A CENOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO DA PERCEPÇÃO ESPACIAL NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

ATA DA SESSÃO DE DEFESA E AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC) DO CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA

FACULDADE DE ENGENHARIAS, ARQUITETURA E URBANISMO E GEOGRAFIA - 2024-1

No mês de agosto do ano de dois mil e vinte e quatro, reuniu-se de forma presencial a Banca Examinadora, sob Presidência do Professor Orientador, para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharias, Arquitetura e Urbanismo e Geografia da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em acordo aos dados descritos na tabela abaixo:

DATA, horário e local da apresentação	Nome do(a) Aluno(a), RGA e Título do Trabalho	Professor(a) Orientador(a)	Professor(a) Avaliador(a) da UFMS	Professor(a) Convidado(a) e IES
09 de agosto/2024 Auditorio Arq Jurandir Nogueira 15 horas CAU-FAENG-UFMS Campo Grande, MS	Bárbara Dutra Tibúrcio - RGA 2019.2101.029-0 Titulo: A cenografia como instrumento de transformação da percepção espacial no circo contemporâneo	Prof. Dr. Alex Nogueira	Profa. Dra. Juliana Couto Trujillo	Prof. Marcelo Aveiro (Uniderp/Anhanguera)

Após a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso pela acadêmica, os membros da banca examinadora teceram suas ponderações a respeito da estrutura, do desenvolvimento e produto acadêmico apresentado, indicando os elementos de relevância e os elementos que couberam revisões de adequação.

Ao final a banca emitiu o **CONCEITO A** para o trabalho, sendo **APROVADA**.

Ata assinada pela Professora Orientadora e homologada pela Coordenação de Curso e pela Coordenação da disciplina de TCC.

Campo Grande, 16 de agosto de 2024.

Prof. Dr. Alex Nogueira
Professor Orientador

Profa. Dra. Helena Rodi Neumann
Coordenadora do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo (FAENG/UFMS)

Profa. Dra. Juliana Couto Trujillo
Presidente da Comissão do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)

Documento assinado eletronicamente por **Alex Nogueira Rezende**, **Professor do Magisterio Superior**, em 16/08/2024, às 11:03, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Juliana Couto Trujillo**, **Professora do Magistério Superior**, em 16/08/2024, às 11:11, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Helena Rodi Neumann**, **Professora do Magistério Superior**, em 19/08/2024, às 06:08, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5038307** e o código CRC **BE716AAA**.

FACULDADE DE ENGENHARIAS, ARQUITETURA E URBANISMO E GEOGRAFIA
Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária
Fone:
CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.033813/2021-56 SEI nº 5038307

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Curso de Arquitetura e Urbanismo

Orientador | Prof. Dr. Alex Nogueira

A CENOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO DA PERCEPÇÃO ESPACIAL NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

BÁRBARA DUTRA TIBÚRCIO

Campo Grande | 2024

Aos meus pais, por tudo que sou.

À Pam, por tudo que posso ser.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo o apoio, amor e confiança depositados em cada passo da minha trajetória. A vocês dedico o fechamento deste ciclo, por todas as luzes deixadas no caminho, que me fizeram chegar até aqui e que me levarão para onde mais eu deseje chegar.

Também agradeço à minha família, pela construção de uma base estável que incentivou meu crescimento e desenvolvimento pessoal. Especialmente, a minha irmã e a minha avó, pelo privilégio de reconhecer o verdadeiro significado de amor incondicional.

Aos meus amigos, por todos os conselhos, ajudas, noites em claro e momentos felizes compartilhados durante esses cinco anos. Em especial, à Maria e ao Gabriel, por tornarem meus dias em Campo Grande mais leves e possíveis.

Ao meu orientador, Alex Nogueira, pela sabedoria e confiança na minha capacidade de desenvolver este trabalho, possibilitando e valorizando minhas ideias, por mais abstratas que elas se manifestassem.

À Pam, por acreditar que daria certo mesmo quando eu não tinha tanta certeza assim. Obrigada por todos os instantes, pela sensibilidade de olhar a vida e por sempre enxergar o que há de melhor em mim.

Agradeço a todas pessoas que eu amo, que não deixam de enxergar as minhas falhas, mas caminham ao meu lado, orgulhosas, por acreditarem no meu processo diário para deixar de falhar.

“O circo é generoso, mas temos que ser generosos com o circo.”
(MATHEUS, 2023, p. 200).

RESUMO

O conjunto artístico consiste em uma correlação estabelecida entre espaço, espectador e espetáculo. Apesar da plateia compreender as mensagens que são transmitidas de forma direta através da atuação dos artistas, o local onde ocorre a encenação também contribui com a captação da mensagem e, consequentemente, com as sensações assimiladas pelo público. Assim, o espaço cênico assume um papel complementar às relações estabelecidas em cena entre o observador e quem é observado, representando um elemento de interferência na percepção da mensagem. Nessa dinâmica, apoia-se a construção do espetáculo circense contemporâneo, em que a arquitetura cenográfica manifesta-se como instrumento auxiliar à narrativa e ao estímulo dos sentidos necessários para o entendimento da obra como um todo. O tema deste estudo provém mediante os questionamentos dos novos artistas circenses no que se refere ao ambiente moldado sob a ótica do circo tradicional. Logo, pretende-se levantar discussões acerca da perspectiva circense (com ênfase em sua face contemporânea) dentro do espaço físico destinado ao fazer artístico, com o objetivo de acentuar as individualidades e necessidades específicas que envolvem o processo de criação e de exibição do espetáculo, além de desenvolver uma proposta projetual atualizada segundo as demandas do novo circo, evitando a disputa espacial em relação às demais artes cênicas. Para isso, o trabalho é dividido em duas etapas, sendo a primeira caracterizada pela base teórica e a segunda por uma proposta arquitetônica idealizada no município de Belo Horizonte - MG.

Palavras-chave: arquitetura circense, espaço cenográfico, circo contemporâneo, percepção, sentidos.

