

CIRCO E CIRCO-TEATRO NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO

Maria Emília TORTORELLA¹

Resumo

O foco deste artigo é oferecer uma breve introdução à história do circo, comentando sobre seu nascimento na Europa e sua chegada e desenvolvimento no Brasil, elucidando as principais características dessa linguagem tão presente na (e tão importante para a) história das artes cênicas de nosso país.

Palavras-chave: circo; circo-teatro; artes cênicas no Brasil.

Abstract

The focus of this paper is to offer a brief introduction to the history of the circus, from its birth in Europe until its arrival and development in Brazil, elucidating the main characteristics of this language so present in (and so important for) the history of the performing arts of our country.

Keywords: circus; circus-theatre; performing arts in Brazil.

1. Atriz, acrobata circense e pesquisadora. Bacharela, mestra e doutora em Artes Cênicas/Artes da Cena pela UNICAMP. Integrante fundadora da Cia Beira Serra de Circo e Teatro. Contato: emilia.tortorella@gmail.com

O ex-militar inglês Philip Astley (1742-1814) é considerado o criador do circo moderno, por ter reunido em um só espetáculo demonstrações de acrobacias equestres e atrações dos saltimbancos de feira (funâmbulos, acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, bufões, Hércules, entre outras variedades das tradições das artes populares) – apresentadas sobre uma pista circular e ao rufo dos tambores. Segundo Reginaldo Carvalho da Silva (2018, p. 51-52):

[...] a definição do tamanho do picadeiro foi dada a partir da necessidade de uma distância de 6 metros entre o cavalo, que circula na extremidade do picadeiro, e o treinador, que deveria ficar no centro da circunferência com um chicote, sendo este o raio considerado ideal para realizar a peripécia sem machucar o animal. Outra descoberta, em consequência desta necessidade específica do treinamento, foi que uma pequena inclinação do acrobata sobre o dorso do cavalo o faria encontrar equilíbrio ajudado pela força centrífuga.

Por outro lado, vale destacar que as habilidades que hoje são reconhecidas como circenses já eram apresentadas, pelo menos, desde a Antiguidade Clássica. A partir da dissertação de Ermínia Silva (1996) e do livro de Marco Camarotti (2004), Carvalho da Silva (2018, p. 30. Grifo do autor) afirma:

[...] muitas das tradições artísticas antigas *perambularam* dispersas pelo velho mundo até a criação do circo moderno de Philip Astley [...]. Podemos dizer que com a queda do Império Romano os números circenses não desapareceram da prática e do anseio do povo, mas somente na Inglaterra do século XVIII o circo *reapareceu* como espaço que abrigava espetáculos de artes variadas.

Nascido na cidade de Newcastle, Astley entrou para a cavalaria britânica aos 17 anos de idade, tornando-se um exímio cavaleiro. Desligando-se da armada em 1766, passou a exhibir suas habilidades em praça pública – nesta época, as apresentações de acrobacias equestres gozavam de prestígio em toda a Europa. Em 1768, construiu tribunas de madeira em frente a uma pista circular a céu aberto, local onde passou a ensinar equitação pela manhã e a exhibir-se ao público em outros períodos (SILVA, R., 2018; SILVA, E., 2007). Sabe-se que pelo menos desde 1775 seu espetáculo já integrava as mais diversas modalidades artísticas dos saltimbancos (SILVA, 2007, p. 35).

Em 1782, foi inaugurado o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, um espaço fechado, construído em madeira, com a pista circular ao centro, concebido para melhor acomodar o crescente público de um espetáculo de sucesso. Neste mesmo ano, Charles Hughes, ex-integrante da trupe de Astley, inspirado pela eficácia do empreendimento, inaugurou seu próprio espaço, o *Royal Circus* – primeira aparição, no mundo moderno, da designação “circo” para este tipo de espetáculo (SILVA, E., 1996, p. 25). O espaço de Hughes contava com um palco, como os dos teatros, acoplado à pista circular. Em 1794, após um incêndio em seu anfiteatro, Astley o reconstruiu imitando seu concorrente, agregando também um palco ao seu picadeiro – mas

vale ressaltar que representações de pantomimas já aconteciam em seu picadeiro desde muito antes (SILVA, R., 2018, p. 50).

