

MENDONÇA, Gabriel Coelho; LIGNELLI, César. **Habilidades pedagógicas e o cálculo do risco prudente para a criação de números aéreos participativos** – um relato de experiência. Brasília: UNB. Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, UNB; Doutorando; Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, UNB; Professor Adjunto IV.

RESUMO: No espetáculo circense "Causos de Voos e Risco" são realizados dois números aéreos participativos, ou seja, dois números de técnicas aéreas-circenses realizados por voluntários da plateia que contracenam com o acrobata aéreo criador do espetáculo. Um cruzamento raro entre duas ferramentas muito comuns na linguagem circense, números aéreos e números participativos. Neste trabalho, em um paralelo com a metáfora do Jogo de Xadrez, de Chacovacci, o acrobata aéreo autor do espetáculo destaca momentos vividos durante o período de realização dos ensaios abertos previstos como etapa do processo criativo dos referidos números e espetáculo para discutir acerca do desafio de envolver um voluntário sem treinamento prévio em um número de habilidades circense que envolve risco físico. Percebe-se, ao final, que a experiência docente desenvolveu neste artista habilidades relacionais e técnicas que foram imprescindíveis para a atuação cênica e a condução prudente do participante voluntário em uma aventura cênica que envolve risco físico.

PALAVRAS-CHAVE: Números interativos. Risco. Circo. Técnicas aéreas.

ABSTRACT: In the circus spectacle "Causos de Voos e Risco" two aerial participative acts are performed, in other words, volunteers from the audience do two acts of aerial-circus technics with the aerial acrobat creator of the spectacle. A rare link between two very common tools in the circus language, aerial acts and participative numbers. In the present work, in a parallel with the Chess Game, from Chacovacci, the aerial acrobat creator of the spectacle highlights moments lived through the period when the open rehearsals were realized as a stage of the creative process of the referred acts and spectacle to discuss about the challenge of involving a volunteer without previous training into a number of circus abilities which involves physical risks. It is noted, at the end, that the teaching experience developed in this artist relational and technical abilities that were indispensable to the scenic acting and the carefully conduction of the volunteer in a scenic adventure which involves physical risk.

KEYWORDS: Interactive acts. Risk. Circus. Aerial techniques.

Durante minha trajetória como trapezista de balanço ¹ tive a oportunidade de me apresentar em diversos espaços, com diferentes

¹ O trapézio é um aparelho aéreo que consiste numa barra de ferro de aproximadamente 70 cm suspensa por duas cordas (geralmente nas extremidades ou perto delas), que por sua vez estarão fixas a uma estrutura no alto. As cordas são fixadas, na parte superior, com uma abertura um pouco maior que a da barra, desenhando a figura geométrica de um trapézio, para

dimensões. Desde o espaço da escola Cia do Circo², em Campinas, São Paulo. Um espaço de aulas adaptado para apresentações dos processos dos alunos, onde o público é posicionado quase dentro do espaço cênico, fazendo com que, em boa parte do trajeto pendular do trapézio, eu passasse quase em cima do público, a uma distância de dois ou três metros, no máximo. Até o espaço do Theatro Municipal de Paulínia, com grandes dimensões, onde ficava a uma distância enorme da audiência, cerca de doze metros no mínimo. Espaços alternativos, lonas de circos de maiores ou menores dimensões, traves com dimensões mínimas armadas em praças públicas ou quadras de escolas e teatros.

Apesar do glamour e conforto de performar em grandes espaços, com estruturas ideais para a execução dos movimentos de saltos e quedas no trapézio em balanço, sempre senti que as apresentações em espaços reduzidos pareciam mais emocionantes. De alguma forma sentia que o público se mostrava mais eufórico após cada truque. Mesmo que a audiência fosse numericamente menor que em espaços com grandes dimensões, a minha sensação era que os aplausos eram mais vigorosos nas situações em que me encontrava mais próximo do público. Tinha a sensação que a plateia se mostrava mais participativa.

Na linguagem circense a participação do público, da audiência é desejada, estimulada, provocada. Esta é uma característica marcante desta linguagem artística. Segundo muitos autores (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007; TORRES, 1998), a interferência do público nos números e espetáculos circense vem como uma herança dos artistas das feiras da idade média que, antes mesmo do surgimento do circo moderno, estabelecem com a audiência uma relação de diálogo e interação direta.

