos necessários para a criação de “duas escolas de educação physica, uma civil e outra militar, a primeira destinada ao preparo dos indivíduos a quem se iria encarregar do ensino, pelo Brasil afora, no lar, na escola, na universidade, na caserna, nas associações sportivas, enfim por todo lugar onde se cogitasse do

¹²⁵ Apesar de não termos conseguido encontrar fontes que informem diretamente a permeabilidade e impacto da obra entre os circenses, ginástica, educadores e entusiastas das artes circenses e da ginástica, é possível considerar que o Tratado de Acrobacia e Gymnastica tenha circulado nos diversos campos ligados às práticas e educação do corpo e alcançado diferentes públicos, uma vez que o mesmo se concretizou como uma publicação bibliográfica que foi divulgada no periódico O Diário da Noite dos dias 03 e 16 de setembro 1933, e que a pretensão de sua publicação já era de conhecimento da classe circense em função de Olimecha ter anunciado e requerido financiamento para obra por meio de nota publicada no Boletim Mensal da Federação Circense de 03 de março de 1927.

assunto” (Anais da Câmara dos Deputados, 1927, p. 482). Vinte anos depois, em 1927, o deputado retoma esse projeto e profere um discurso em que apresenta algumas justificativas para o mesmo.

Ensinam ginástica entre nós, indivíduos completamente, exclusivamente, técnicos, que jamais indagaram o “porquê” de um exercício; entre tais professores, figura um bom número de egressos dos circos equestres e acrobáticos; constituem, assim, forte motivo para desmoralização de cousa tão séria como é a educação física. “O professor não deverá ser um atleta musculoso, mas sim um pedagogo instruído”, sentenciou alguém de competência. Bastará refletir sobre os atuais conhecimentos, relativos ao treino e fadiga, para se reconhecer a necessidade de uma instrução sólida, para que agindo no lar, na escola, na caserna, na universidade, nas associações esportivas, por toda a parte enfim, possa o professor guiar o espírito do brasileiro na prática da educação física (Anais da Câmara dos Deputados, 1927, p. 510 *apud* SILVA, p. 101, 2009).

Tanto o projeto quanto o discurso de Jorge de Moraes evidenciam a defesa de uma educação física legitimada pelo discurso da ciência, tendo por objetivo o preparo do corpo para o trabalho e para a guerra dentro dos preceitos em voga na Europa naquele período de uma “educação física científica”, conforme já apresentamos anteriormente neste estudo. Nesse sentido, Jorge de Moraes evoca a imagem do “pedagogo instruído” e a necessidade de uma instrução sólida e não protagonizada por “técnicos, que jamais indagaram o 'porquê' de um exercício”, ou seja, seu posicionamento advoga a favor de uma prática científica e sistemática de analisar e mensurar o corpo, de medir, comparar e quantificar o movimento em busca do desenvolvimento calculado e da economia das energias físicas (VIGARELLO, 2003).

Com isso, conforme analisa Silva (2009), fica clara a defesa da profissionalização pautada na contraposição de saberes tidos como científicos em relação aos considerados não científicos, e a taxação dos circenses por parte de Jorge de Moraes como “amadores pedagógicos”, ou seja, como não portadores desse domínio sobre o corpo na prática educativa embasado na ciência, resultando, enfim, na “desmoralização de cousa tão séria como é a educação física”.

A postura ideológica e argumentativa de Moraes não foi única. Diversos outros educadores, políticos, jornalistas e militares do final do século XIX ao início do XX exteriorizaram reações semelhantes à do deputado, a exemplo, entre outros, José Carlos de Alambary Luz, Rui Barbosa, Manoel Baragiola, Arthur Higgins e Fernando de Azevedo.

A título de ilustração, em um artigo de 1876 intitulado “Um dia de Alegria”, o autor,

do qual não temos a identificação¹²⁶, inicia seu texto tecendo críticas aos poderes públicos por não compreenderem "a necessidade imprescindível de dar desenvolvimento ao estudo da gymnastica em todos os estabelecimentos de ensino, à imitação do que se pratica em o Norte da Europa, e principalmente Suécia e Alemanha" (O Globo, 18/07/1876). Na sequência, evidencia positivamente as ações individuais de Abílio Cesar Borges, diretor do Colégio Abílio, e de João Pedro de Aquino, diretor do Colégio Aquino, por tomarem a ousada iniciativa "nas reformas necessárias à regeneração do ensino" e por compreenderem que "a maior e mais urgente de todas as medidas era preparar os meninos para serem homens, na verdadeira acepção que se dá a esta palavra, nos países de mais energia, vigor e força de vontade". Em seguida, destaca:

Ainda há entre nós muita gente que não compreende o alcance e a importância do estudo da gymnastica e de todos os exercícios físicos, e esse infeliz preconceito partilhado até por certas camadas sociais que por sua colocação já devem perceber que se não pretende habilitar as crianças para trabalhar nos circos e theatros, mas sim desenvolver-lhes as forças, dando flexibilidade aos músculos, habituando os meninos a não recearem qualquer esforço e a não verem perigo nas coisas mais insignificantes da vida prática e material: em suma, não se quer formar acrobatas, mas homens fortes, vigorosos, ágeis e corajosos (O Globo, 18/07/1876).

No entanto, mesmo com essa afirmação assertiva quanto à negação da associação da ginástica com o universo do circo e a desqualificação de seus artistas, vale lembrar que no ano de 1885 o circense Vicente Casali estava em plena atuação no Colégio Abílio como mestre de ginástica (Gazeta de Noticias, 22/02/1885), realizando exposições diversas com seus alunos:

No dia 19 realizou-se a festa de educação física, que como a primeira esteve deslumbrante. Bem compreendendo a verdade do princípio *mens sana in corpore sano*, o Sr. Dr. Abilio mantém um bom mestre de gymnastica, o Sr. Casali, que surpreendeu a todos quantos testemunharam a firmeza e agilidade dos seus inúmeros discípulos nas diversas evoluções e exercícios que realizaram" (Gazeta da Tarde, 23/05/1887)

Além disso, o autor do artigo exalta ainda a "festa infantil cheia de utilidade

¹²⁶ Apesar de não termos encontrado a identificação do autor do texto, Romão (2016) informa que a autoria é de João Pedro de Aquino, diretor do Colégio Aquino, de maneira que, nesse caso, ele menciona a si mesmo em terceira pessoa.

consagrada aos exercícios íphysicos e à gymnastica”, realizada no Externato do Colégio Aquino e na qual foi preparado um pavilhão em que “havia de tudo o quanto era preciso: trapézio, mastros, escadas de corda, argolas e aparelhos cada qual mais interessante e útil”. Tendo em vista esse acervo de aparelhos comuns aos espetáculos circenses e a atuação de Vicente Casali no Colégio Abílio, evidentemente o discurso do autor do artigo se contradiz em relação à realidade da prática da ginástica no período e, principalmente, no Colégio Abílio.

Em se tratando mais diretamente das posturas do diretor João Pedro de Aquino quanto ao ensino da ginástica, apesar de no ano de 1876 o seu Externato estar repleto de aparelhos utilizados nos circos, conforme apontou o artigo que mencionamos anteriormente, em 1884, segundo informa Romão (2016), ele anunciou uma clara posição contrária a eles e às práticas circenses ao afirmar que a ginástica realizada em trapézios, mastros, barras e argolas estava condenada naquele momento pelos educadores por se prestarem mais às execução de acrobacias do que à pedagogia.

Três anos antes da publicação do artigo “Um dia de Alegria”, portanto em 1873, José Carlos Alambary Luz, bacharel em ciências sociais e jurídicas pela Faculdade de Direito de São Paulo, já havia tecido críticas aos circenses e suas práticas. Alambary Luz foi inspetor das escolas públicas e particulares da Freguesia de Paquetá e se destacou tanto como diretor da Escola Normal da Província do Rio de Janeiro, entre 1868 e 1876, como também pela fundação e edição do periódico A Instrução Pública, no Rio de Janeiro, considerado uma das primeiras publicações da área da educação e ensino no Brasil, e voltado para discussão sobre a organização da escola pública primária (LIMA, MACHADO e NETTO, 2018).

Na edição de 19 de outubro de 1873 de seu periódico, Alambary escreveu um artigo intitulado "Educação Physica", no qual apresentou críticas à educação primária por privilegiar a formação do intelecto em detrimento da educação física e informa a aprovação da lei pela Assembleia Legislativa, que "estabelece as aulas de gymnastica em toda a Província, e cria este ensino profissional na Escola Normal para ambos os sexos" (p. 385). Alambary discorre sobre o fato dessas aulas para ambos os sexos terem sido mal recebidas pelas famílias e, após analisar as vantagens e a importância da educação física evocando um tratado de educação de autoria do escritor português Almeida Garret e um livro de educação física para meninas do médico e professor de medicina da Universidade de Montpellier, na França, Dr. Fonsagrives, finaliza seu artigo afirmando que:

A repugnância que se manifesta contra o estabelecimento da gymnastica para as alumnas da Escola Normal, provém de confusão entre esta arte fundada nos sãos preceitos da ciência médica e o *acrobatismo*.

Ninguém espera saltimbancos na Escola Normal, e louco seria quem impusesse o aprendizado da acrobacia às futuras professoras (A Instrução Pública, 19/10/1873)

Quanto ao político, jurista e jornalista Rui Barbosa, em seus pareceres referentes à reforma do ensino primário, do ano 1883, o mesmo defendia a inclusão do método sueco de ginástica nas instituições de instrução pública devido suas características pedagógicas, sua formação moral, higiênica e disciplinadora embasadas nos preceitos da ciência (MORENO, 2001), e explicitava claramente o distanciamento que os exercícios físicos deveriam assumir em relação às manifestações circenses e seus protagonistas, ao afirmar que:

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 (p. 132, 1883).