ABSTRACT

The artistic set consists of an established correlation between space, spectator, and spectacle. Even though the audience understands the messages that are conveyed directly through the performance of the artists, the location where the staging takes place also contributes to the reception of the message and, consequently, to the sensations absorbed by the audience. Thus, the scenic space assumes a complementary role in the relationships established on stage between the observer and the observed, representing an element of interference in the perception of the message. In this dynamic, the construction of contemporary circus performance is supported, where scenic architecture manifests as an auxiliary instrument to the narrative and the stimulation of the senses necessary for the understanding of the work as a whole. The theme of this study arises from the questions of new circus artists regarding the environment shaped from the perspective of traditional circus. Therefore, the aim is to raise discussions about the circus perspective (with emphasis on its contemporary face) within the physical space destined for artistic creation, with the objective of accentuating the individualities and specific needs involved in the process of creation and exhibition of the performance, as well as developing an architectural proposal updated according to the demands of the new circus, avoiding spatial competition in relation to other scenic arts. For this purpose, the work is divided into two stages, the first characterized by the theoretical basis and the second by an architectural proposal envisioned in the city of Belo Horizonte - MG.

Keywords: circus architecture, scenography space, contemporary circus, perception, senses.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Resumo

Abstract

Lista de figuras **21**

Lista de tabelas **25**

Introdução **29**

01

MEMÓRIAS DO CIRCO

1.1 Entre o tradicional e o contemporâneo **35**

1.2 Histórias localizadas: a trajetória do circo no Brasil **38**

1.2.1 O circo como tradição **39**

1.2.2 A dramaturgia no circo-teatro **42**

1.2.3 O Circo Voador e a ENC como difusores das manifestações artísticas **43**

1.2.4 A ascensão do circo contemporâneo **44**

02

UM CIRCO EM CONSTRUÇÃO

2.1 Da lona aos espaços permanentes: considerações históricas sobre a arquitetura circense **49**

2.2 Particularidades do circo contemporâneo **57**

2.2.1 O papel do espectador **60**

2.2.2 A estética do circo **62**

03

DESVENDANDO A CENA

3.1 A cenografia mínima do circo contemporâneo itinerante **67**

3.2 O papel dos sentidos no circo contemporâneo **69**

3.2.1 Acústica **71**

3.2.2 Iluminação cênica **72**

3.2.3 Os tons do circo **77**

04

EXPLORANDO O EXISTENTE

4.1 Modos de planejar **81**
4.2 Análise de precedentes **83**
4.2.1 Teatro on The Fly **84**
4.2.2 Teat(r)o Oficina **89**
4.2.3 Escola de Circo Zip Zap **93**

05

LEITURA DO ESPAÇO

5.1 Compreendendo Belo Horizonte **101**
5.1.1 O passado circense em Minas Gerais **103**
5.1.2 A presença do circo em Belo Horizonte **106**
5.2 Área delimitada **113**
5.2.1 Zoneamento **117**

06

A PROPOSTA

6.1 Síntese **121**
6.2 Reconhecimento do lugar **123**
6.3 Introdução à proposta **125**
6.4 Desenvolvimento projetual **133**
6.4.1 Estratégias cênicas **154**
6.4.2 Detalhamentos construtivos **165**
6.4.3 Ilustrações finais **167**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclusão **175**
Referências Bibliográficas **177**

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Interior do Anfiteatro de Astley em 1843. Fonte: Opera Mundi, 2020. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 02. Os palhaços Arrelia, Pimentinha e Piolin no Circo-Família Americano, 1918. Fonte: MIS SP, 2018. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 03. Apresentação *Elementos Intercomplementares* no Festival Internacional Sesc de Circo. Fonte: Sesc, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 04. Equidistância dos pontos no círculo. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

Figura 05. *Menagerie* de Wombwell no Quadrilátero do castelo de Windsor, 1847. Fonte: The Royal Collection Trust, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 06. Estrutura semelhante à do circo americano. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

Figura 07. Incêndio no Gran Circo Norte-Americano. Fonte: O Dia, 2021.

Figura 08. Espetáculo *Rapel* da Cia. Linhas Aéreas. Fonte: Linhas Aéreas, 2019. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 09. Espetáculo *Hysteria* do Grupo XIX de Teatro. Fonte: Foco in cena, 2006. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 10. Espetáculo *Hysteria* do Grupo XIX de Teatro. Fonte: Foco in cena, 2006. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 11. Esquema ilustrando os métodos argumentados por Malard. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

Figura 12. Área externa do Teatro On The Fly. Fonte: Efímeras, 2018.

Figura 13. Fachada do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023.

Figura 14. Cortes esquemáticos do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 15. Cortes esquemáticos do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 16. Planta nível térreo do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 17. Mecanismos expostos no espaço de apresentações do Teatro On The Fly. Fonte: Assemble, 2023.

Figura 18. Revestimento translúcido na fachada do Teatro On The Fly. Fonte: Dezeen.

Figura 19. Relação entre ambientes interno e externo no Teatro On The Fly. Fonte: Dezeen.

Figura 20. Apresentação da peça *Andorra* no Teatro Oficina - arquitetura de Joaquim Gueddes, 1965. Fonte: Teat(r)o Oficina, 2017. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 21. Apresentação *O Rei da Vela* após a reconstrução de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Fonte: Teat(r)o Oficina, 2017.

Figura 22. Plantas baixas do Teatro Oficina. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 23. Interior do Teatro Oficina. Fonte: ArchDaily, 2023.

Figura 24. Maquete digital da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.

Figura 25. Fachada principal da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023. Adaptada pela autora, 2023.

Figura 26. Esquema desenvolvido pela Tsai Design Studio para ilustrar as referências circenses no projeto. Fonte: Tsai Design Studio, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 27. Sala de dança da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.

Figura 28. Área interna da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.

Figura 29. Planta de setorização da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 30. Cortes esquemáticos da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.