O circo moderno, ou seja, o circo como conhecemos hoje, com uma pista circular e um espetáculo de variedades acrobáticas, cômicas, de doma de animais, ilusionismo e manipulação de objetos entre outras habilidades incomuns, apresentados por um mestre de pista que, com sua oratória conduz

dar maior estabilidade durante a execução dos truques. Na modalidade de trapézio em balanço, o acrobata utiliza do movimento pendular para executar seus truques, que devido à energia e inércia própria do balançar do aparelho permitem voos, quedas e subidas. (BORTOLETO e CALÇA, 2007)

² <http://www.ciadocirco.com.br/>

o público entre o riso e o suspense, surgiu em 1770, em Londres com o surgimento do *Astley's Royal Amphithéatre of Arts* (CASTRO, 2005; SILVA, 2007; TORRES, 1998).

Astley é considerado o inventor da pista circular e de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde se davam as apresentações era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeiras, na qual se elevavam em um ponto pequeno tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões. Como espetáculo, entretanto, é que de fato Astley teria sido criador e inovador. [...] A uma equipe de cavaleiros acróbatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hérules e adestradores de animais. Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do circo 'moderno' (SILVA, 2007, pg 19).

Primeiramente os espetáculos no Anfiteatro Astley tinha um programa composto apenas por números equestre, mas foi aos poucos recebendo a incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *commedia dell'arte*. (CASTRO, 2005; SILVA, 2007).

Estes artistas se apresentavam em meio à multidão, onde tudo acontecia simultaneamente. Não havia um limite bem estabelecido entre o artista, que muitas vezes se destacava da multidão subindo em estruturas similares a bancos, e o público. A este último era permitido transitar no espaço, dançar, beber, comer, conversar e assistir a cena (ROCHA, 2017). Neste contexto, os artistas saltimbancos precisavam destacar-se em meio às diversas possibilidades de diversão oferecida num mesmo espaço ao público. Fazia-se, necessário, também, conduzir a audiência durante toda sua apresentação, garantindo algum controle sobre o comportamento da plateia. Em um espaço com essas características o artista precisa jogar com o público (CHACOVACHI, 2016).

Além disso, na França e na Inglaterra, os teatros oficiais garantiam por leis uma certa reserva de mercado. Apenas as companhias reconhecidas pela corte tinha permissão para realizar peças em atos, ou utilizar diálogos nas cenas. Em busca de driblar os impedimentos legais, os artistas das feiras criam estratégias que intensificam a participação popular em seus espetáculos.

Em 1680, a *Commedie Française* conquista o privilégio de ser a única companhia autorizada a representar em francês. Uma intensa luta se estabelece por quase dois séculos. Os teatros oficiais conseguem leis que garantem que ninguém mais possa representar comédias em atos, nem utilizar diálogos em cena. A resposta dos teatros populares de feira é ir burlando as regras e enganando as autoridades policiais. Os espetáculos não podem ser feitos em atos? Surgem as peças de cenas curtas. É proibido dialogar? Inventam o monólogo. Criam cenas em que um personagem fala e o outro responde de fora de cena. Criam também a genial estratégia de escrever as falas em cartazes e é o público que faz a leitura aos gritos. A necessidade havia criado o teatro de participação popular... (CASTRO, 2005, p. 38).

Como vimos acima, quase cem anos depois, em 1770, surge o circo, como espaço cênico. Seus espetáculos, que gradativamente foi incorporando artistas das feiras em associação à cavaleiros e domadores de cavalos em seus números equestres, também sofrem as mesmas sanções que os artistas saltimbancos, não podendo construir espetáculos em atos ou realizar cenas com diálogos. Frente a esta circunstância, os artistas das feiras trazem para dentro do picadeiro uma linguagem que estimula e provoca a participação da plateia. A qual, no circo, pode se comportar como nas feiras.