Já o professor Manoel Baragiola, docente na Escola Normal de São Paulo, considerada em fins do século XIX a principal escola pública de São Paulo, em um texto intitulado “Gymnastica Moderna” (1902), argumentava que “A Gymnastica Escolar Moderna não tem por certo fim formar acrobatas, ou artistas de circo: ela foi introduzida nas escolas para desenvolver e fortalecer os organismos, em proveito do espírito e da vida prática”, sendo essa mesma ginástica “o começo da luta de pedagogistas contra o abuso de aparelhos gymnasticos” e a afirmação de um “sistema mais racional” (p. 256, *apud* GÓIS JUNIOR e HAUFFE, p. 554, 2014). Baragiola afirmava ainda que a ginástica que ele intitulava de “espetaculosa” ou “theatral” vislumbrava lucro e aplausos, e expunham a vida ao perigo em exercícios surpreendentes de força e agilidade (PUCHTA, 2015), e mostrava-se também contrário ao método de ginástica alemão e à utilização de alguns de seus aparelhos por oferecer riscos aos alunos (GÓIS JUNIOR e BATISTA, 2010).

Para Fernando de Azevedo, professor, educador, sociólogo e teórico da Educação Física¹²⁷, a ginástica alemã, que esteve constantemente presente no Brasil por meio da atividade de clubes de imigrantes alemães e também aplicada em variadas instituições de

¹²⁷ A exemplo de Rui Barbosa, também Fernando de Azevedo mostrava predileção pelo método sueco de ginástica, elegendo-o como o melhor do ponto de vista pedagógico e por sua ação moral e social (MORENO 2001).

ensino (TESCHE, 2002; QUITZAU e SOARES, 2010; QUITZAU, 2016), utilizava muitos movimentos acrobáticos em aparelhos e, por conta disso, declarava-se contrário a ela e aos exercícios corporais voltados para o desenvolvimento das acrobacias e suas evoluções (HEROLD JUNIOR, 2005). Nesse sentido, vale retomar que, conforme mencionamos, Arthur Higgins, professor e autor de manuais e compêndios de ginástica, também criticava a ginástica alemã justamente por sua adoção de aparelhos como barra fixa, trapézio, argolas, trapézio duplo e triplo e, conseqüentemente, por promover exercícios acrobáticos sobre eles.

Essa postura de Azevedo e Higgins se sustenta possivelmente também no fato de Johann Christoph Friedrich Guts Muths, um dos primeiros da ginástica alemã, que publicou em 1793 seu manual intitulado *Ginástica para a Juventude*, por mais que fosse partidário de teorias médico higiênicas para a estruturação de sua ginástica, que deveria ter uma função utilitária, de fortalecimento físico e regeneração da sociedade alemã do período, não se posicionava contrariamente ao funambulismo e suas práticas. Segundo Quitzau (2015), Guts Muths compreendia o funambulismo como uma prática valiosa principalmente para o desenvolvimento do equilíbrio apesar de criticar o risco envolvido nas exposições artísticas, mas que merecia admiração, pois colocava a agilidade do corpo humano em evidência. Ainda, segundo Quitzau, Guts Muths ao defender a prática do equilíbrio executada pelos artistas em suas apresentações, considerava que o andar na corda como faziam demandava muito tempo e era muito arriscado, mas que "se pudermos retirar esses dois obstáculos, não vejo por que impedir jovens de uma prática tão útil e que eles copiam com tanto gosto, pois os diverte" (Guts Muths, 1928, p. 328 *apud* Quitzau, 2015, p. 114). Assim, para Guts Muths o andar sobre a corda poderia ser proveitoso por contribuir para a melhoria do equilíbrio, da desenvoltura e da postura corporal contanto que realizado com segurança e seguindo uma sequência pedagógica que levaria o ginasta a estar apto a andar sobre ela, o que valia também tanto para o equilíbrio realizado sobre pernas de pau como para o ato de equilibrar objetos sobre o corpo, que contribuiria principalmente para o desenvolvimento da atenção (QUITZAU, 2015). Em vista dessas considerações sobre a ginástica alemã de Guts Muths como também de seus sucessores, como é o caso de Friedrich Ludwig Jahn¹²⁸, é perceptível o quanto carregava em

¹²⁸ Friedrich Ludwig Jahn, também professor e teórico da ginástica alemã, publicou em 1816 seu manual de exercícios físicos intitulado *A Ginástica Alemã*, que foi diretamente influenciado pelo trabalho de Guts Muths. Todavia, se a obra de Guts Muths teve a medicina e a pedagogia como base para a elaboração de suas sistematizações, o trabalho de Jahn tem sua centralidade no discurso fundamentalmente político, de exaltação da cultura germânica, e com o propósito de "fortalecimento corporal para a formação de uma comunidade capaz de defender os territórios germânicos lutar por sua unificação" (Quitza, 2015). Apesar dessa diferença de fundamentação na obra desses autores, os exercícios propostos em seus manuais são muito similares, sendo que Jahn, inspirado em Guts Muths, também faz uso de aparelhos correspondentes ao universo do

seus exercícios e mesmo na suas concepções elementos circenses, o que possivelmente contribuía para a postura crítica de Fernando de Azevedo e Arthur Higgins sobre ela, seus aparelhos e práticas.

Ademais, Fernando de Azevedo, em seu livro “Da Educação Physica, o que ela é, o que tem sido e o que deveria ser”, de 1920, em defesa de uma ginástica racional, adotava como referencial a produção de Amoros (1838) e compactuava com sua argumentação da inutilidade dos exercícios circenses, dos usos excessivos do corpo e da negação de uma prática de educação do corpo voltada para o frívolo prazer dos divertimentos (HAUFFE e GÓIS JUNIOR, 2014).

Juntamente a essa postura, Fernando de Azevedo tecia críticas ao fisioculturista e artista de circo Eugene Sandow e ao sistema de treinamento físico desenvolvido por ele e aprimorado por Eugene Desbonnet, considerando-o inferior por estar direcionado ao desenvolvimento muscular e à condição de um corpo espetacular (FRAGA e GOELNNER, 2003). Ainda, como crítico da produção de Eugene Desbonnet, Azevedo possivelmente acessou seu livro intitulado "Les Rois de la Force", publicado em 1911, em que o autor relaciona a biografia de vários homens e mulheres que realizavam exhibições de força física em espetáculos circenses, figurando entre elas a trajetória de E. Sandow e Kate Brumbach¹²⁹, filha de artistas de circo conhecida como Sandwina e considerada a mulher mais forte do mundo em 1910. No entanto, Azevedo, ao tratar da importância da prática de exercícios físicos por mulheres em suas obras¹³⁰, omite a atuação dessas artistas "forçadas" provavelmente por seus corpos musculosos irem de encontro aos ideais defendidos pelos intelectuais da época de um corpo feminino gracioso e delicado (FRAGA e GOELNNER, 2003).

Com uma postura similar à de Fernando de Azevedo, Domingos Virgílio do

circo, como barras fixas, paralelas, exercícios sobre cavalo de madeira e saltos mortais.

¹²⁹ Sandwina era o nome artístico de Kate Brumbach, nascida em Viena, Áustria, em 1884. Pertencente à família circense Brumbach, que fundou seu circo em 1846, Sandwina começou a praticar exercícios de força desde criança juntamente com três de suas irmãs, e logo conquistou sucesso com diversas exhibições de força em circos, teatros e espetáculos de variedades por toda a Europa e Estados Unidos, trabalhando inclusive no grande circo norte americano Ringling Brothers & Barnum & Bailey. Sua popularidade aumentou quando em um clube na cidade de Nova York venceu Eugene Sandow em um desafio que consistia em erguer sobre a cabeça um peso de 300 libras. Kate ergueu o peso acima da cabeça, derrotando seu oponente que havia apenas conseguido sustentá-lo até a altura do peito. Com esse feito, o nome "Sandwina", duplo feminino de Sandow é atribuído à artista. Sandwina media 1 metro e 82, pesava 98 quilos e possuía um bíceps de 44 centímetros de diâmetro, sendo considerada no ano de 1910 a mulher mais forte do mundo (GOELLNER e FRAGA, 2003).

¹³⁰ São elas, principalmente: AZEVEDO, Fernando de. Da Educação Physica, o que ella é, o que tem sido e o que deveria ser. São Paulo/Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos, 1920 e AZEVEDO, Fernando de. Antinous: estudo da cultura athletica. São Paulo/Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos, 1920.

Nascimento, militar de patente, deputado, literato e jornalista, nascido em 1862 em Paranaguá, Paraná, publicou em 1905 uma obra intitulada "Homem Forte", em função de seu interesse por temas da educação física e atento à forma como a ginástica vinha sendo aplicada nas escolas paranaenses (PUCHTA, 2007). Nas páginas iniciais de sua obra, traçou severas críticas à formação de acrobatas e atletas pela ginástica e também à utilização de aparelhos e execução de exercícios semelhantes aos pertencentes às práticas circenses:

Os exercícios evidentemente violentos, sem um método regular consequente da correlação que deve existir entre as funções do corpo e do espírito, só podem trazer sérios prejuízos aos que deles façam uso.

É assim que no Brasil o ensino da ginastica ainda se acha apegado aos condenáveis sistemas de pretender-se transformar os indivíduos em verdadeiros acrobatas e atletas, deformando o corpo e desequilibrando o espírito, sem atender-se que a educação física propriamente dita deve ser compreendida antes como um complemento da educação intelectual e moral e como um agente higiênico e poderoso do aperfeiçoamento da espécie, do que como elemento de formação de homens exclusivamente robustos, muitas vezes disformes, quando não escravos da vontade inteligente de outrem pela sua inferioridade cerebral.

Não assim têm compreendido os modernos investigadores do magno problema da educação humana. Para estes, por exemplo, estão postos de lado, como inúteis e ruinosos à saúde da mocidade, as paralelas, as barras fixas, as argolas, os trapézios, os saltos duplos, etc, da antiga ginastica, causas muitas vezes de acidentes fatais, como: rupturas musculares, hérnias, deslocamentos, torceduras, fracturas, hidartroses, etc, etc (NASCIMENTO, 1905, p. 7 *apud* PUCHTA, 2007, p. 46).