Figura 31. Estado de Minas Gerais com destaque ao município de Belo Horizonte. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 32. Limite do município de Belo Horizonte - MG com divisão Regional. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 33. Expansão urbana de Belo Horizonte - MG. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 34. Espetáculo do Coletivo Na Esquina. Fonte: Difusa Fronteira, 2007. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 35. Espetáculo *Dois*, por Luis e Pedro Sartori do Vale. Fonte: Luis Sartori do Vale, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 36. Espetáculo *Antes Solo que Malacompanhado*. Fonte: Cia. Circunstância, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 37. Espetáculo *Manotas Musicais* do Grupo Trampulim. Fonte: Trampulim, 2023. Adaptada pela autora, 2023.

Figura 38. Principais equipamentos culturais em Belo Horizonte - MG. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 39. Fachada da Casa Circo Gamarra. Fonte: TAB Uol, 2021.

Figura 40. Artista circense ensaiando no picadeiro da Casa Circo Gamarra. Fonte: TAB Uol, 2021.

Figura 41. Região Leste com destaque ao Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 42. Santa Tereza, São Vicente e Vila Dias. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 43. Uso e Ocupação do Solo - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 44. Mobilidade - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 45. Equipamentos Urbanos - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 46. Vazios Urbanos - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 47. Delimitação da área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 48. Descarte de materiais na calçada. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 49. Obstrução da calçada. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 50. Apropriação da calçada pelos moradores. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 51. Uso e Ocupação do Solo - Área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 52. Mobilidade - Área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 53. Zoneamento - Área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 54. Estudo do entorno da área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 55. Frente da Casa Circo. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 56. Moradores na calçada em frente ao terreno de estudo. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 57. Artes no muro em frente ao terreno de estudo. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 58. Praça do metrô Vila Dias. Fonte: *Google Maps*, 2023.

Figura 59. Plano de manchas. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 60.
Diagrama para representação do partido arquitetônico. Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Figura 61.
Planta de situação. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 62.
Implantação. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 63
Planta de setorização. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 64
Planta de pisos. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 65
Planta baixa térreo - Café Bar e Alojamento. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 66
Planta baixa 1° pavimento - Alojamento. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 67
Planta baixa térreo - Área de expressão. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 68
Planta baixa nível 0,00 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 69
Planta baixa nível +3,20 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 70
Planta baixa nível +5,20 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 71
Planta baixa nível +8,00 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 72
Esquema de espacialidade do circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 73
Esquema de circulação vertical - rampas. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 74
Esquema de circulação vertical - escada. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 75
Esquema de circulação vertical - escada cênica. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 76
Esquema de fechamentos laterais. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 77
Mobiliário em diferentes alturas. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 78
Peças do mobiliário. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 79
Detalhamento - estrutura da cobertura. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 80
Detalhamento - sustentação das rampas. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 81
Fragmento da fachada. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 82
Cortes. Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Figura 83
Fachada. Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Figura 84
Perspectivas. Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01. Objetivos específicos. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

Tabela 02. Primeiras famílias e artistas circenses tradicionais no Brasil. Fonte: RUIZ, Roberto, 1987.

Tabela 03. Ficha técnica Teatro On The Fly. Fonte: Archdaily, 2023.

Tabela 04. Ficha técnica Teat(r)o Oficina. Fonte: Archdaily, 2023.

Tabela 05. Ficha técnica Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.

Tabela 06. Síntese de Leis Federais, Estaduais e Municipais que abrangem o circo. Fonte: EMMENDOERFER; MARTINS, 2013.

Tabela 07. Síntese de políticas de incentivo à cultura relacionados ao circo. Fonte: EMMENDOERFER; MARTINS, 2013.

Tabela 08. Programa de necessidades. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

Tabela 09. Índices urbanísticos atingidos. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

INTRODUÇÃO

Com origem na Antiguidade, o espetáculo circense aparece em diversos momentos históricos, apresentando inúmeros aspectos arquitetônicos, estéticos e sociais com o passar do tempo. No Brasil, a atividade se desenvolveu em uma multiplicidade de gêneros e estilos, agindo, ainda na atualidade, como fator cultural em constante processo de hibridismo com outras formas de expressões artísticas (como música, dança e teatro). O circo sempre esteve aberto às novidades e pluralidades; mas, o seu cruzamento com as demais artes produziu novas propostas criativas e composições dramatúrgicas, surgindo assim, a renovação das apresentações, ditas como contemporâneas.

O circo contemporâneo busca enfatizar os efeitos dos sentidos, cabendo ao espectador a interpretação dos números cênicos através do imaginário. Além disso, apresenta uma linguagem heterogênea, em que as expressões dos artistas se relacionam com os recursos que compõem a cena, como: música, luz, cenário, figurino, espaço etc. De modo que, todos os elementos são responsáveis por compor o processo criativo e facilitar a compreensão do espetáculo pelo público.

Sendo assim, os espaços em que essas manifestações foram, e são realizadas–da lona itinerante aos centros culturais e teatros–acompanharam essas mudanças, por meio da implementação de melhorias com base nas observações das experiências e necessidades dos artistas através do tempo.

A problemática encontrada no tema está embasada em alguns questionamentos que surgem com as transformações nos espetáculos do circo contemporâneo, como a relação dos espaços físicos com as novas faces de arte circense. Os artistas passam a questionar o ambiente tradicional (constituído principalmente por lona e picadeiro) como única possibilidade de meio cênico. Nos espetáculos contemporâneos o espaço arquitetônico possui um papel estético e funcional, além de um significado artístico para auxiliar na construção da dramaturgia circense.

Apesar de suas renovações, o circo continua a ser desvalorizado no país, carregando um caráter pejorativo em seu rótulo de “arte popular”, e em uma situação de desigualdade em relação às demais formas de arte. Nesse caso, é possível destacar a importância da natureza itinerante no meio circense, como instrumento para a disseminação cultural em todo o território nacional, assim como fator responsável pela sua sobrevivência ao longo da história. No entanto, a itinerância exige uma cenografia mínima, com estruturas de fácil montagem e desmontagem, enfatizando os figurinos e adereços como modo de substituir a linguagem expressiva do cenário.