O público pode comer pipoca, tomar refrigerante, pode levantar a hora que quiser, pode xingar, pode aplaudir; esse elemento vem de uma linhagem de espetáculos de matriz popular, que vão chegar no teatro de feira, com uma sequência de atrações, e essa estrutura é absorvida pelo circo, a montagem de atrações (BOLOGNESI, 2015 *apud* MATHEUS, 2016, p. 157).

O circo, então, se comunica diretamente com a plateia. Tem o apresentador para executar essa função, falar diretamente com o público. No espetáculo circense até a pausa que o artista faz para descansar e agradecer os aplausos tem o objetivo de chamar o público para dentro, de convocar a participação de quem está nas arquibancadas. (MATHEUS, 2016, p. 156)

Um número de risco que fez parte do “Circo Nazionale Orfei” no final da década de 1940, exemplifica como no espetáculo circense o público é impelido a participar da cena, neste sentido, até mesmo o silêncio do espectador se dá como uma resposta ativa, uma interferência muda, que ressalta os momentos de suspense dos números acrobáticos:

Com o circo totalmente escuro, um foco de luz o iluminava, enquanto subia em uma pequena escada de corda até a cúpula do circo. Ao chegar lá em cima, onde havia uma pequena passarela a uma altura

de dezesseis metros cumprimentava o público.

O locutor anunciava:

- Catanos vai executar agora o 'Pulo da Morte no Abismo'! Partindo daquela pequena passarela, saltará sem rede de proteção até atingindo aquele pequeno trapézio. [...]

- Senhoras e senhores, peço para fazerem o máximo silêncio durante este número! O acrobata precisa da máxima concentração!

- Atenção... Catanos... Pronto?

Ele respondia:

- Pronto!

Os tambores rufavam. Ele dava uma corrida e pulava em direção ao trapézio. O público segurava a respiração. A luz o seguia, até o trapézio, que ao apará-lo, quebrava-se. Catanos caía na direção dos camarotes. Os ocupantes, ao verem aquele homem cair em cima deles, jogavam-se para fora gritando assustados.

Mas ele estava amarrado pelos tornozelos com cordas que no escuro não se viam. Estas duas cordas, uma em cada perna, estavam presas à cúpula do circo por meio de dois grupos de elásticos. Ao chegar próximo dos camarotes, os elásticos puxavam-no de volta e ele ficava balançando acima do picadeiro, passando com a cabeça a pouco mais de quarenta centímetros do solo.

Ao término desse número, havia sempre alguém passando mal, em consequência do grande susto (ORFEI, 1996, p. 99).

Em minhas apresentações de trapézio em balanço, como disse anteriormente, a sensação de que a resposta do público era maior, mais intensa, quando em me encontrava mais perto, apresentando-me em espaços reduzidos, levava-me à conclusão de que a proximidade da audiência garantia maior sucesso àquelas apresentações, uma vez que como artista circense eu pretendo provocar e estimular a participação do público frente às minhas evoluções acrobáticas. Partindo da conclusão de que quanto mais perto do público me encontrava, maior era a emoção provocada pela minha performance, conseqüentemente maior era a reação da audiência, propus-me a criar um número aéreo com a participação de membros do público, ou seja, um número aero-interativo.

A participação de membros da audiência em números circenses é bastante usual. O palhaço Chacovachi (2016) considera obrigatório a presença de um número participativo nas apresentações de palhaços de rua. Possivelmente, no universo circense, sejam os palhaços os artistas que mais convidam membros da audiência para contracenar. No entanto, a participação de voluntários também é vista em números de risco, como por exemplo em números de atiradores de faca, assim como em números de magia e manipulação de objetos. No entanto, a primeira dificuldade encontrada para a criação de números interativos com técnicas aéreas foi justamente encontrar

referências ou modelos de números já realizados por outros artistas, trupes ou companhias para se inspirar.

Até o presente momento não encontrei nenhuma referência de natureza bibliográfica, audiovisual, ou mesmo transmitida de forma oral, por outros artistas ou pesquisadores. Ao que tudo indica a realização de um número aéreo em conjunto com um desconhecido que se encontra sentado na arquibancada era algo muito raro.