Segundo Ermínia Silva (2007, p. 37), o tipo de espetáculo proposto por Astley, desde o início, não se configurava apenas da justaposição de exibições de habilidades, mas “pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas. Eram as chamadas pantomimas de grande espetáculo”. Com a união do palco e da pista, a influência da pantomima, aportada no circo através dos artistas ambulantes, se fez ainda mais presente (SILVA, E., 2007, p. 39).

Robson Corrêa de Camargo (2006, p. 15-16, grifo do autor), define a pantomima como um “gênero das misturas”, por ser uma forma espetacular de teatro híbrida não só pela fusão de diversos gêneros, mas também da apropriação de culturas distintas:

Este tipo de espetáculo originado nas feiras [...] não buscava uma forma pura, ao contrário, propunha a mistura de gêneros ou um gênero das misturas, de épocas, de tons, com audácia de linguagem, transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, os lazzi, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel. Dentro desse tipo de espetáculo teatral, a assimilação explícita das estruturas de outros gêneros existentes, como as músicas repetidas de operetas ou das comédias musicais, ou da paródia contínua traziam não apenas a introdução dessas estruturas ou elementos destes outros estilos dramáticos, mas também implicitamente uma crítica aos limites pré-estabelecidos dos gêneros ou formas teatrais contemporâneas.

Além disso, Camargo frisa que é reducionista dizer que se trata de uma forma não falada de expressão cênica, pois o mimo muitas vezes falou. Ermínia Silva conjectura que o uso restrito da palavra pode ser explicado pelo fato de ser um gênero destinado a uma plateia de tradição oral, analfabeta (SILVA, E., 2007, p. 39). Citando o contexto especificamente francês, Reginaldo Carvalho da Silva (2018, p. 87) afirma que o desenvolvimento de pantomimas sem fala, tanto nos circos quanto nos teatros de feira, foi para atender uma necessidade, pois um decreto oficial do Antigo Regime concedia o monopólio da palavra à *Comédie-Française*. Buscando alternativas para burlarem a determinação, o acento corporal e acrobático se tornou uma das principais características do gênero – a qual não foi abandonada mesmo com a autorização, no século XIX, do uso do diálogo.

Em suma, podemos afirmar que a linguagem circense, desde seu nascimento no mundo moderno europeu, caracteriza-se por ser híbrida, plural, eclética, dinâmica e atenta à sua contemporaneidade:

[...] o tipo de espetáculo recriado por Astley, ao unir em torno de si as famílias de saltimbancos, grupos dos teatros de feiras, ciganos dançadores de urso, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, unia também o cômico e o dramático, associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço (SILVA, E., 2007, p. 40).

Foi o modelo de espetáculo iniciado por Astley que migrou, primeiro para países da Europa, marcadamente a França, e depois para as Américas. Vale destacar que em suas não origens europeias, o espetáculo circense era nômade (embora o nomadismo fosse tradição para muitos dos artistas populares que passaram a constituir o circo). Foi nos Estados Unidos, por volta de 1820, que surgiu a ideia de passar de um edifício fixo à estrutura de lona – tendência que surgiu na Inglaterra a partir de 1830 (SILVA, E., 1996, p. 26).

O espetáculo circense, já com seu caráter nômade, começou a chegar ao Brasil em meados do século XIX, através da imigração de companhias principalmente europeias, ficando conhecido como “circo de cavalinhos”, alusão à presença marcante das acrobacias equestres. Sendo a flexibilidade e abertura às mais diversas manifestações artísticas características inerentes à linguagem do circo desde sua origem, o espetáculo circense, embora de origem estrangeira, foi buscando se aclimatar ao gosto brasileiro, tal como afirma a pesquisadora Daniele Pimenta (2009, p. 20):

A partir de atividades ancestrais, com números aprimorados ao longo de séculos, o circense aprende a se ajustar às mudanças de seu tempo, procurando maneiras de comunicar-se com o público de forma a trabalhar as transformações de cada época, incorporando-as e revertendo-as, para garantir a manutenção de suas tradições.