O trabalho se faz relevante uma vez que, apesar de ser uma linguagem extremamente “popular”, de fácil aceitação e comunicação com os espectadores, é também uma das atividades de maior custo no meio das artes cênicas, por exigir muito espaço, altura e equipamentos de segurança. Ou seja, o circo contemporâneo, com a dramaturgia como fator de destaque, demanda por espaços com estruturas complexas, capazes de estimularem a prática e o desenvolvimento das técnicas circenses. Assim como, carece de locais constituídos por elementos visuais capazes de exercer uma influência na percepção do espetáculo pelo público.

Nesse contexto, a cenografia representa um aspecto indispensável para o enredo das novas apresentações, sendo responsável por criar ambientes, emoções e experiências, em harmonia com todas as artes ali presentes. Tanto o espetáculo quanto a cenografia devem ser instrumentos capazes de ampliar os sentidos do observador e guiar a sua imaginação para o entendimento da obra como um todo, transmitindo as sensações de ludicidade e deslumbramento que caracterizam a arte circense.

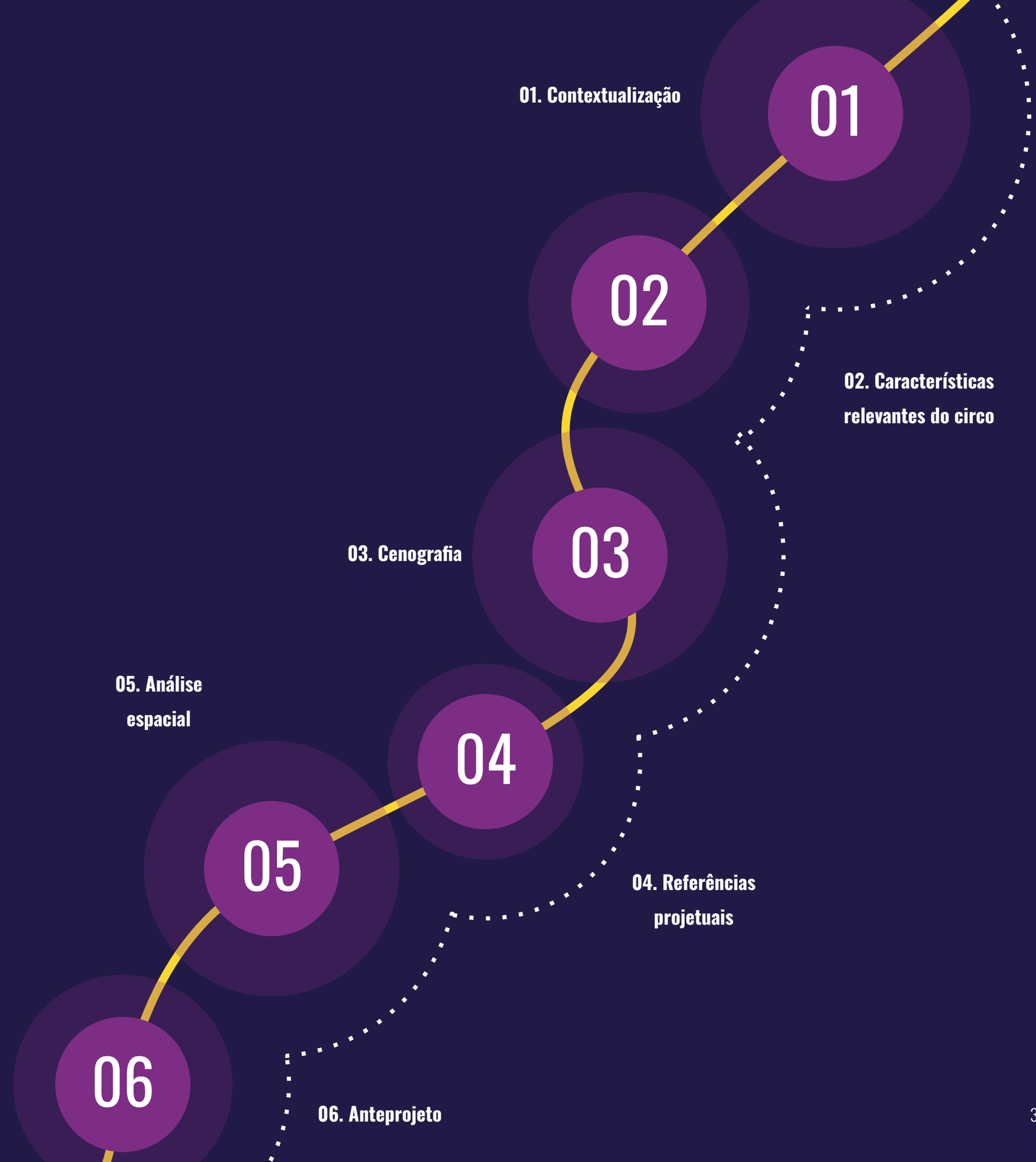
Portanto, tem-se como objetivo geral da pesquisa desenvolver o projeto de um espaço destinado ao artistas circenses, com estruturas e equipamentos adequados, assim como elementos arquitetônicos capazes de auxiliar na cenografia dos espetáculos e ampliar os sentidos da audiência. Já os objetivos específicos caracterizam-se por:

Tabela 01 - Objetivos específicos

1.	Contribuir com a busca pela visibilidade da cena circense no Brasil, através desta pesquisa, com o fortalecimento do tópico no meio acadêmico;
2.	Abordar o tema na esfera da arquitetura por meio do estudo acerca das estruturas utilizadas pelo circo ao longo da história, e do entendimento em relação à necessidade de adaptações nos espaços destinados às atividades circenses contemporâneas;
3.	Compreender a relevância do espaço, assim como de todos os elementos cênicos, para a transmissão das mensagens produzidas no espetáculo;
4.	Apontar as maneiras como o meio arquitetônico produz estímulos capazes de interferir nos sentidos humanos.