Em junho de 2017, participei do espetáculo “Pisando as nuvens” da companhia Panamenha “LaTribu Performance”. Em conversa com a diretora da companhia Eleonora Dall’Astra³, acerca de nossos desejo criativos, manifestei a vontade de criar um espetáculo baseado nas técnicas aéreas, que investisse fortemente na interferência do público. A diretora se interessou em saber qual seria a estratégia para atingir esse objetivo. Respondi que não tinha ainda muita clareza, mas que pensava em convidar membros da plateia para realizar junto comigo números aéreos. Dall’Astra alertou: “Você terá dificuldade em encontrar espaços que se abram para esta proposta. Conseguir um voluntário com essa coragem, também será difícil. Todos querem voar como nós, mas daí a ter coragem ... É muito arriscado!”

Essa parecia ser a explicação mais plausível para a escassez de referências de números aéreos-participativos. Nas modalidades aéreas, o participante leigo, aquele que não tem nenhum conhecimento nas técnicas aéreas, corre um risco alto, e nem sempre o acrobata pode controlar todo o risco envolvido, como no caso do atirador de facas.

Durante o décimo primeiro “Encontro Goiano de Malabarismo e Circo” recebi da produção do festival um convite para apresentar meu número de trapézio em balanço na “Noite de Variedades Circenses”. A lona montada para o festival, com apenas dois mastros, não tinha espaço aéreo suficiente para a realização deste número. O produtor, então, insistiu, dizendo que gostaria de ter um número aéreo no programa da “Noite de Variedades Circenses”, e perguntou se eu não tinha outro número aéreo.

Percebi no convite uma oportunidade ímpar para por em prática meu

³ Graduada em Artes do Circo Contemporâneo pelo National Institute of Circus Arts em Londres e aluna do Programa de Mestrado em Práticas Circenses Contemporâneas na Escola de Dança e Circo da UNIARTS em Estocolmo, Suécia.

projeto, e realizar pela primeira vez um número interativo com técnicas aéreas circenses. Então me enchi de coragem e disse que realizaria um número de faixas-aéreas⁴. Deste momento em diante, até a hora da execução do número proposto, por não ter nenhuma referência de algum número ou espetáculo que fundisse esses dois clássicos do universo circense, números participativos e técnicas aéreas, passei com o humor oscilando entre a euforia de finalmente colocar em prática um desejo artístico e o pavor do possível fracasso.

O medo girava em torno, principalmente, do alerta feito por Eleonora Dall'Astra, de que seria muito difícil conseguir um voluntário disposto a correr esse risco. Ou, mais amedrontador ainda, caso o voluntário aparecesse, seríamos capazes de realizar esse número juntos?

A fim de diminuir a ansiedade e o risco decidi elaborar a cena, desde sua entrada até o agradecimento dos desejados aplausos. Havia dificuldade em ensaiar sem um voluntário. Mesmo assim consegui definir algumas ações gerais:

- Entrar em cena, relatando o convite que recebi na noite anterior, e estendendo o convite para um participante do público com o argumento que para que eu dissesse sim para o convite, direcionado a mim, eu precisaria do sim de alguém da plateia;
- Realizar com o/a voluntário uma sequência que consistia em:
 1. uma entrada minha no aparelho, sobrevoando o/a participante posicionado/a no centro do palco;
 2. um grande giro com o/a participante nos meus braços, que estariam presos às faixas;
 3. uma sequência de dois truques de dificuldade sozinho (subida e descida de enrolada de cristo + prancha costas);
 4. colocar o/a participante em uma figura estática com os pés presos nas faixas (o participante parece estar agachado com um dos joelhos ao chão, como jogadores de futebol em fotos) e acompanhá-lo no

⁴ Aparelho aéreo, confeccionado com material maleável, que consiste em duas alças pelas quais o(s) acrobata(s) são suspensos, normalmente pelos punhos. Neste aparelho executa-se exercícios de força, flexibilidade e movimentações dinâmicas. Normalmente é associado a um sistema de roldanas e cordas que, operado por um contrarregra, eleva o artista ao ar e o devolve ao solo durante sua performance.

chão, garantindo sua segurança enquanto o/a voluntário/a é elevado e abaixado em um voo sozinho;

5. um voo com giro concêntrico, preso pelo punho direito, e o/a participante, que inicia também com uma das faixas presa em seu punho direito, se solta, no ápice do voo, se entregando à segurança do meu braço esquerdo.