No final do século XIX, o espetáculo circense já era uma atividade de grande penetração junto à população brasileira, caindo no gosto de todas as classes sociais, do “povo” à elite. Tal como foi dito anteriormente, não só o circo, mas os espetáculos populares em geral encontravam-se em plena efervescência, o que tornou possível “o desenvolvimento simbiótico de tais gêneros e seus artistas” (PIMENTA, 2009, p. 35).

Dentro desse contexto de auge dos gêneros teatrais ligeiros e do circo e de constante intercâmbio entre as linguagens cênicas, começou a se consolidar o que veio a se chamar circo-teatro. Pimenta ainda frisa que alguns circos de grande porte adquiriram caráter semifixo, fazendo temporadas bastante longas nas grandes cidades, fenômeno que teria sido determinante na configuração do circo-teatro, pois “[a]s relações entre circenses e artistas locais ampliaram as possibilidades técnicas e artísticas das concepções das pantomimas, transformando-as no ponto alto dos espetáculos circenses” (PIMENTA, 2009, p. 39).

Ermínia Silva (1996, p. 27) é avessa à ideia de definir o circo-teatro como uma “nova modalidade de circo” que teria surgido como um conjunto de saberes estrangeiros aos circenses, pois, como já comentamos, “[e]stes artistas eram herdeiros de uma tradição oral que não se limitava à destreza corporal. Saltimbancos, e depois circenses, trazem conhecimentos que também contém a representação teatral”. Dessa maneira, a pesquisadora entende o circo-teatro como mais uma das vertentes da teatralidade circense:

Qualquer apresentação, seja acrobática, entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão e constitui a teatralidade circense, pois é composta pelo ato de conjugar controle de um instrumento, gestos, coreografia, comunicação não-verbal (facial ou corporal) com o

público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com as outras representações no espetáculo (SILVA, E., 2007, p. 20).

De todo modo, na virada do século XIX para o XX, no Brasil, começou a se configurar uma nova expressão da teatralidade circense, que dava cada vez mais espaço para as representações teatrais no seio do espetáculo e que veio a ficar conhecida como circo-teatro:

O que se observa é que os circenses davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançante, satíricos e cômicos que se produziam no final do século XIX. Por isso, ao incorporarem uma peça anunciada como pantomima, mas também “revista de costumes”, ao mesmo tempo em que davam continuidade a um modo de organização dos seus espetáculos, marcado pelas suas “heranças” (como suas origens de saltimbancos, os tablados e o teatro de feira), acrescentavam novas formas de interpretação e leitura (SILVA, E., 2007, p. 216-217).

Segundo Daniele Pimenta, na consolidação do circo-teatro o diálogo passou a ser o suporte central para o desenvolvimento das tramas, o que permitiu que a incorporação de temáticas populares brasileiras – que já acontecia desde a chegada do circo no Brasil – ficasse ainda mais evidente. Os circenses passaram a encenar farsas cômicas musicais e a transformar as canções da moda em enredos para suas representações teatrais, e assim:

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais e o circo se viu diante de uma nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo em uma temática popular brasileira (PIMENTA, 2009, p. 42).

Ainda segundo Pimenta, a fala permitiu novas perspectivas de comunicação e investigação estética, pautadas mais na *emoção da recepção* do que no *impacto visual*. Ou seja, o melodrama invadiu a cena circense não mais pelo referencial espetacular dos hipodramas, mas pelo referencial temático; e assim até mesmo as pequenas companhias, sem condições estruturais e financeiras para produzir hipodramas espetaculosos, puderam expandir seus espetáculos com representações exclusivamente teatrais.