Com relação à Arthur Higgins, como já indicamos previamente, esse argumentava em seu "Compendio de Gymnastica Escolar: Methodo Sueco-Belga-Brasileiro", de 1934¹³¹, que a ginástica praticada nos circos tem como finalidade "causar admiração pelo desapego à vida e da renda pecuniária. Essa gymnastica, impropriamente chamada assim, repito, por ser prejudicial à saúde e muito perigosa, deve ser completamente banida dos estabelecimentos de educação" (p. 24).

Por fim, temos um exemplo emblemático dado por meio de um artigo de Hemetério José dos Santos, publicado no periódico O Tempo, de nove de agosto de 1892, em que o mesmo explicita seu preconceito para com os circenses e seus saberes; preconceito esse que o leva ao ponto de cair numa "curiosa" contradição. Hemetério José dos Santos foi um gramático, filólogo e literato que atuou como professor da Escola Normal do Distrito Federal, do Colégio Pedro II e do Colégio Militar do Rio de Janeiro, reconhecido como o primeiro

¹³¹ Essa obra de Higgins é uma reedição ampliada e revisada feita pelo autor de seu "Compendio de Ginástica Escolar", publicado em 1896.

professor negro do Colégio Militar (GOMES, 2011), tendo alcançado, em 1920, a patente de Tenente Coronel Honorário do Exército Brasileiro (MULLER, 2006).

Com o intuito de tratar do ensino de ginástica, Hemetério inicia o seu artigo intitulado “Pelas Escolas” lançando um olhar crítico sobre questões que se passaram em algumas escolas quando da visita do último conselho de instrução pública. Dentre essas questões está a referente à qualidade/capacidade de quem ensina ginástica nas escolas, e alerta que a ginástica, “de todas as artes pedagógicas”, é a que depende do valor moral do professor. Na sequência, traz o seguinte questionamento:

Que respeito merece dos seus alumnos aquele que, sem saber o que ensina, desorientado, hesitado, perplexo, tenta encaminhar os seus discípulos?

Passará de um títere, de um saltimbanco, de um polichinelo da lei o professor que, ignorando os mais elementares princípios de uma simples formatura põe-se a vociferar, desequilibrado do seu poder, em frente dos seus educandos?

Que ideia de nobreza, de dignidade pode incutir semelhante educador?

Que respeito poderá exigir?

Quem chega pela primeira vez a uma dessas nossas escolas, sente-se humilhado, não só pelo que vê, como por sugestão do próprio professor que entibiado também se acha pela falsa posição assumida! (O Tempo, 09/08/1892)

Hemetério critica a postura e formação de alguns professores de ginástica nesse ano de 1892 ao declarar que não sabem o que ensinam, ignoram “os mais elementares princípios de uma simples formatura” e, em função disso, os associam à ideia do saltimbanco, expressão essa utilizada para designar artistas de circo e espetáculos de variedade, normalmente empregada com intenção pejorativa.

No entanto, no decorrer de seu artigo, o autor retoma a visita que realizou em três de setembro de 1883 a escola mista da Quinta da Boa Vista para argumentar que nesse ano de 1883 o ensino de ginástica nessa instituição era irrepreensível, por contar com “professores idôneos e técnicos”, e que pela qualidade e dedicação dos mesmos, “Todos os gabos, todos os encômios eram poucos àqueles que nobremente assim educavam a uma infância sequiosa de saber, pobre e cheia de alevantados intuitos”.

Desses professores, destaca o próprio diretor da escola, J. A. Ferreira da Gama, responsável pela instrução primária; Raphael Frederico, professor de desenho; Amaro Ferreira de Mello, professor de música; e, como professor de ginástica, Vicente Casali. Aqui reside a contradição em que cai Hemetério, pois, se por um momento associou um ensino de má qualidade a artistas circenses, por outro exaltou Vicente Casali, que adquiriu sua formação no

núcleo das artes circenses e foi um exímio artista, como professor elogiável. Com isso, evidencia-se uma postura preconceituosa de Hemetério ao indicar desconhecer os circenses como detentores de saberes sobre o corpo e sua educação.

Em suma, o debate contido nas ações do deputado Jorge de Moraes e vários outros políticos, educadores, militares e jornalistas do período explicita as tensões referentes a quem deveria deter o saber e poder sobre a educação do corpo e, principalmente, a desqualificação do conjunto dos saberes pertencentes aos circenses e àqueles que não eram considerados como integrantes da mentalidade científica do período, que possuía a ginástica como modelo de educação corporal responsável por ensinar os indivíduos tanto a usar corretamente suas forças físicas como a bem preservá-las (SOARES, 2001; SILVA, 2009, GÓIS JUNIOR e SIMÕES, 2013).

Contudo, os circenses, de acordo com o que temos abordado até o momento, assumiram de diferentes maneiras um protagonismo ativo no âmbito da profusão de práticas ginásticas e associadas à educação do corpo durante o século XIX e início do XX, a ponto de disputarem também no plano das produções bibliográficas, por meio, principalmente, da publicação do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica, de Raul Olimecha, o pensar, promover e legitimar os (seus) saberes sobre o corpo; saberes esses pautados num amplo e complexo processo de aprendizagem imbricado e rigoroso, que contemplava a formação de um corpo forjado na disciplina do modo de organização de vida e trabalho no circo, mas que se constituía expressivo e desimpedido.

Nesse âmbito, a obra de Olimecha ratifica toda a singularidade dos saberes circenses sobre o corpo, negadas e desqualificadas pelo pensamento hegemônico da educação física presente no discurso do deputado Jorge de Moraes e seus pares. Além disso, a publicação de seu Tratado desnuda por completo o preconceito e desconhecimento existente por parte de Moraes, Higgins, Azevedo e outros para com os circenses, seus modos de organização do trabalho e o processo de socialização/formação/aprendizagem que configuram o circo como escola permanente, de produção constante de saberes (SILVA, 2009).

A respeito desse último ponto, vale, portanto, abordarmos neste momento justamente a constituição dos saberes circenses pautados no modo de organização e produção da vida e do espetáculo circense, conforme desenvolveu, principalmente, Silva (2003; 2008; 2009; 2011).

5.2 CIRCO: PALCO E PICADEIRO DE TRANSMISSÃO DE SABERES

A organização e produção do fazer circense no período fundamentava-se na transmissão dos saberes e práticas de forma coletiva, oral e por meio da memória e do trabalho, tendo como objetivo que as novas gerações fossem portadoras desses saberes e práticas. Em função disso, havia um “um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense” (SILVA, 2009, p.33).

A compreensão que temos da oralidade dos circenses é de que a mesma não significa que eles não possuíam o domínio da linguagem escrita ou fossem um grupo não alfabetizado. A produção do circo como um espetáculo de proporções gigantescas e em muitos casos itinerante exigia o letramento de todos os seus integrantes, desde a sua direção e elenco até a capatazia, pois a complexa logística, operacionalidade e organização dessas empresas dependiam do domínio da língua escrita, sendo que frequentemente os circenses eram letrados em mais de três idiomas, o que permitia que viajassem e empreendessem seus circos em diversos países e continentes.

Um exemplo que ilustra a necessidade por parte dos circenses de dominar diferentes línguas é dado por meio da trajetória de várias companhias que viajaram por dezenas de países no século XIX e XX. Dessas, destacamos o Circo Chiarini, de Giuseppe Chiarini conhecido como o Franconi da América, que viajou por seis continentes e mais de trinta países (LOPES, 2015) com uma companhia composta por "oitenta artistas de ambos os sexos, quarenta e três cavalos, três elefantes, dois dromedários, duas zebras, vários leões africanos, ursos do Himalaia, um cinocéfalos de Madagascar, uma coleção de macacos de Sumatra e Bornéu, panteras negras de Malaca, pássaros [...]" (Diário do Brasil, 02/03/1883). Nesse sentido, é importante ainda destacar que os próprios artistas que compunham os espetáculos eram geralmente originários de diversos países, pois eram incorporados ao elenco na medida que os circos viajavam por diferentes continentes, o que favorecia e potencializava tanto a necessidade dos circenses em geral dominarem diferentes idiomas para se comunicarem como também facilitava a aprendizagem de novas línguas.

Aliado a isso, em função da contemporaneidade da linguagem circense e da necessidade permanente de renovação das artes em geral, era constante a pesquisa, incorporação dos mais diferentes tipos de conhecimentos e aprendizagens para fora do âmbito do próprio circo por parte dos circenses e em vista da produção do espetáculo, ou seja, suas memórias e saberes eram refeitos, reconstruídos e repensados com imagens, ideias e

conhecimentos novos, do tempo presente em que eram acessados e transmitidos, sendo, portanto, sempre atuais e atualizados por estarem em permanente diálogo com o presente vivido.

Com isso, a transmissão de saberes e práticas de forma oral nos núcleos circenses não acarretava na fragilidade desses grupos, pois a manutenção de suas artes e saberes perdura até os dias de hoje. Ou seja, seus saberes, práticas, criações e exposições vem se constituindo por um período de mais de 250 anos, isso se tomamos como referência as décadas finais do século XVIII, momento em que se configura uma forma de produção de espetáculo que passa a receber a denominação de circo moderno, pois, se adotarmos como referencial o fato de que muitas das artes apresentadas nos espetáculos de circo, como o malabarismo, equilíbrio e acrobacias, estavam presentes desde a antiguidade, tanto no oriente quanto no ocidente, e propagadas de geração em geração de forma oral por artistas geralmente organizados em núcleos familiares, então podemos pensar que as artes que compõem os espetáculos de circo atualmente perduram por milhares de anos sustentadas pela transmissão oral de seus saberes e práticas.

Assim, conforme analisa Silva (2003; 2008; 2009), os ensinamentos transmitidos no circo se davam por intermédio de mestres circenses e não consistiam apenas na preparação para a realização dos números e atrações circenses, mas nos diversos saberes sobre o corpo no que diz respeito à multiplicidade de suas ações e potencialidades. Além disso, a transmissão oral desses saberes não acontecia de maneira impensada e eventual, de forma arbitrária ou aleatória, mas pressupunha um método, mesmo que não formalizado como uma cartilha, que demandava rigor e disciplina.