Já em cena, decidi fazer o convite direcionando-me a uma jovem que se sentava no chão, antes das cadeiras, logo à frente do palco. Eu ainda não tinha notado sua presença em nenhuma atividade do festival. Fato que sugeria ser leiga nas técnicas circense. E seu tamanho e peso pareciam adequados para o sistema de roldanas e cordas que, operado por um técnico, nos elevaria ao voo. A voluntária aceitou minha proposta e juntos voamos frente aos olhos da plateia, que suspirou, riu e aplaudiu.

Após esta estreia passei, com um pouco mais de coragem a realizar o número aéreo-participativo em faixas em todas as oportunidades que me apareciam. Procurava aprofundar minha pesquisa que fazia imprescindível o contato com o público para encontrar alguém disposto a contracenar comigo. Em todas as ocasiões o relato poderia ser idêntico ao já realizado. Me deparei com alguém sentado na audiência, que escolho por aparentar não conhecer nada das técnicas circenses, ter tamanho e peso ideal para o sistema de redução de carga que serve para nos levantar e devolver ao solo e, principalmente, se mostrar disponível ao risco envolvido na cena. A pessoa escolhida aceita participar do número e seguimos sem grandes contratempos até os aplausos finais.

Em todas estas situações eu não tinha consciência de quais eram as ações ou atitudes minhas que garantiam a aceitação do convite por parte do voluntário, nem mesmo a execução correta dos movimentos durante a realização do número aéreo-interativo em faixas. Seria sorte?

A ausência de negativas, por parte dos membros da plateia, frente aos meus convites em diferentes situações indica que não estava entregue à sorte. Sugere que há algo no conduzir da proposta que a torna assertiva. Denota que há a existência de habilidades, que apenas não estavam conscientes. Quais seriam essas habilidades?

Surgiu, então, o convite para a inclusão deste número na programação

do “Show de Variedades” que aconteceria no encerramento da sexta edição do “Festival Na Ponta do Nariz”.

Nesta ocasião, após receber o convite, o voluntário se levantou, olhou para o colega ao lado, emitiu um: “Meu Deus” e caminhou até mim sem que fosse necessário dizer mais nenhuma palavra. Ao meu lado disse, em voz baixa: “Moço, eu não sei fazer nada”. Eu respondi, só para ele: “Vai aprender já!” E dei continuidade à cena, apresentando meu parceiro ao resto da audiência e iniciando, em dupla, uma sequência acrobática ao som de uma banda ao vivo.

O breve diálogo com este voluntário no palco: “Moço, eu não sei fazer nada”, “Vai aprender já”, se configurou em um *insight* para a questão levantada anteriormente. Quais seriam as habilidades que me garantiam assertividade na condução do voluntário em um número aéreo-participativo?

Estas habilidades poderiam ser traduzidas como habilidades pedagógicas. Durante mais de uma década, conduzi diversos alunos com diferentes características, físicas e psicológicas, diversas habilidades e dificuldades em suas performances em sala de aula, desde o primeiro contato com os aparelhos aéreos. Neste período, tive a oportunidade de ministrar aulas de técnicas aéreas para crianças, adolescentes, adultos e até mesmo para a terceira idade. Ministrei aulas em cursos recreativos, oficinas breves, cursos de formação de artistas, nível superior. Fui, inclusive, professor em institutos voltados para pessoas com deficiências, tais como autismo ou síndrome de down. Orientei, também, alunos com histórico de crises, ou transtornos, do pânico. Sempre tendo a necessidade de encorajá-los a se desafiarem nas alturas dos aparelhos aéreos circenses.

Esta experiência pedagógica me permitiu a construção de habilidades para enxergar as possibilidades e os limites, físicos e psicológicos, de alguém que vai subir em um aparelho aéreo pela primeira vez. Conhecimento necessário para realizar a escolha dos movimentos que comporiam o número em questão, sem propor risco excessivo. Uma habilidade treinada diariamente e tornada consciente. Conhecimento adquirido, de maneira empírica em ambiente pedagógico, acerca da dificuldade de se ensinar e aprender uma acrobacia. Conhecimento este que eu reconhecia e transpunha para o número aéreo-participativo, onde sentia confiança para conduzir um estranho em sua

aventura. Uma confiança que se fez expressa na resposta ao voluntário em questão: “Vai aprender já”.