Levando em consideração que os grandes circos do período costumavam agregar ao seu nome referências a seu repertório (tal como os exemplos citados por Pimenta: “Grande Companhia Equestre Ginástica Luso Brasileira Manoel Pery”; “Companhia de Acrobacias, Danças, Ginástica e Tauromaquia de Jerônimo Miramontes” etc), e considerando também que as representações teatrais “caíram no gosto do público”, Pimenta (2009, p. 44) afirma que a designação “circo-teatro” se difundiu rapidamente, “promovendo uma espécie de democratização de um indicativo de qualidade”.

Diversas companhias começaram, então, a se estruturar como circo-teatro, dividindo o espetáculo em duas partes, mantendo na primeira parte a apresentação dos números de variedades (destrezas físicas, domínio de feras, números musicais etc.) e incluindo, na segunda

parte, a representação de peças teatrais. Durante o período que Daniele Pimenta compreende como fase áurea, entre as décadas de 1930 e 1950, o sucesso do empreendimento era tanto que muitas companhias passaram a ser “estritamente” de circo-teatro, no sentido de oferecer unicamente as representações teatrais, abandonando a apresentação dos números de variedades.

Se desde suas origens o circo esteve permeado de teatralidade e as representações faladas também não eram novidade para os circenses, o que marcou, no contexto brasileiro, a mudança de eixo para nascer o fenômeno circo-teatro tal como o conhecemos hoje, foi a inserção do texto dramático na concepção dos espetáculos (PIMENTA, 2009, p. 46; SILVA, E., 2007, p. 222). Os circenses passaram a ser autores de suas representações, fosse por meio de adaptações de canções ou folhetins ou mesmo escrevendo suas próprias peças. Textos teatrais de autores não circenses também eram encenados, “servindo como referência para o aprendizado das técnicas dramáticas” (PIMENTA, 2009, p. 44).

Com o objetivo primordial de agradar ao público, as companhias de circo-teatro, se aprimoraram técnica e artisticamente. Pelo nomadismo, levaram espetáculos variados e de qualidade aos mais longínquos rincões, onde não chegavam a arte e as novidades que apenas uma parcela da população tinha acesso, a população das capitais. Também por este motivo os circenses desempenharam importante papel para a sociedade da época. Sobre este aspecto, já existe “um consenso nos trabalhos de diversos pesquisadores brasileiros de circo que reconhecem a extrema importância deste para a popularização do teatro no país” (SILVA, R., 2018, p. 130).

A comunicabilidade sempre foi intrínseca ao circo, e no circo-teatro ela se reforçou e se ampliou. A estratégia, bem como a meta, era levar ao público aquilo que ele queria ver e, ao mesmo tempo, fazer com que o público quisesse ver o que o circo trazia (PIMENTA, 2009, p. 111). Cientes de que seus espetáculos precisavam encantar e provocar a imaginação do público sem contestar *os valores de família*, para afastar qualquer possibilidade de rejeição, “o circense encontra, no melodrama, o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção” (PIMENTA, 2009, p. 88).

Na citação acima, a autora está falando do contexto do circo brasileiro, mas desde o nascimento do circo moderno na Europa do fim do século XVIII se observa sua íntima relação como melodrama. De acordo com Reginaldo Carvalho da Silva (2018, p. 58-59), circo e melodrama têm similaridades principalmente no que concerne à valorização, em seus espetáculos, dos sentidos e à exploração de efeitos visuais, sonoros e coreográficos; além de serem ambos espetáculos híbridos e construídos estrategicamente para atrair o público.

Segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), o termo “melodrama” surgiu na Itália, no século XVII, e designava, então, um drama inteiramente cantado, sendo sinônimo de ópera. Foi apenas no final do século XVIII, na França, após diferentes usos, que o termo passou a designar o estilo dramático tal qual se conhece hoje: o drama de ação, de peripécias, de

emoção e de grandes apoteoses – sendo a peça *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, de René-Charles Guilbert Pixérécourt, escrita em 1800, um marco na consolidação do gênero.