A metodologia de pesquisa tem como meta obter maior compreensão do universo circense contemporâneo no Brasil. Na fase referente à conceituação do tema e dos estudos de caso, adotou-se, principalmente, a pesquisa bibliográfica por meio de consultas em livros, artigos científicos, revistas, teses, dissertações e monografias, além de entrevistas a donos de estabelecimentos relacionados à cena circense em Belo Horizonte - MG. Para a interpretação do local em que o projeto será implantado, são aplicados levantamento de dados, através de consultas em órgãos públicos e estudo bibliográfico.

O trabalho está dividido em seis capítulos: contextualização do tema (a), que busca abordar a trajetória histórica do circo; caracterização de elementos do meio circense (b), investigando o universo do circo contemporâneo e suas características relevantes para a elaboração do projeto; compreensão dos recursos cênicos (c), por meio do estudo e entendimento dos elementos espaciais e dos estímulos que provocam nos sentidos dos espectadores; análise de referências (d), através da investigação de obras correlatas que servem como bases teóricas e estéticas para a concepção do produto final; estudo do sítio de implantação (e) por meio de observações e diagnósticos do local em que o projeto será inserido; e, por fim, elaboração do anteprojeto de um espaço para apresentações circenses contemporâneas (f), orientado por todas as investigações e pesquisas desenvolvidas ao longo deste trabalho.



01

MEMÓRIAS DO CIRCO

1
MEMÓRIAS DO CIRCO

1.1 Entre o tradicional e o contemporâneo

Compreender a história do circo não corresponde ao objetivo central deste trabalho, no entanto, uma breve análise dos acontecimentos envolvendo o universo circense se faz necessária para a contextualização do tema. Neste capítulo, pretende-se retomar sua origem, assim como suas transformações decorrentes ao longo dos séculos, especialmente no território brasileiro, até a manifestação do circo contemporâneo, para que assim, seja possível estabelecer as relações do novo fazer artístico com o espaço físico.

O circo esteve presente em diversos momentos históricos, assumindo muitos aspectos e finalidades ao longo do tempo, assim como uma variação no público e nos locais destinados às apresentações. Segundo estudos publicados no livro *História do Circo*, de Luciano Reis (2001), muitas atividades entendidas como circenses aparecem na Antiguidade, com destaque no Império Romano, sofrendo um declínio durante a Idade Média. O espetáculo único e com o formato semelhante ao que é conhecido hoje só foi consolidado por Philip Astley (1742-1814) na Inglaterra durante a Idade Moderna. Nos últimos três séculos de sua história, o circo sofreu transformações e continuou se reinventando, a fim de garantir sua sobrevivência e ocupar seu espaço no meio das artes cênicas (REIS, 2001).

É relevante destacar que as expressões artísticas corporais, conforme aquelas desenvolvidas no circo, aparecem muito antes da formação do espetáculo como um todo. Acrobacias, saltos e equilíbrio são considerados elementos fundamentais para a formação do artista circense. Os primeiros registros dessas demonstrações do corpo humano ocorreram na China e no Egito. Segundo Huang Minghua (1985), na China, por volta de 206 a.C a 24 d.C, podem ser observadas ilustrações de equilibristas, contorcionistas e acrobatas em vasos cerâmicos, murais de templos e em esculturas. Muitas vezes, os guerreiros chineses utilizavam as habilidades acrobáticas para combater os inimigos durante as guerras. Nos períodos de paz, apresentavam-se em praças para o público, que demonstrava muito interesse nas performances (MINGHUA, 1985).

Apesar desses estudos acerca do surgimento de atividades relacionadas ao fazer circense durante a Antiguidade Clássica, de modo geral, a origem do circo é atribuída ao Império Romano. Isso pode ser explicado em razão do termo *circus*, com origem no latim, que significa "o lugar em que as competições se desenrolam", segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (MICHAELIS, 2023). Mário Fernando Bolognesi (2003), descreve que em Roma, tais habilidades corporais se desenvolvem e ganham espaço nas arenas, formando o espetáculo circense, com o objetivo de afastar a atenção popular da política militarista, surgindo assim, a expressão *panem et circenses*, ou seja, "pão e circo".