Para tratar da relação entre artista e plateia Chacovachi utiliza a metáfora de um jogo de xadrez: “Fazer uma apresentação de palhaço é como jogar xadrez. Todos nós sabemos como se joga. Joga-se com e contra o público” (CHACOVACHI, 2016, p. 11).

Partindo desta analogia, o palhaço argentino trata da personalidade, habilidades, rotinas e piadas do palhaço em analogia às peças do xadrez, sendo o rei a peça mais importante.

No xadrez, cada jogador conta com seis tipos de peças. A mais importante é o rei, seguida da rainha, depois vem as torres, os cavalos e os bispos e, por último, os peões (CHACOVACHI, 2016, p. 12).

Ao reconhecer embasamento didático e relacional oriundo da experiência de ensino-aprendizagem de técnicas aéreas como uma capacidade desenvolvida, tomo consciência de outra peça que entra em jogo comigo, me auxiliando a defender meu rei, ou seja, minha dignidade. A rainha. A qual no caso toma a forma de uma habilidade na maneira de me portar frente ao risco compartilhado com alguém, por quem me torno responsável, técnica e artisticamente.

A rainha: personalidade e atitude
Como dissemos, o palhaço deve ter uma personalidade à prova de balas. Para isso, faz falta uma atitude particular ou, para dizer de outra maneira, faz falta muita atitude. Personalidade e atitude caminham juntas, porque sua atitude tem relação com a forma como você encara as coisas, partindo do seu olhar. E, aqui, trata-se de ser absolutamente você mesmo (CHACOVACHI, 2016, p. 14).

Um traço da minha personalidade é ser professor de técnicas aéreas. Esta experiência confere a mim a habilidade de escolher uma sequência acrobática de fácil assimilação por um praticante em seu primeiro contato com os aparelhos aéreos. Trouxe-me, também, a capacidade de ser assertivo nas orientações, verbais e táteis, sobre a melhor forma de executar um movimento acrobático num aparelho aéreo e quais as precauções devo tomar para que não haja falhas na execução de um exercício aéreo. Confere-me, também, noções de como proteger um praticante, caso venha a cometer um erro

acrobático, evitando lesões. Assim, posso junto com este voluntário correr um risco prudente.

Para além disso, a experiência com diversos alunos e suas diferentes características me auxilia na identificação de um voluntário mais próximo do ideal. Um participante que esteja mais disponível ao risco e que apresente melhores capacidades físicas para a execução de exercícios aéreos.

Por fim, e possivelmente o mais importante, este traço de personalidade me confere uma atitude assertiva em relação à condução do voluntário. Um conjunto de habilidades empáticas, praticadas durante anos, que facilitam o despertar de um sentimento de confiança por parte do voluntário em relação a mim e ao desafio proposto. Sentimento necessário para que o voluntário escolhido esteja confortável em aceitar o convite, e em executar exercícios acrobáticos em um aparelho aéreo frente à audiência.

Referências

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 294 p. ISBN 978-85-7139-456-8.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. 274 p. ISBN 978-85-8985-303-3.

CHACOVACHI. **Manual e guia do palhaço de rua** / Palhaço Chacovacci; Javier Miguel Yanantuoni; Martin Vallejos; tradução de Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salatino; ilustrado por Highlander Artista. La Plata: Contramar, 2016. 156 p. ISBN 978-987-33-8629-9.

MATHEUS, Rodrigo Ignácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1908 e a constituição do Circo Mínimo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo: Ed. Mercury, 1996. 240 p. ISBN 978-85-7473-042-2.

ROCHA, Lílian Rubia da Costa. **O teatro de variedades e as diversões santistas do final do século XIX e início do XX**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

SILVA, Ermínia. **Circo – teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007. 434 p. ISBN 978-85-8777-045-5.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil** - história visual - colaboração de Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. 336 p. ISBN 9788585781668.