Ainda de acordo com Thomasseau (2005), o melodrama, desde seu nascimento no contexto francês, enfrentou uma série de preconceitos por parte de uma elite intelectualizada. Apesar do incontestável sucesso de público, a crítica especializada julgava tais peças como sendo superficiais, esquemáticas, sem convenções próprias. Nesta perspectiva, enxergava-se o melodrama como um drama exagerado, repleto de heróis falastrões, vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, composto por ações inverossímeis. Não se pensava em uma estrutura teatral característica, mas na deturpação do drama romântico para o rocambolesco. O gênero, portanto, para eles, embaralhava as regras da arte e do bom senso.

O fato é que, durante muito tempo (e ainda hoje comete-se esse equívoco), costumou-se julgar obras teatrais apenas por critérios de estilo literário, mas além de ser um gênero específico (e como tal deve ser estudado), possui em seu histórico obras de sucesso e qualidades voltadas para o palco, tendo contribuído para “uma nítida dissociação entre o literário e o teatral” (THOMASSEAU, 2005, p. 10).

O melodrama, de fato, não se apresenta como uma composição complexa, ao contrário, possui estrutura simples. Ivete Huppés (2000) o define como bipolar, por sempre estabelecer contrastes, em nível horizontal e vertical. Para a autora, horizontalmente estão em oposição personagens representativos do vício e da virtude; e, verticalmente, há alternância veloz entre momentos de desolação e desespero e momentos de serenidade e euforia. O polo negativo é o mais dinâmico, porque conduz o desenvolvimento da ação, oprimindo o polo do bem. Mas, ao final da peça, a virtude sempre é restabelecida e o mal punido. A reunião desses elementos se repete em sucessivas peças do gênero, mas Huppés (2000, p. 28) ressalva: “Se o esquema básico é limitado, o mesmo não acontece com a organização da intriga. Nesse nível praticamente não há fronteira para a inventividade dos autores”.

O *Dicionário do Teatro Brasileiro* aponta que o melodrama sempre teve público fiel no teatro brasileiro, principalmente durante o Romantismo, mas também ao longo de todo século XIX, tendo migrado para o circo no início do século XX (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 197). Com certeza o melodrama está nas bases da linguagem do circo-teatro. Não obstante, Daniel Marques da Silva (2010) destaca a multiplicidade de categorias que sempre compuseram o repertório dessas companhias. Ao analisar os textos teatrais de autoria do palhaço Benjamin de Oliveira – uma das figuras mais importantes na consolidação do circo-teatro brasileiro – o pesquisador encontrou as seguintes denominações em suas folhas de rosto: peça dramática, peça de costumes, farsa fantástica, burleta, fantasia, revista, melodrama policial. Mesmo reconhecendo que as classificações, feitas pelo próprio autor, podem ser, propositalmente ou não, imprecisas ou inadequadas, Marques da Silva identifica nelas a prova da multiplicidade de gêneros empregados no circo-teatro.

Para Ermínia Silva (2010, p. 65), esta variedade destacada acima é reflexo da efervescência do próprio período em que surgiu o circo-teatro:

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas dos circos era compatível com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense se constituía como uma produção que encarnava a própria ideia dos espetáculos de variedades, de cabaré, music-hall e, como diziam os circenses em suas propagandas: etc., etc. e etc.

Percebe-se, portanto, que a consolidação da manifestação que veio a ficar conhecida no Brasil como circo-teatro se deu em um momento auge, tanto do circo quanto dos gêneros teatrais ligeiros, num contexto de grande efervescência cultural e dentro de uma dinâmica de intensas e complexas interações, intercâmbios e apropriações.

Os estudos desenvolvidos por Ermínia Silva, através do resgate ao mesmo tempo abrangente e aprofundado dos processos históricos das atividades circenses no Brasil, foram um dos precursores dessa compreensão que desfaz um dos grandes equívocos que permearam os primeiros estudos acadêmicos² sobre circo-teatro: a ideia de que tal manifestação seria uma degenerescência do picadeiro, entendendo que o teatro “entrou” no circo como uma saída a crises financeiras e, por isso, teria ganhado espaço no seio de “grupos de segunda linha”. Essa nova perspectiva de abordagem, no entanto, não anula o fato do teatro ter sido de extrema importância para o circo em tempos de crise, “onde a (re)montagem de pantomimas ou melodramas de gosto popular rendiam boas somas aos donos de circo” (SILVA, R., 2018, p. 123) – além de permitir produções mais baratas.