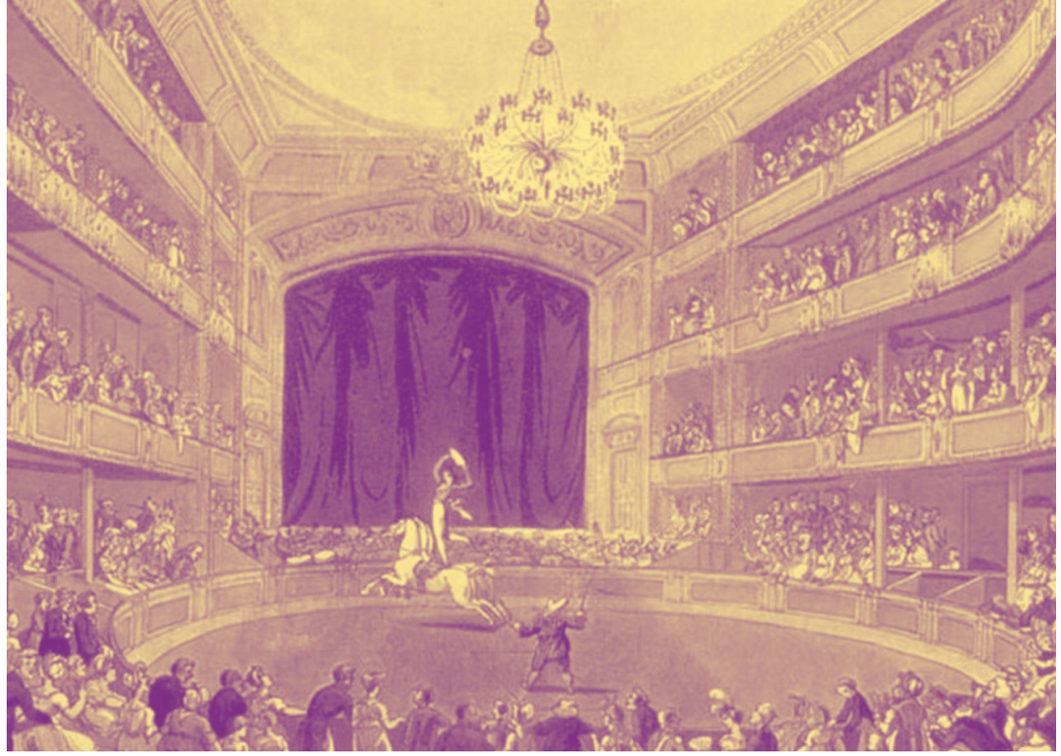


Figura 01
Interior do Anfiteatro de Astley em 1843. Fonte: Opera Mundi, 2020. Adaptada pela autora, 2024.

Em prol desse processo de alienação da sociedade, o circo teve uma grande importância durante o Império Romano, de modo que a província chegou a ter quinze imóveis destinados às apresentações espalhados por quase todas suas capitais de maior relevância. A estrutura desses espaços assemelhavam-se com os hipódromos gregos, diferenciando-se pelas suas maiores proporções. Porém, com a ascensão do Cristianismo, esses espaços desapareceram por toda a Europa, e os artistas tornaram-se ambulantes, realizando apresentações, influenciadas pelo virtuosismo da Idade Média, em praças e feiras populares (MUCCI, 2013, pp. 22-24). De modo simultâneo, as apresentações equestres recebiam grande prestígio da população. Os cavaleiros apresentavam-se em pistas retas e compridas, demonstrando suas diversas habilidades envolvendo a montaria (COSTA, 1999, pp. 35-36).

Contudo, na metade do século XVIII, as feiras perderam sua relevância no cenário Europeu e os artistas itinerantes não eram bem recebidos nas grandes cidades. Nesse contexto, os instrutores de equitação, ex-militares, saíam em busca de plateia para demonstrar seus truques com os cavalos. Philip Astley, considerado "pai do circo", visualizou o

espetáculo circense com uma identidade semelhante ao conhecido atualmente, reunindo apresentações equestres, comédia, demonstrações de força e agilidade, originando o circo clássico ou circo moderno. Desse modo, Isabella Mucci (2013, p. 24) comenta a relação entre Astley e o formato circular da arena:

> Philip Astley destacou a arena circular chamada de círculo, ou circo, que seria posteriormente chamada de picadeiro. Esta pista circular, além de permitir à audiência uma visão completa da movimentação do montador (não tão simples quando este cavalgava indo e voltando em um campo aberto), se mostrou ideal para gerar a força centrífuga que ajudava no equilíbrio para os truques de equitação, enquanto o montador ficava de pé no dorso do cavalo. O diâmetro da pista circular de Astley era de 62 pés (aproximadamente 18,8 metros), mas este tamanho foi reduzido mais tarde para 42 pés (aproximadamente 12,8 metros), e desde então se tornou o tamanho padrão internacional para pistas de circo, o picadeiro.

Logo, o circo moderno instalou-se como uma das principais escolhas de atração popular no final do século XVIII, atraindo um público variado para apreciar suas performances artísticas. Além disso, sua linguagem, capaz de atrair pessoas de diferentes culturas e classes sociais, possibilitou a globalização da arte circense. As companhias europeias embarcaram em turnês, disseminando a identidade do circo para além da Europa (MUCCI, 2013, p. 24).

Com a evolução e disseminação do circo, a transformação em seu espetáculo tornou-se evidente. No início da era Astley, as performances circenses constituíam-se fundamentalmente por números com cavalos. Durante os séculos XIX e XX as pantomimas[1] transformaram-se em aspectos fundamentais para o show, assim como as acrobacias que começaram a atrair ainda mais a atenção do público (MUCCI, 2013, pp. 29-30).

Os números equestres agradavam a aristocracia, em razão do estimado símbolo social que era atribuído à figura do cavalo na época. Porém, conforme afirma Dominique Jando (2003), a invenção do automóvel, no final do século XIX, acelerou o processo de rejeição do cavalo, uma vez que não representava mais o principal meio de locomoção, o que abriu espaço às apresentações com animais exóticos no circo. Assim como, a renovação dos Jogos Olímpicos em 1986 e o crescimento no interesse por atividades físicas resultou na expansão das performances acrobáticas durante os espetáculos.

Mais tarde, no início do século XX, a Rússia vive um período de transformações culturais. No momento que antecede a Revolução Socialista, a ascensão das vanguardas e a necessidade de romper com as tradições coloca o indivíduo como símbolo dos ideais revolucionários, o qual deve superar as máquinas por meio do seu porte físico e habilidades acrobáticas. Dessa forma, o circo, que fortalece a visão acerca da figura humana, é colocado em uma posição de destaque e investimentos no território russo (BOLOGNESI, 2012).

Nesse cenário, o governo soviético estabeleceu, em 1927, a Universidade Nacional de Circo e de Artes Variadas, conhecida como a Escola de Circo de Moscou. A escola foi responsável por desenvolver novos métodos de ginástica e aprimorar o intercâmbio entre as linguagens artísticas, criando apresentações com aparelhos e técnicas inovadoras, o que representou um grande marco na trajetória circense. A inovação provocada pela Rússia desencadeou a abertura de diversas escolas profissionais por todo o território mundial, abrindo as portas para novos artistas não pertencentes às famílias tradicionais do circo, e possibilitando a transformação do mercado artístico circense (MUCCI, 2013, pp. 34-35).