O aprendizado global de tudo que estava ligado à manutenção e criação do espetáculo era condição básica para a permanência de um membro no circo e, nascendo ou não em seu interior, cabia a todos e a todas, criança ou adulto, passar por uma iniciação que garantia, entre outras coisas, ter acesso ao conhecimento das técnicas que possibilitariam ser artistas. Não cabia nesse modo de formação tornar-se um artista especialista e muito menos apenas um agregado ao circo, sendo que todos se tornavam “artistas completos”.

A forma da transmissão oral do saber circense fez desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. Um artista completo tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas e, por fim, armar e desarmar o circo (SILVA, 2009, p. 73).

A transmissão dos saberes implicava no fato de que as crianças circenses seriam futuros mestres e, portanto, perpetuadoras desses conhecimentos ao ensinar as gerações futuras, garantido que essas também se tornassem artistas, na perspectiva de que “o ensinar e o aprender continham a ideia de que o geral e o específico nunca poderiam estar separados nas atividades do circense” (SILVA, 2009, p.104).

O ensino entre os circenses competia mais do que a rotina de aprendizagem das técnicas e modalidades artísticas e o cumprimento dos horários de treino e ensaio, pois os mestres, permanentemente, em todos os momentos do cotidiano circense, estavam presentes para ensinar a respeito da elaboração, construção e manutenção tanto dos aparelhos utilizados nos números artísticos quanto da organização interna do circo, de sua logística e da produção do espetáculo, a ponto de ser comum entre os circenses a não distinção entre os momentos formais e específicos de aquisição de conhecimentos. Apesar disso, havia o constante ensaio das crianças e a rotina diária de preparos e treinamentos dos adolescentes e adultos em função desses frequentemente executarem mais de um número, sendo, portanto, exigida a aprendizagem e aperfeiçoamento tanto desses novos números quanto dos aparelhos construídos para a sua execução (SILVA, 2003).

Nesse processo, as figuras dos mestres, aqueles que conduziam o processo de aprendizagem que formava um artista circense, encerravam em si destacada importância. Para a criança no circo era cotidiana a observação das apresentações dos artistas no picadeiro e assistir aos ensaios dos adultos, mas era incumbido ao mestre o ensinar e aprimorar a postura e conduta do circense para com o público. Suas competências iam além do trabalho corporal e a preparação para os números, pois era entendido como mentor de um modo de vida e detentor do amplo conhecimento a respeito da produção do circo como um todo.

Conforme também informa, Avanzi e Tamaoki (2004), Castro (2005) e Silva (2003, 2008 e 2009), a base dos ensinamentos no circo era o aprender a saltar, a realizar os movimentos acrobáticos, pois por meio desses é que se conquistava o tempo “certo do corpo”, o equilíbrio e o aprender a cair (devido ao risco eminente de acidentes), sendo esses fundamentais para todos os artistas de circo, do trapezista ao palhaço, do malabarista às atrizes e atores das representações circenses. A partir daí, aprendia-se os números mais específicos com o auxílio de outros artistas jovens e adultos e era comum que algumas crianças tivessem sua aprendizagem dirigida pelos próprios pais devido a necessidade de inserção dessas nos números realizados por suas famílias. Apesar disso, a presença do mestre nesse processo era requerida e, a cada novo número aprendido e estreado, a segurança e

confiança no mestre e nos companheiros de trabalho se consolidavam como condições primeiras e fundamentais para a aprendizagem e aperfeiçoamento dos saberes circenses.

Juntamente com as técnicas acrobáticas, a formação do circense compreendia a aprendizagem de valores éticos relacionados ao comportamento do artista no picadeiro e para com o público, sendo exigida sempre uma apresentação em cena perfeita e respeitosa independentemente da quantidade de espectadores nos espetáculos. Para o circense, de nada valia um artista, por mais incrível que fosse sua exibição, se em sua conduta pessoal e profissional não estavam presentes os valores e regulamentos éticos próprios do modo de produção de vida no circo, de maneira que, como sugere Silva (2009), a manutenção do próprio circo se dava por meio do comportamento ético de seus integrantes.

Em face das considerações acima apresentadas e ainda segundo Silva (2009), a constituição dos circenses alicerçou-se na conformação de um processo de socialização, formação e aprendizagem e de uma organização do trabalho pautada “em uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolviam aquela produção” (p. 117).

O processo de socialização, formação e aprendizagem acontecia de forma integrada e simultânea, sendo suas ações intrinsecamente relacionadas. A socialização na constituição do circense correspondia à permanente e intensa transmissão dos conhecimentos preservados na memória, culminando na aprendizagem por parte dos integrantes do circo dos singulares e diversos saberes do circo e, conseqüentemente, na formação do artista e na sua identidade como circense. Por meio desse processo permanentemente sincrônico que evidenciam o circense como portadores de saberes próprios é que resulta, também, o elemento fundamental do circo, o espetáculo. Com isso,

A organização do trabalho, o modo de produção do espetáculo e o processo de formação, socialização e aprendizagem formavam um conjunto, eram vinculados e mutuamente dependentes. Por isso, os circenses, com sua teatralidade, no final do século XIX e início do século XX, devem ser vistos como um grupo que articulava uma estrutura, um núcleo fixo com redes de atualização envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação. Adotavam procedimentos que adequavam, incorporavam e produziam um espetáculo para cada público manipulando elementos de outras variáveis artísticas já disponíveis, gerando novas e múltiplas versões da teatralidade. Compor um espetáculo circense nessa situação era refazer, de modo permanente, essas mesmas propriedades de constituição e a sua distinção em relação aos outros modos de construção dos espetáculos artísticos (SILVA, 2009, p. 117).

A partir do exposto nos parágrafos anteriores, evidenciam-se as complexas formas de constituição dos circenses no período e, nesse ínterim, vale ressaltar o rico processo de formação e aprendizagem fundamentais para essa constituição e os nítidos saberes sobre o corpo que detinham. No processo de aprendizagem amplo, imbricado e rigoroso que assumiam, o conhecimento sobre o corpo consolidava-se como suporte fundamental para a manutenção do circo e seu espetáculo.

Aliado à dimensão do corpo circense entendido como belo, etéreo, sublime e grotesco, capaz de realizar em gestos, metamorfoses e voos as mais inimagináveis ações muitas vezes tomadas como não humanas (BOLOGNESI, 2001; SOARES, 2001c, 2005; WALLON, 2009), estão o rigor e a disciplina em sua preparação para o espetáculo e seu efeito estético. O “ritual” de aprendizagem do circense e a construção do corpo para o espetáculo estrutura-o e legitima-o como ferramenta principal de trabalho do artista de circo.

Ao se contemplar um espetáculo circense, acessamos os corpos dos artistas na sua potência comunicativa e encantadora, mas, por traz desse efeito, imperam processos intensos de preparação visando a integridade dos artistas na realização de seus números. Há nesses processos a constante preocupação com a segurança dos homens, mulheres e crianças do circo em função dos riscos envolvidos em suas criações, que podem levar tanto a sérias e permanentes lesões como até mesmo à morte. Ligado a esse fato, em função de viverem de sua arte, dependerem intensamente dela para manutenção da vida circense, existe também o cuidado e trabalho com o corpo almejando seu melhor desempenho e, com isso, a longevidade do artista na realização de seu ofício, ou seja, o cuidado com o corpo para que o artista trabalhe por um longo período de sua vida e garanta, dessa forma, a manutenção do circo como espetáculo e de seu próprio modo de organização de vida.

No entanto, ao mesmo tempo em que a construção e integridade do corpo do artista circense determinava a manutenção do seu modo de vida e, conseqüentemente, do espetáculo circense, é também o próprio modo de organização de vida e do trabalho do circense que produzia as técnicas, gestos, orientações e concepções que elaboram e sustentam seu corpo artístico.

Conforme aborda Soares (2001b) ao tratar de como homens e mulheres trabalhadores das minas de carvão do final do século XIX aprendiam técnicas corporais por meio do trabalho e da necessidade de sobrevivência, também o meio de vida e de trabalho adotado pelos circenses orienta e imprime técnicas, gestos e saberes sobre a produção de seus corpos. A concepção de que “o indivíduo aprende a utilizar suas forças no jogo cotidiano de manter-se

vivo, independente das técnicas corporais, meticulosamente elaboradas nos laboratórios de pesquisa para 'ensinar' a ele o seu uso correto” (SOARES, 2001b, p. 59), a nosso ver, dialoga intimamente com a produção do corpo do circense.

No cotidiano da vida e formação dos artistas de circo havia também uma autoeducação corporal que mediava a utilização das forças em intensidades adequadas para a ideal realização dos números e ações circenses de forma orgânica, a exemplo da consideração de Soares a respeito dos trabalhadores das minas de carvão em fins do século XIX: “Gestos medidos, gestos pensados, gestos contidos. Não havia ali nenhuma explicação científica. O corpo aprendia, no silêncio, a gestualidade necessária e a adequada utilização das forças (2001b, p. 59).

Em síntese, as concepções dos corpos dos circenses estruturados e modulados pela organização da vida e do trabalho no circo, os elevados riscos presentes em seus fazeres artísticos e a necessidade de garantir que o artista pudesse atuar com integridade por um tempo mais extenso possível, exigia (e exige) rigor, atenção, organização, forma, orientação, sensibilidade, formação permanente e empenho no processo de ensino das artes circenses.

Nesses moldes, Vicente Casali, Raul Olimecha e os diversos artistas e famílias circenses citadas até o momento, e mesmo Zeca Floriano, com seu profundo mergulho no circo e íntimo contato com seus artistas, estruturam-se como exímios profissionais da arte e, também, detentores de amplos e complexos saberes sobre o corpo, sua formação e preparação, ou seja, como “artistas completos” oriundos de uma escola única e permanente que é o circo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AFIRMAÇÃO POR MEIO DAS ARTES, PRÁTICAS E SABERES

Diante desse debate a respeito da constituição dos circenses no período e do domínio dos conhecimentos sobre o corpo que detinham é que retomamos e evidenciamos os desconhecimentos, negações e preconceitos para com o circo e os circenses por parte daqueles aliados às práticas ginásticas no final do século XIX e início do século XX, que se pautavam em perspectivas médicas, científicas e higienistas, a exemplo do deputado Jorge de Moraes, Arhur Higgins e Fernando de Azevedo.