Outro equívoco que os estudos de Silva ajudaram a combater diz respeito a creditar ao palhaço Benjamin de Oliveira a criação do circo-teatro. Obviamente, o nome de tal artista não se destacou aleatoriamente. As contribuições de Benjamin foram, de fato, importantíssimas para a conformação de tal manifestação. A ressalva de Ermínia destina-se, portanto, à maneira simplista e reducionista de atribuir a um único nome os créditos de todo um processo histórico:

Dentro desse processo, Benjamin de Oliveira foi um dos personagens cruciais. Do final do século XIX até a década de 1910, ele atuou como ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas da época. Nas diversas reportagens sobre Benjamin, publicadas em jornais e revistas, principalmente das décadas de 1930 e 1940, é quase unânime a ideia de que ele foi o verdadeiro introdutor do teatro popular no circo nacional. Também a produção acadêmica sobre circo no Brasil admite que ele teria sido o primeiro circense a associar palco e picadeiro, estabelecendo como marco o ano de 1910. Na verdade, o que se verá é que o mérito de Benjamin foi consolidar uma tendência que já existia. (SILVA, E., 2007, p. 20. Grifo nosso)

Dessa maneira, o circo-teatro deve ser entendido como uma passagem dentro da “história polifônica e polissêmica” (SILVA, E., 2007) do circo ou, para usar as palavras de Fernanda J. Duarte (2015, p. 56), “como um dos variados desdobramentos que a teatralidade

2. Barriguelli (1974), Paschoa Jr. (1978), Vargas (1981).

circense assumiu”. Essa compreensão, entretanto, não exclui a possibilidade de estudá-lo metonimicamente, uma vez que do início do século XX até o final da década de 1950 o circo-teatro passou “por um processo irreversível de desenvolvimento, apropriação de técnicas e criação de inovações, abrindo perspectivas para o aprimoramento de uma nova teatralidade, tanto em seus aspectos cênicos quanto dramaturgicos” (PIMENTA, 2009, p. 54). A linguagem que se consolidou no período pode ser resumida como “a cena teatral apresentada nas lonas de circo e mais tarde nos pavilhões circenses, em que os artistas se especializavam em determinados tipos de papel, encenando prioritariamente comédias e melodramas” (DAHER, 2016, p. 10).

Por fim, vale aqui a menção a uma breve passagem do romance *Manuelzão e Miguilim*, de João Guimarães Rosa, que confirma, no imaginário popular, não só a associação entre circo e habilidades equestres, mas também entre circo e teatro:

— “Que é que é teatro, Mãe?” — Miguilim perguntara. — “Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...” Mas Miguilim não sabia o que o circo era.

— Dito, você vai imaginar como é que é o circo?

— É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... tio Terêz disse. É numa casa grande de pano (ROSA, 1999, p. 33-34).

Referências:

- BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular rural: o Circo-Teatro. *Debate e Críticas*, São Paulo, n. 3, p. 107-120, 1974.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomina e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Revista de História e Estudos Culturais*, ano III, v. 3, n. 4, p. 1-32, out./nov./dez. 2006.
- CAMAROTTI, Marco. *O palco no picadeiro: na trilha do circo-teatro*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.
- DAHER, Kátia. *Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. *Circo-Teatro através dos tempos: Cena e Atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- PASCHOA JR., Pedro Della. O Circo-Teatro popular. In: *CADERNOS de lazer 3*. São Paulo: SESC-SP/Brasiliense, 1978. p. 18-28.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

- SILVA, Daniel Marques da. Do moleque beijo ao mestre de gerações. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 131-136, 2010.
- SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- SILVA, Ermínia. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. *In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 6., 2010, São Paulo. *Anais ABRACE*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 59-73, 2010.
- SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no sertão do Brasil*. Curitiba: CRV, 2018.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Circo: Espetáculo de Periferia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.