Portanto, a atividade passa a experimentar, a partir das últimas décadas do século XX, diversas formas de realizar sua performance. Os artistas buscam enfatizar o caráter dramático do circo e evidenciar o aspecto moderno dessa expressão artística. De modo que, os grupos contemporâneos começam a explorar novos locais para a prática e exibição como forma de afirmar um novo modo de fazer o circo. Ou seja, o espetáculo contemporâneo caracteriza-se por ressaltar as encenações e roteiros em relação às habilidades corporais, podendo utilizar como instrumento, o espaço e os elementos que o compõem.

1.2 Histórias localizadas: a trajetória do circo no Brasil

Atrelado ao fato do Brasil ter sido colonizado, diversos aspectos culturais surgiram por influência de sua metrópole e das regiões da Europa. Logo, vale ressaltar que as atividades circenses estão presentes no país desde as primeiras migrações. Antônio Torres (1998), em seu livro *O Circo no Brasil*, ressalta que tais atividades manifestavam-se, principalmente, através de ciganos que exibiam suas habilidades físicas, malabares, doma de animais e teatros improvisados em apresentações isoladas nas feiras e praças públicas, sem uma estrutura específica a qual, mais tarde, viria a caracterizar o circo.

No final do século XVIII, o circo propriamente dito (como um espetáculo unificado, e não mais com apresentações isoladas) surge no país, com uma estrutura improvisada, em crescente desenvolvimento, como resultado da contribuição de diversas companhias estrangeiras que passaram pelas terras brasileiras, responsáveis por fortalecer e estimular a prática circense no Brasil (TORRES, 1998).

De acordo com Martha Maria Freitas da Costa (1999, pp. 46-47), esse cenário permanece estático até o início do século XIX, com a chegada da família real portuguesa em 1808. Nesse período, houve um aumento do trânsito marítimo entre Brasil e Europa, fazendo com que o país ganhasse maior visibilidade e o fluxo de desembarque de representantes de famílias

[1]Pantomimas, segundo Erminia SIlva e Luis Alberto de Abreu (2009) referem-se aos textos teatrais desenvolvidos nos espetáculos circenses, baseados nas expressões corporais e faciais dos atores. As cenas são interpretadas sem a utilização de palavras ou diálogos falados.

circenses fosse ampliado.

O desenvolvimento da identidade circense no Brasil foi um longo processo de adaptação, em que os artistas construíam, aos poucos, apresentações repletas de características próprias com base nas situações enfrentadas e nos aspectos culturais presentes no país. Com base nos estudos desenvolvidos pela autora Daniela Pimenta (2009), os novos modelos de espetáculo deixaram marcas na história da cultura brasileira, sendo possível separar a trajetória do circo em quatro etapas: 1) Circo tradicional - sob o comando, sobretudo, de famílias circenses, era constituído por números acrobáticos, pantomimas, e animais exóticos; 2) Circo-teatro - com a introdução de apresentações teatrais adaptadas ao picadeiro; 3) Criação das escolas de circo, onde os conhecimentos não se limitam mais apenas às famílias tradicionais e 4) Circo contemporâneo com a formação de novos grupos que buscam enfatizar o aspecto dramatúrgico.

1.2.1 O circo como tradição

Acompanhando os ciclos econômicos, muitas companhias européias desembarcaram na costa brasileira no século XIX, realizando apresentações pelas cidades que encontraram no caminho. Segundo Torres (1998), com o estabelecimento desses grupos estrangeiros, surgiram as primeiras famílias circenses tradicionais no país. Os circos formados por elas recebem o nome de “circos tradicionais”, relacionando-os com a sua configuração familiar, em que os conhecimentos são restritos àqueles que ali convivem e transmitidos pela oralidade através das gerações.

De modo geral, todos os membros da família estão envolvidos na organização e não limitam sua especialização, aprendendo desde o processo de instalação da lona até a exibição dos números artísticos (BOLOGNESI, 2003, p. 47). No entanto, Mario Fernando Bolognesi também aponta que, apesar de ter sido um elemento resultante da influência dos artistas europeus, os circos brasileiros consolidaram-se com características divergentes em relação àquelas de grande destaque nas apresentações estrangeiras:

> O circo brasileiro não se instalou em uma sociedade com valores aristocráticos consolidados. [...] um dos seus maiores símbolos, o cavalo, não teve, em terras brasileiras, o sentido maior que ocupou na Europa. Aqui, ao contrário, prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos. [...] O Brasil adotou o espetáculo mesclado, com predomínio das habilidades artísticas e corporais dos ambulantes **(BOLOGNESI, 2003, p. 13)**.

O público brasileiro é produto de uma união de raças, costumes e culturas. Logo, o espetáculo tem a necessidade de se moldar aos gostos e realidades da plateia local, a qual deixou se encantar pelas demonstrações de habilidades do corpo humano, pelos números de risco, em altura ou com animais selvagens, assim como, pelas apresentações cômicas dos palhaços (SILVA, 2007, pp. 82-85).

Um excelente exemplo da diferença entre o circo brasileiro e as companhias estrangeiras do período é a figura do palhaço, que no Brasil não utiliza o silêncio como forma de expressão, assim como nas atuações de mímica dos palhaços europeus. Ele apresenta traços próprios, falando alto, tocando instrumentos, cantando e realizando piadas de duplo sentido (BOLOGNESI, 2006, p. 14).

Segundo Bolognesi (2018, pp. 60-61), no que diz respeito às atrações do circo tradicional, no espetáculo em seu formato consolidado no século XX, os números (como malabarismo, acrobacias, adestramento, palhaços etc) são desprovidos de qualquer ordenamento, ou seja, são apresentações autônomas e independentes, exibidas em uma sequência aleatória, que visam destacar a magnitude da virtuosidade do artista.