É interessante observar que nos meandros das contradições dos discursos da ginástica, dadas por sua pretensão de se distanciar do universo do circo apesar de incorporar aparelhos e exercícios iguais aos dos espetáculos circenses nas aulas ministradas em escolas e clubes; sendo “espetacularizada” em exibições públicas de discentes e clubistas; ministrada por artistas de circo em diversas instituições públicas e privadas, e da sua presença dentro de circos e espetáculos de variedades, haviam disputas encabeçadas pelos defensores dessa ginástica que se pretendia racional e metodizada. Imperavam tensões referentes a quem deveria deter o saber e poder sobre a educação do corpo e, nesse sentido, é possível conceber a ideia de que os defensores dessa ginástica institucionalizada e pautada na ciência em voga no período elegeram direta e indiretamente os circenses e suas realizações como uma espécie de ameaça. Ou seja, ao nosso ver, nessa disputa, há a evidente necessidade de manutenção e afirmação da hegemonia da ginástica do século XIX e início do XX em vista de uma possível ameaça do circo e seus corpos, exercícios e influências.

Nesse sentido, vale considerar que os arautos da ginástica racional, ao eleger as práticas circenses e suas representações como uma ameaça, não significa necessariamente que o circo era uma real e concreta afronta, ou que ele iria se apoderar efetivamente do campo da ginástica institucionalizada. Na realidade, ao criticar o circo e elegê-lo como uma ameaça, o discurso da ginástica acaba por alavancar a si próprio e a se auto promover, ou seja, adotava uma estratégia de ataque ao universo do circo para legitimar o seu poder e afirmar seus valores e ideais.

Assim, para além dos circenses almejarem ou não assumir propriamente e conscientemente o ensino da ginástica em clubes, escolas e centros de cultura física como uma forma de disputa de saberes e práticas e de enfrentamento ao discurso proferido pelos

diversos partidários de uma ginástica racional, um ponto em questão a ser reforçado é o de que eles possuíam conhecimentos e práticas similares aos da ginástica gestada nessas instituições que os permitia atuar e influenciar seus espaços, como de fato ocorreu, mesmo tendo como objetivo maior a produção artística de seus espetáculos. Com isso, a influência do circo, os diálogos, as misturas e a entrada de seus artistas nos campos institucionalizados da ginástica no período foi também uma consequência e mais uma possibilidade de atuação dos circenses concebida por serem detentores de saberes sobre o corpo advindos de complexos, rigorosos e permanentes processos de formação vigentes em seus modos de vida e trabalho; pela permanente contemporaneidade da linguagem circense que incorporava e dialogava com os mais variados elementos sociais, culturais, estéticos e políticos do período; e mesmo em função do fascínio que suas execuções fantásticas e arriscadas despertavam em alunos e praticantes de ginástica - que procuravam copiar e reproduzir os números de picadeiro nas aulas dos clubes e centros de cultura física -, ou mesmo por parte do público em geral, que assistia às demonstrações e apresentações ginásticas e acabava por demandar o mesmo efeito espetacular do circo nessas exibições.

Com isso, a influência do circo como espetáculo e o protagonismo dos circenses partilhando seus saberes como mestres de ginástica representavam um contra ponto ao discurso hegemônico (ou quase) da educação do corpo gerida no período e acarretavam, conseqüentemente, no ataque constante e direto aos circenses e suas práticas por parte dos simpatizantes e defensores da ginástica.

Em vista dessa postura combativa por parte dos representantes da ginástica de cunho racional, higienista e moralizante em relação às artes circenses, seus saberes e artistas, é possível considerar que a disputa e enfrentamento que assumiram ocorreu de maneira explícita num plano materializado por meio da publicação de artigos, manuais, compêndios, colunas e matérias em jornais e revistas que atacavam direta e indiretamente o circo, e tinham como intuito preservar o predomínio do seu discurso¹³². No entanto, é importante reforçar que também nesse plano os circenses fizeram frente e se mostraram atuantes, tendo em vista a elaboração do programa de aula de Vicente Casali para o Internato do Colégio Pedro II em oposição ao de Arthur Higgins, as vinhetas aclamativas das propagandas circenses que

¹³² Ao apontar que as disputas e enfrentamentos que higienistas, educadores e militares assumiram frente às práticas circenses e seus artistas ocorreram de maneira mais explícita de forma escrita, por meio da publicação de manuais, artigos, colunas jornalísticas etc., não excluímos a possibilidade dessas disputas e enfrentamentos terem ocorrido também de outras maneiras na realidade cotidiana vivida por esses sujeitos, o que, de fato, possivelmente ocorreu, apesar de não termos conseguido encontrar fontes que dessem essa dimensão.

divulgavam o circo como espaço de ensino de ginástica e educação física e, principalmente, a publicação do Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica de Raul Olimecha. Em outros termos, os circenses fizeram-se presentes em diferentes planos em meio às críticas e preconceitos a eles direcionados, dando visibilidade às suas práticas, métodos, saberes e elaborações teóricas seja por meio do programa de aula de Casali e da atuação de circenses como mestres de ginástica, ou através das vinhetas propagandísticas dos circos, da publicação do Pequeno Tratado e da interação direta deles com ginastas, atletas e professores, como Zeca Floriano, Enéas Campello e Jules Léotard, figuras essas que acabaram se tornando artistas de circo.

Tendo por base essas considerações, o que pretendemos enfatizar é que os circenses possuíam diferentes vozes, que tanto dialogavam como disputavam com o discurso médico, pedagógico e militar ligado à ginástica do período, pois sua comunicação e influência acontecia efetivamente por meio de diversificadas ações e práticas. O circo e os circenses se comunicavam, rivalizavam com o discurso da ginástica realizando a execução de seus próprios espetáculos, incorporando, tensionando e apresentando a terminologia da própria ginástica em suas propagandas, levando para a sociedade e, principalmente, para dentro de escolas e clubes, modelos de movimentos e gestos corporais. Assim, pautados numa tática multifacetada de ações e práticas, garantiam-se astutamente diante do discurso da ginástica, de maneira que, se esse discurso sustentava-se pela ciência e medicina e concretizou-se por meio da publicação de textos e discursos, as ações dos circenses sustentavam-se por diversificadas e criativas formas de realizações, influências, diálogos, imersões e misturas com o campo da ginástica no decorrer do fazer criativo e permanente de sua arte.

Posto isso, vale retomar alguns exemplos abordados no início desta pesquisa que explicitam a variabilidade dessas ações contundentes dos circenses em meio às tensões que protagonizaram com o discurso da ginástica que se queria hegemônico, como foi o caso das aulas de ginástica oferecidas ao público fluminense ministradas pelo circense Luigi Guillaume em seu próprio circo em 1874; as vinhetas das propagandas do Circo Chiarini de 1876, que anunciavam o espetáculo como "Completa Exposição de Educação Physica, Palestra de Agilidade, Equilíbrio e Força", faziam menção ao "incrível grau de perfeição physica dos extraordinários meninos e meninas da companhia", meninos e meninas essas rotulados como "verdadeiros portentos na ARTE DE EDUCAÇÃO PHYSICA", e anunciavam o circo como "verdadeira escola de educação physica"; o espetáculo do Circo Casali de 1875 em benefício aos ginastas de sua Companhia e dedicado diretamente "a todos os distintos clubs

gymnasticos desta cõrte e a todos os mais habitantes deste abençoado torrão do Imperio de Santa Cruz”; e também da atuação do Circo Spinelli em parceria com o Centro Cívico Sete de Setembro dirigido por Zeca Floriano para inauguração das aulas de ginástica que seriam ministradas na escola noturna e gratuita do Centro Cívico, em um espetáculo dentro do circo e protagonizado tanto pelos artistas da companhia como pelos ginastas da instituição.

Por meio desses exemplos é possível perceber que os circenses ao mesmo tempo que resistiam ao discurso da ginástica que os desqualificava e buscava se distanciar deles e de sua arte, também operavam estabelecendo o diálogo com ela, ora usando as terminologias que a sustentavam e ministrando aulas no próprio circo, ora dedicando seus espetáculos aos clubes ginásticos e, conseqüentemente, aos seus alunos. Assim, mesmo num contexto de tensões e disputas, o circo e seus artistas por meio da contemporaneidade de sua linguagem e em vista da produção de seus espetáculos, incorporaram as práticas, discursos e “ginásticas” da época; abriram o picadeiro aos mais diversos elementos e manifestações culturais do período e promoveram uma permanente mistura e fusão entre eles, ou seja, fizeram sua arte.

Nesse sentido, identificamos aqui uma potência extraordinária dos mesmos pautada principalmente em seus saberes, práticas, processos de formação e na contemporaneidade de suas produções, que alicerçavam ações e afirmações frente ao discurso por vezes intolerante, desqualificador e contraditório daqueles que assumiam a ginástica como modelo de educação do corpo na época e que se via ameaçado pelos corpos sublimes, voadores, poéticos, desnudos, chocantes e, portanto, não encarcerados dos circenses; corpos esses forjados na disciplina e rigor das artes do circo e livres por serem criadores e expressivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Maurice. *Les Théâtres des Boulevards*. Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- AMOROS, Francisco. *Nouveau Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale*. Paris: Tome premier, 1838.
- ANDRIOLI, Luiz. *O Circo e a Cidade: Histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba*. Curitiba: edição do autor, 2007.
- ARNAL, Mathieu. *Jules Léotard, le premier trapèziste volant*. Paris: Sur les Pas L'actu. 2012
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: CÓDEX, 2004.
- AZEVEDO, Fernando de. *Da Educação Physica, o que ella é, o que tem sido e o que deveria ser*. São Paulo/Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos, 1920
- AZEVEDO, Fernando de. *Antinous: estudo da cultura athletica*. São Paulo/Rio de Janeiro: Weiszflog Irmãos, 1920
- BAIA, Anderson da Cunha; BONIFÁCIO, Iara Marina dos Anjos; MORENO, Andrea. *O tratado prático de gymnastica de L. G. Kumlien: circulação, transformação e vestígios do método sueco de ginástica na educação dos corpos no Brasil (1895 1955)*. Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de História da Educação João Pessoa – Universidade Federal da Paraíba – 15 a 18 de agosto de 2017. pp. 3757 – 3770. ISSN 2236-18552017
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITE, 2010.
- BARAGIOLA, Mario. *Gymnastica Moderna*. Revista de Ensino, São Paulo, v.1, n. 2, p. 256, jan 1902.
- BARTHOLO, Ruy. *Respeitável Público - os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 1999.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *O corpo como princípio*. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 101-112, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Representação Cênica e Performance Acrobática - As Forças do Amor e da Magia. *Urdimento*, Florianópolis, v.3, n.36, p. 449-464, nov/dez 2019

BRAZIEL, Nicolas. *Histoire des petits théâtres de Paris*, vol. 1. Paris: Allardin, 1838

CÂMARA, Rogério Sette e SILVA, Erminia. *O Ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões*. Texto produzido como subsídio para discussão no Encontro Funarte das Escolas de Circo no Brasil, 2009. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=1134:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=147:artigos&Itemid=505

CÁRDENAS, Júlio Revolledo. *El siglo de Oro del Circo en México*. [S.l.]: Más difícil todavía, S.L., 2010.

CASTAGNINO, Raúl H. *El circo criollo – Datos y documentos para su historia 1757- 1924*. 2ª ed. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, 1969.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

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

CHAPMAN, David L. *Sandow the Magnificent. Eugen Sandow and the beginnings of bodybuilding*. Chicado: University of Illinois Press, 1994.

CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José - a Menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: HUCITEC, 2012

COLMAN, Francisco. *Monografia de Artes Circenses*. Sem editora, 1976/1977. não sabemos quantas páginas pois a obra está incompleta.

CUNHA JUNIOR, Carlos Fernando Ferreira da. *Organização e cotidiano escolar da “Gymnastica”: uma história no Imperial Collegio de Pedro Segundo*. PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 22, n. Especial, p. 163-195, jul./dez. 2004.

CUNHA JUNIOR, Carlos Fernando Ferreira da. *O Imperial Collegio de Pedro II e o ensino secundário da boa sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008

DAMASCENO, Atos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX: contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Globo, 1956.

DÓRIA, Escragnolle. Álvares de Azevedo no CPII - homenagem ao 62 aniversário de seu falecimento. Rio de Janeiro: arquivo nacional, código 46.20, 1914

DUPAVILLON, Christian. *Architectures du cirque – des origines à nos jours*. Paris: Éditions du Moniteur (Groupe Moniteur), 2001.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Malabares - passing de claves*. In: BORTOLETO, M. A. C. (Org.) . Introdução à pedagogia das atividades circenses. Volume 2. Várzea Paulista – SP: Editora Fontoura, p. 23-42, 2010.

ERMAKOFF, George. *Paisagem do Rio de Janeiro: aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes – 1790-1890*. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2011.

FRAGA, Alex Branco; GOELLNER, Silvana Vilodre. *Antinoüs e Sandwina: encontros e desencontros na educação dos corpos brasileiros*. Revista Movimento, Porto Alegre, V.9, n. 3, p. 59-82, set. 2003

FUNARTE, Fundação Nacional de Artes. *Escola Nacional de Circo: um histórico*. Portal das Artes, 2009. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/>

GARCIA, Antolim. *O Circo*. São Paulo: Edições DAG, 1976

GARCÍA, Manuel Gómez. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, S. A. 2007

GINZBURG, Carlo. O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, cap. V, p. 169-178.

GOELLNER, S. *O Método Francês e a educação física no Brasil: da caserna à escola*. 1992. 214 p. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Escola Superior de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

GOELLNER, Silvana Vilodre. *A Educação Física e a construção do corpo da mulher: imagens de feminilidade*. Motrivivência, Florianópolis, v. 7, n.16 Março de 2001

GOELLNER, Silvana Vilodre. *Bela, maternal e feminina: imagens da mulher na Revista Educação física*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo; BATISTA, José Carlos Freitas. *Introdução da gymnastica na Escola Normal de São Paulo (1890-1908)*. Movimento, Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 71-87, julho/setembro de 2010.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo; SIMÕES, José Luiz. *História da Educação Física no Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo. *Ginástica, higiene e eugenia no projeto de nação brasileira: Rio de Janeiro século XIX e início do XX*. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 19, n. 01, p. 139-159, jan/março de 2013.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo; HAUFFE, Mirian. Kormann. *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, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 547-559, abril/junho de 2014.

GÓIS Junior, Edivaldo; SOARES, Carmen Lúcia; TERRA, Vinícius Demarchi Silva. *Corpo-Máquina: diálogos entre discursos científicos e a ginástica*. MOVIMENTO, Porto Alegre, v. 21, n. 4, p. 973 - 984, out/dez de 2015.

GOMES, Marcela Moraes. *Hemetério dos Santos: o posicionamento do intelectual negro a partir das obras Pretidão de amor e Carta aos Maranhenses*. Revista Cantareira, Rio de Janeiro, v.3, p.01-08 jul.-dez. 2011

GONDRA, José Gonçalves. *Medicina, higiene e educação escolar*. In: LOPES, Elaine Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 519 - 550

GONDRA, José Gonçalves. *Combater a “Poética Pallidez”: a questão da higienização dos corpos*. PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 22, n. Especial, p. 121-161, jul./dez. 2004

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del Rei – 1717 a 1967*. C/1968 – s/edit.

JANDO, Dominique. *Royal Italien Circus - Giuseppe chiarini*. Circonpedia, s/d. Disponível em: http://www.circonpedia.org/Royal_Italian_Circus Acesso em: 29 abril 2017

HEROLD JUNIOR, Carlos. *A Educação Física e os sistemas nacionais de Ensino: análise das relações entre o pensamento educacional europeu e brasileiro (1871 - 1920)*. Revista HISTEDBR On line, Campinas, n. 19, p. 134-142, set 2005

HERPE, Noël. LÉOTARD. Jules. *Pirouettes et collants blancs. Mémoires de Jules Léotard, le premier des trapézistes (1860)*. Paris: Mercure de France, 2012

HIGGINS, Arthur. *Compendio de Gymnastica Escolar Methodo Sueco-Belga-Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typografia do Jornal do Commercio, 1934.

KLEIN, Teodoro. *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.

KROMBAUER, Gláucia Andreza; NASCIMENTO, Maria Isabel de Moura. *Circo, Educação e Continuidade: a criação da escola nacional e a formação do artista no Brasil entre 1975 - 1984*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, v.17, n.2 [72], p.578-604, abr./jun. 2017.

KUMLIEN, Ludvig Gideon; ANDRÉ, Emile. *La Gymnastique suédoise. Manuel de gymnastique rationnelle à la portée de tous et à tout age d'après la méthode de L.G. Kumlien*. Paris: Ernest Flammarion Editeur, 1903

KUMLIEN, Ludvig Gideon; ANDRÉ, Emile. *La Gimnasia Sueca – manual de gymnasia racional al alcance de todos y para todas las edades*. Paris e México: Librería de La Vda de C. Bouret, 1909.

LE ROUX, Hugues; GARNIER, Jules. *Acrobats and Mountbanks*. London: Chapman and Hall- Limited, 1890.

LIMA, M. de Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1908/1996.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Das Vanguardas à Tradição - Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2006.

LIMA, Sara Talitiane V. M. Leandro de; MACHADO, Maria Cristina; NETTO, Mario Borges. Imprensa especializada em Educação: em destaque o periódico A Instrução Pública (1872 - 1875), in: Rev. HISTEDBR On-line, Campinas, v.18, n.2 [76], p.367-384, abr./jun. 2018

LITOVSKI, A. *El Circo Sovietico*. Mocou: Editorial Progreso, 1975

LOPES, Daniel de Carvalho. *Don Ramón: vida e obra nas artes circenses*. 2010. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2010.

LOPES, Daniel de Carvalho Lopes; SILVA, Erminia. *Trajetórias Circenses: A produção da linguagem circense por membros da família Chiarini na América Latina nos anos de 1829 a 1840*, Revista Ensaio Geral/edição especial, Belém, v.3, n. 3, p. 43-64, 2014

LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio d Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. Pirâmides da Memória: Mehdi Ben M' Berek e suas histórias circenses. Website Circonteudo, 2019. Disponível em: <http://www.circonteudo.com/fabricante-historia/piramides-da-memoria-mehdi-ben-m-barek-e-suas-historias-circenses/>

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo*. In: Julieta Infantino (Org). *Circo Futuro. Consejo Nacional de Invest. Científicas y Técnica (CONICETE - Argentina)/SESC (No Prelo)*.

LUCA, Tania Regina de. *História do, nos e por meio dos periódicos*. In: PÍNSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARQUES, Gabriel Rodrigues Daumas. *Educação do Corpo e o Protagonismo Discente no Colégio Pedro II: mediações entre o ideário republicano e a memória histórica da instituição (1889 – 1937)*, 2011, 174 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. *As Produções Circenses dos Ex-Alunos das Escolas de Circo de São Paulo, na Década de 1980 e a Constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio d Mesquita Filho”, São Paulo, 2016

MCCORMICK, John.. *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. New York: Routledge, 1993.

MELO, Victor Andrade de. *Dicionário Histórico do Esporte no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Campinas: Autores Associados, 2007a.

MELO, Victor Andrade de. *Mulheres em movimento: a presença feminina nos primórdios do esporte na cidade do Rio de Janeiro (até 1910)*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 127-152, 2007b

MELO, Victor Andrade de. *O Corpo nas Searas Tupiniquins - panorama histórico*. In: PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Márcia (Org.), *História do corpo no Brasil*, 2011. p. 506 - 529

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio de Faria. *A gymnastica no tempo do Império*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MELO, Victor Andrade de. “Pois temos touros?”: as touradas no Rio de Janeiro do século XIX (1840-1852). *Revista Análise Social*, Lisboa, 215, L (2.º), p. 382 – 404, 2015.

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio de Faria. *Relações entre ginástica e saúde no Rio de Janeiro do século XIX: reflexões a partir do caso do colégio Abílio, 1872 - 1888*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.23, n.4, p.133-151, outubro/dezembro, 2016.

MOLIER, E. *Le Cirque, L'Equitation et L'Athletisme*. Paris: Éditione Baudinière, 1925.

MORENO, Andrea. *Corpo e ginástica no Rio de Janeiro: mosaico de imagens e textos*. Tese de doutorado em Educação. Faculdade de Educação. Campinas: UNICAMP, 2001.

MORENO, Andrea. O Rio de Janeiro e o corpo do homem fluminense: o “não lugar” da ginástica sueca. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Autores Associados*, v. 25, n.01, p. 55-68, 2003.

MORENO, Andrea. A propósito de Ling, da ginástica sueca e da circulação de impressos em língua portuguesa. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 37, n. 2, p. 128-135, mar. 2015.

MULLER, Maria Lucia Rodrigues. *Pretidão de Amor*, In: OLIVEIRA, Iolanda. *Cor e Magistério*. Rio de Janeiro: Quartet, 2006, p. 144-156.

NASCIMENTO, F. *O leão e o filho do presidente*. 2015. Disponível em: <http://www.saopauloantiga.com.br/o-leao-e-o-filho-do-presidente/>

NUNES, Márcia; SILVA, Erminia. *DUX 10 anos*. Rio de Janeiro: Circo Dux, 2015

OLIMECHA, Raul. *Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica*. Campos, Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas Instituto Comercial, 1933.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. *Circo*. São Paulo: Prêmio/Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1990.

ORFEI, Alberto. *O Circo Viverá*. São Paulo: Mercury, 1996.

PÍNSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008

PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro 1570 - 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2008

PUCHTA, Diogo Rodrigues. *A formação do Homem Forte*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Defesa: Curitiba, 2007

PUCHTA, Diogo Rodrigues. A escolarização dos exercícios físicos e os manuais de ginástica no processo de constituição da educação física como disciplina escolar (1882-1926). Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 285. 2015

QUITZAU, Evelise Amgarten; SOARES, Carmen Lúcia. *A força da juventude garante o futuro de um povo: a educação do corpo no Sport Club Germania (1899-1938)*. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 89-108, julho/setembro de 2010.

QUITZAU, Evelise Amgarten. *Da “Ginástica para a juventude” a “A ginástica alemã”:* observações acerca dos primeiros manuais alemães de ginástica. In. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte*, v.37, n.2, 2015, p.111-118. Dossiê “Práticas e Prescrições sobre o corpo: a dimensão educativa dos métodos ginásticos europeus”.

QUITZAU, Evelise Amgarten. *Associativismo ginástico e imigração alemã no sul e sudeste do Brasil (1858-1938)*. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016

RAMOS, Rosa. Maria. S. C. Medeiros. *Respeitável Público: a Escola Nacional do Circo da Praça da Bandeira vem aí...* 2003, 147 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

RENAULT, Delso. *Rio de Janeiro: a vida refletida nos jornais (1850 - 1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1978.

RENEVEY, Monica J. (Org.). *Le grand livre du cirque*. Genebra: Edito-Service: Bibliothèque des Arts, 1977. 2 v.

RIBEIRO, Flávia. *Tradição carioca*. Rio de Janeiro: IstoÉ, n.15, ano 6, p. 27-34, março de 2015

ROMÃO, Anna Luiza Ferreira. *Entre Escolas, clubs e Sociedades: as Gymnasticas tecidas por professores no Rio de Janeiro (1850 - 1900)*. 2016. 199 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ROSA, Daniel Rodrigues Micaelo. *O Bairro Teatral: Recreio da vida portuense*. Tese (Doutorado em Estudos de Teatro), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2013

ROUX, Hugues Le. *Les jeux du cirque et la vie foraine*. Paris: Librairie Plon/Imprimeurs-Editeurs, 1889

RUIZ, Roberto. *Hoje tem Espetáculo? as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *É possível realizar uma história do corpo?* In: SOARES, Carmen Lúcia (org). *Corpo e História*. Campinas: Autores associados, 2011.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Higiene e Higienismo entre o Império e a República*. In: PRIORI, Mary del; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo, editora Unesp, 2011.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Fascínio Circense: arte e pedagogia na Escola Nacional de Circo*. Belo Horizonte. Editora Roma, 2016. p. 296.

SEIBEL, Beatriz. *El teatro "barbaro" del interior. Testimonios de circo criollo y radioteatro*. Teatro Popular Tomo I. Buenos Aires: Ediciones de La Pluma, 1985

SEIBEL, Beatriz. *História del circo*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.

SEIBEL, Beatriz. *Vida de Circo, Rosita de La Plata: una estrella argentina em el mundo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2012

SEISSEL, Waldemar. *Arrelia e Circo. Memória de Waldemar Seyssel*. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1977.

SILVA, Erminia. *O circo era uma escola única e permanente*. In: SILVEIRA, Cléia J. *Rede Circo do Mundo Brasil: uma proposta metodológica em rede*. Rio de Janeiro. FASE, 2003.

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

SILVA, Erminia. *Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimentos e transformações*. In: BORTOLETO, Marco Antonio Coelho (org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí-SP: Fontoura, 2008.

SILVA, Erminia. *O novo está em outro lugar*. In: Palco Giratório. Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, p. 12-21, 2011.

SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, Erminia. *Aprendizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico*. In: BORTOLETO, Marco. Antonio. Coelho.; BARRAGÁN, Teresa. Ontañón.; SILVA, Erminia. Circo - Horizontes Educativos. São Paulo: Autores Associados, 2016

SILVA, Daniel Marques da. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Tese (Doutorado em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2004

SILVA, Ribamar Nogueira da; RAFANTE, Heulalia Charalo. *Intelectuais orgânicos e currículo: o papel de Arthur Higgins na elaboração curricular da Educação Física no Brasil (1896-1934)*. In: III Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas sobre Educação no Campo/XIII Jornada do HISTEDBR, UFSCar – Universidade Federal de São Carlos (Campus Sorocaba), out 2015.

SOARES, Carmen Lúcia. *Educação Física: raízes europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2001a

SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da Retidão: a ginástica e a educação do corpo*. In: CARVALHO, Yara Maria de; RUBIO, Kátia (Org.). Educação Física e Ciências Humanas. São Paulo: Hucitec, 2001b

SOARES, Carmem Lúcia. *Acrobacias e Acrobatas: notas para um estudo do corpo*. In: Bruhns, Heloisa Turini; Gutierrez, Gustavo Luis (org.). Representações do Lúdico. Campinas: 2001c.

SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. 3 ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

SOARES, Carmen Lúcia. *Da Arte e da Ciência de Movimentar-se: primeiros momentos da ginástica no Brasil*. In: PRIORI, Mary del; MELO, Victor Andrade (orgs). História do Esporte no Brasil: do império aos dias atuais. São Paulo. Editora UNESP, 2009.

SOARES, Carmen Lúcia. *Educação do corpo*. In: GONZALEZ, Fernando Jaime; FENTERSEIFER, Paulo Evaldo. Dicionário crítico da educação física. 3. ed. Ijuí: Unijuí, 2014.

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

SOUZA, José Inácio de Melo. Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo. In: Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema. São Paulo: Linear B,

2005. pp.175-190.

SOUZA, Fabiana Fátima dias de. *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 Desportos, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

STREHLY, Geoges. *L'Acrobatie et les acobates*. Paris: Madame S. Zlatin, 1977

SUGAWARA, Carlos (org). *Técnicas circenses aéreas. Corda lisa e tecidos*. São Paulo: Phorte Editora, 2010.

TAMAOKI, Verônica. *Unidos Seremos Fortes. Notícias da primeira associação da categoria circense no Brasil - Federação Circense (1925-1938)*. São Paulo: Pindorama Circus - Prêmio Funarte Carequinha de estímulo ao circo 2006, 2007.

TESCHE, Leomar. *O Turnen, a Educação e a Educação Física nas Escolas Teuto-Brasileiras no Rio Grande do Sul: 1852-1940*. Ijuí: Unijuí, 2002.

THÉTARD, Henry. *La merveilleuse histoire du cirque*. Paris: Prisma. t. 1-2, n. 931, 1947.

TORRES, Antonio. *História Visual do Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte/São Paulo: Atração, 1998.

VENDRAMINI, J. E. *A Comédia Dell'Arte e sua Reoperacionalização*. Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, n. 01, p. 57-83, 2001.

VEYNE, Paul. *Como se escreve história*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1995.

VIEIRA, Francisco. *O Theatro Lyrico: Palco e Picadeiro*. Rio de Janeiro: 19 Desing, 2015

VIGARELLO, Georges. *A invenção da ginástica no século XIX: movimentos novos, corpos novos*. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Florianópolis, v.25, n. 1, p. 09-20, 2003

WALLON, Emmanuel. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZUCCA, Alberto. *Acrobatica e Atletica*. Milão: Editore Libraio Della Real Casa / Hoepli Manuals, 1902.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Entrevistas, documentários, documentos oficiais e fontes não catalogadas

Congresso Nacional. Annaes da Câmara dos Deputados (Organizados pela Directoria da Tachygraphia) 1927, Volume V — de 15 a 30 de junho. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1928.

Conteúdo programático do Internato e do Externato do Imperial Colégio de Pedro II, 1889. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, código IE4-96.

Entrevista realizada com o artista em 24 março de 2012 como parte do projeto Barry Charles Silva: do circo ao circo, produzido por Erminia Silva, Giane Daniela Carneiro e Daniel de Carvalho Lopes, e contemplado com o Prêmio Funarte Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo/ Módulo PESQUISA, 2012.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. Bravo Ramón! (Vídeo documentário), 48min, 2010, Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, da Fundação nacional das Artes (Funarte) - Ministério da Cultura, 2010.

Programa de Ensino do Ginásio Nacional no ano de 1892, organizado pelo Plano de Reforma de 8 de novembro, art. 6º do Regulamento de 22 de novembro de 1890.

Programa de Ensino do Ginásio Nacional do ano de 1893, organizado pelo Plano da Reforma de 28 de dezembro de 1892.

Regulamentos, ofícios e normativas da Associação Piolim de Artes Circenses e da Academia Piolim de Artes Circenses. Acervo particular de Verônica Tamaoki, pesquisadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo – SP, e estão disponíveis para consulta no referido Centro. Material ainda não organizado e catalogado. A consulta a estes documentos foi realizada em 13 de setembro de 2017, sob orientação de Verônica Tamaoki.

Solicitação do mestre de ginástica Vicente Casali destinada ao Barão de Cotegipe, 1888. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, código IE4-94

PERIÓDICOS CONSULTADOS

A Capital, 24/03/1885, 24/03/1892

A Cigarra, agosto de 1953

A Constituição, 12/01/1877

A Epoca, 14/08/1914, 22/03/1917

A Estação, 15/05/1883

A Imprensa, 04/08/1912

A Instrução Pública, 19/10/1873

A Noite, 09/10/1930, 03/02/1940, 14/02/1947

A Noticia, 08/07/1897, 19/04/1899

A Patria, 17/03/1858, 28/10/1875, 30/10/1875

A Reforma, 24/07/1875

A Semana, 15/08/1885

A Tribuna, 23/11/1890, 19/08/1911

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro, 1880

Anais da Câmara dos Deputados, 1927

Astro de Minas, 19/06/1834, 29/07/1834

BOLETIM MENSAL DA FEDERAÇÃO CIRCENSE:

25/11/1925. São Paulo, Ano I, n. 7.

20/01/1926. São Paulo, Ano I, n. 9.

20/08/1926. São Paulo, Ano II, n. 16.

20/03/1927. São Paulo, Ano II, n. 23.

Disponíveis para consulta no Centro de Memória do Circo – SP.

Brazil -Orgão do Partido Conservador, 21/10/1884

Cidade do Rio, 31/08/1897

Constitucional, 19/05/1875

Correio da manha, 01/09/1901, 04/02/1908, 29/08/1909, 20/12/1912, 13/02/1913, 17/02/1913, 01/01/1914, 04/06/1917, 21/11/1919, 29/06/1920, 10/10/1930, 28/01/1955, 16/02/1961, 05/08/1966, 11/11/1972

Correio do Brazil, 27/02/1872, 18/06/1872

Correio Mercantil, 13/07/1832, 23/09/1849, 16/10/1849, 15/02/1852, 18/02/1852, 07/03/1852, 09/03/1856, 14/03/1856, 11/05/1856, 31/05/1857, 06/08/1857, 27/02/1858, 13/01/1859, 28/10/1860, 15/03/1862, 11/11/1862

Correio Paulistano, 07/04/1872, 11/04/1872, 20/04/1872, 05/05/1872, 17/05/1872, 29/05/1872, 13/04/1875, 20/04/1875, 22/04/1875, 27/04/1875, 06/05/1875, 14/05/1875, 09/05/1876, 11/05/1876, 05/12/1877, 15/12/1877, 27/12/1877, 29/01/1878, 13/02/1878, 22/06/1878, 29/11/1878, 13/02/1878, 02/01/1879, 01/03/1882, 20/01/1882, 23/06/1883, 19/08/1900, 04/04/1909, 29/07/1910, 09/11/1913, 14/02/1916, 30/03/1916, 01/08/1916, 12/08/1916, 28/08/1916, 25/11/1916, 08/09/1917, 01/04/1918, 10/04/1918, 28/07/1918, 29/07/1918, 09/08/1918, 23/08/1918, 02/09/1918, 30/09/1918, 11/01/1919, 03/10/1919, 10/01/1920, 23/01/1920, 13/05/1920, 14/06/1920, 11/09/1920, 31/12/1920, 02/01/1921, 25/02/1921, 28/02/1921, 08/04/1921, 28/04/1921, 10/10/1930

Diario Carioca, 05/08/1952

Diario da Noite, 10/10/1930, 21/03/1932, 03/09/1933, 16/09/1933

Diario de Noticias, 11/06/1890, 26/12/1892, 21/03/1932

Diario de São Paulo, 24/04/1875, 27/04/1875, 04/05/1875, 08/05/1875, 15/05/1875, 16/05/1875, 21/07/1878

Diario do Brazil, 29/11/1881, 02/03/1883

Diario do Maranhão, 17/06/1902, 30/05/1906

Diario do Rio de Janeiro, 28/08/1827, 03/12/1827, 08/08/1835, 05/09/1835, 10/08/1840, 06/10/1869, 01/01/1871, 22/01/1871, 11/07/1871, 17/11/1874, 27/09/1875, 29/11/1875, 05/09/1878

Família Maçonica, 16/01/1875

Fon-Fon, 02/10/1909

Gazeta da Noite, 28/06/1879

Gazeta da Tarde, 23/05/1887

Gazeta de Noticias, 25/09/1875, 26/09/1875, 27/09/1875, 17/10/1875, 01/11/1875, 28/11/1875, 05/12/1875, 18/01/1876, 13/03/1876, 19/03/1876, 18/07/1876, 14/10/1876, 28/06/1877, 22/03/1879, 03/11/1879, 01/02/1880, 04/02/1880, 28/06/1881, 27/03/1882,

02/10/1882, 01/12/1882, 16/08/1884, 22/02/1885, 08/08/1885, 21/08/1888, 08/08/1889, 16/08/1889, 28/12/1890, 05/01/1893, 26/09/1896, 09/10/1897, 08/12/1897, 04/07/1898, 06/03/1900, 05/02/1901, 05/01/1902, 03/01/1904, 24/10/1904, 29/09/1905, 21/04/1906, 11/06/1906, 24/06/1906, 19/12/1906, 16/01/1909, 13/04/1909, 29/09/1909, 02/12/1910, 10/04/1911, 26/05/1911, 16/03/1914, 24/01/1915, 31/10/1915, 24/09/1916, 19/03/1917, 16/07/1917, 24/12/1824, 12/05/1937, 27/07/1937, 11/08/1937, 21/04/1939.

Diario de Pernambuco, 27/06/1920

Gazeta de Petropolis, 13/12/1900

Gazeta do Rio de Janeiro, 04/11/1818, 23/12/1818

Il Ponte de Pisa, 13/07/1902

Imprensa Popular, 28/12/1956

Imprensa Ytuana, 09/07/1882

Jornal da Noite, 26/11/1881

Jornal da Tarde, 9/10/1871, 24/03/1879, 11/07/1879, 20/09/1879, 25/09/1879, 05/10/1879

Jornal do Brasil, 09/07/1893 23/08/1896, 10/11/1897, 05/12/1897, 16/12/1898, 13/05/1903, 11/08/1914

Jornal do Commercio, 08/01/1871, 13/11/1875, 20/11/1875, 17/11/1877, 21/08/1877, 05/09/1877, 27/01/1879, 01/07/1882, 02/10/1882, 03/08/1884, 20/06/1885, 03/04/1888, 05/12/1892, 04/02/1898, 03/05/1901, 30/03/1912

Jornal dos Esportes, 08/07/1956

Jornal do Recife, 10/02/1870, 16/02/1870, 25/02/1870, 11/03/1870, 21/05/1870, 24/06/1870, 08/06/1870, 15/06/1870, 07/12/1870, 06/10/1883, 01/11/1883

Jornal Pequeno, 23/04/1924, 31/05/1924, 14/05/1926, 21/05/1926, 28/11/1927, 17/12/1927, 07/04/1931, 16/12/1931, 09/01/1933, 13/01/1933, 19/01/1933, 31/05/1933, 29/09/1933, 30/09/1933

Mundo Ilustrado, 27/12/1958

O Abecê, 06/10/1917

O Anhembi, 23/03/1879

O Auxiliador da Industria Nacional, janeiro de 1886

O Comercio de São Paulo, 15/08/1901

O Globo, 22/07/1875, 25/07/1875, 27/07/1875, 14/08/1875, 13/09/1875, 30/09/1875, 06/01/1876, 28/02/1876, 18/07/1876, 27/09/1876, 05/10/1876, 20/04/1877

O Globo Sportivo, 18/11/1939

O Jornal, 16/10/1930

O Leopoldinense, 03/07/1881

O Malho, 04/03/1916

O Mercantil, 12/01/1876, 12/02/1876, 18/03/1876

O Mosquito, 18/04/1874

O Paiz, 12/01/1891, 07/06/1896, 15/10/1897, 05/02/1898, 21/04/1905, 13/12/1905, 29/05/1907, 20/06/1907, 29/09/1909, 07/04/1911, 08/04/1911, 23/04/1911, 07/09/1911, 16/09/1911, 18/09/1911, 01/01/1913, 12/02/1913, 23/12/1913, 26/12/1913, 28/01/1914, 15/05/1914, 27/01/1915, 31/01/1915, 04/05/1915, 23/03/1917, 30/11/1917, 01/12/1917, 09/12/1917, 08/05/1921, 27/05/1921, 07/06/1921, 27/06/1921, 27/07/21, 09/08/1921, 27/09/1921, 27/10/1921, 30/10/1921, 11/11/1921, 17/11/1921, 18/11/1921, 25/12/1921, 10/10/1930

O Reporter, 16/08/1879

O Tempo, 14/12/1891, 09/08/1892

O Tico Tico, 31/07/1918

O Universal Ouro Preto, 05/09/1834

Opinião Liberal, 18/06/1870

Pacotilha, 17/06/1902

Pharol, 22/06/1876, 25/06/1876, 26/06/1876, 20/01/1878, 15/06/1903

Relatorio Apresentado à Assembleia Geral Legislativa, 1884 e 1885

Revista da Semana, 21/05/1905, 07/06/1947

Revista da Sociedade Jockey-Club, 1869-1870

Revista de Theatro e Sport, 09/07/1921