Uma das principais particularidades do circo tradicional, com base no pensamento de Sylvestre Barré-Meinzer (2004, p. 84) está no fato de que ele exerce um ato de comunicação com o público sem a necessidade de apoiar-se em uma narrativa, fazendo com que o espetáculo saia de uma situação estável e siga em direção ao desequilíbrio. Embora o show, como um todo, não apresente um ordenamento, em cada número pode ser observada uma sequência que, com o apoio dos ritmos musicais, consiste na provocação de oscilações entre tensões e relaxamentos dos espectadores.

Figura 02
Os palhaços Arrelia, Pimentinha e Piolin no Circo-Família Americano, 1918. Fonte: MIS SP, 2018. Adaptada pela autora, 2024.



Tabela 02 - Primeiras famílias e artistas circenses tradicionais no Brasil (RUIZ, 1987, p. 22):

1833	**Albano Pereira**, português
1861	**Alexandre Lowande**, americano
1887	**Manoel Fernandes**, chileno
1887	**Tomás Landa**, peruano
1872	**os Nelson**, ingleses
1887	**José Rosa Savala**, peruano
1887	**Julio Seyssel**, francês
1884	**os Palácios**, argentinos
1887	**os Ozon**, franceses
1884	**Leopoldo Temperani**, italiano
1881	**João Bozan**, argentino
1888	**Franck Olimecha**, japonês (filho do patriarca Torakiche Haytaka)
1887	**Takasawa Mange**, também japonês
1874	**Francisco Azevedo**, português
1873	**José Ferreira da Silva Polidoro**, português
1893	**os Alciati**, italianos
1892	**Francisco Stringhini**, italiano
1889	**Antônio das Neves**, português
1874	**os Casali**, argentinos
1881	**Jean François**, francês
1892	**os Robatini**, italianos
1892	**os Stevannowich**, iugoslavos
1910	**os Queirolo**

e os brasileiros **Antonio Carlos do Carmo, Manuel Pery, Galdino Pinto (pai do famoso Piolim), Servolo Rocha, Luiz Gonzaga, Hilário Maria de Almeida, Orlandinho Leite, Isidoro Gonçalves, Juvenal Pimenta, a família Martinelli, Fred Villar, George Gomes (o Carequinha), a família Spinelli.**

1.2.2 A dramaturgia no circo-teatro

O circo no Brasil, desde as suas primeiras apresentações, contou com a presença de elementos teatrais, testemunhados nos números de palhaçaria ou nas encenações das pantomimas. Porém, apenas a partir do final do século XX foi consolidada uma relação tão nítida e indissociável entre o circo e o teatro no país (MUCCI, 2013, p. 43).

Pimenta (2009) ressalta que, desde o início do processo de consolidação circense, o público brasileiro deslumbrava-se pelos números com animais selvagens, o que levou diversas companhias a adquirirem espécies provenientes, principalmente, do território africano. No entanto, o clima e as condições precárias de transporte e alimentação fizeram com que esses animais desembarcassem sem vida ou portando enfermidades, levando a necessidade de redução desses números.

Assim, foi necessário pensar em uma substituição para a atração com animais selvagens, capaz de causar a mesma comoção nos espectadores e de reaproximar o público do espetáculo. Nesse contexto, o teatro começa a ser agregado às apresentações, abrindo espaços para discussões de problemas cotidianos, como traições, filhos, famílias, romances etc. Mais tarde, outros assuntos foram incorporados aos espetáculos, como dramas históricos ou religiosos. Ou seja, embora o deslocamento de animais selvagens não fosse viável, assim como acontecia nas grandes referências de circo da época, era possível transportar a arte dos acrobatas, músicas e o teatro a todo canto do país.

Isabella Mucci (2013, pp. 43-44), também ressalta que, como antecessor ao surgimento e à popularização do rádio, o circo assume um papel fundamental para a difusão da arte no Brasil. A presença do teatro e da música nos palcos do circo transformam-no em um veículo de propagação cultural no ambiente popular, uma vez que esses elementos restringiam-se, até então, apenas aos ambientes frequentados pela elite. Surge assim, uma nova identidade teatral, de forma que, enquanto as capitais que detinham maior poder econômico preocupavam-se em receber e popularizar a cultura estrangeira, o circo divulgava um teatro realizado de forma mais popular nos outros cantos do país.

Logo, o espetáculo circense se redefine como circo-teatro, encarregado de introduzir a dramaturgia na cena circense, por meio de adaptações de romances, folhetins, textos bíblicos, filmes etc, em apresentações transmitidas oralmente. O ápice do circo-teatro brasileiro ocorreu entre os anos de 1930 e 1950, uma vez que os artistas do período já estavam habituados com o estilo, desenvolvendo-o constantemente por meio de mudanças no picadeiro para acomodar os cenários das encenações (MUCCI, 2013, p. 45).

Nesse novo formato de circo, os artistas passam a separar a teatralidade, que originalmente encontrava-se mesclada ao longo dos demais números, para a segunda parte do espetáculo. Desse modo, durante a primeira metade do século XX, o espetáculo dispõe de uma sequência caracterizada por dois momentos: a exibição das atividades circenses e a encenação das peças teatrais (COSTA, 1999, p. 63).

A partir da década de 1950, o circo-teatro passa por um período de declínio e desinteresse por parte do público. Na visão de alguns autores, como Ermínia Silva (2009, p. 59), um dos fatores que pode ter influenciado a sua decadência é a ascensão das mídias. De modo contrário, Martha Maria Freitas da Costa (1999, p. 58) defende que o rádio e o circo estabeleciam uma relação mútua no Brasil, em que artistas de rádio iniciavam suas carreiras no circo e os nomes anunciados nesse meio de comunicação apresentavam-se nos espetáculos, aumentando a venda de ingressos.

No entanto, essa relação não pôde ser observada com a televisão, em razão da facilidade com que o veículo oferecia uma forma de entretenimento barata ao público. Com isso, mais uma vez, os circenses são obrigados a buscarem por novas formas de solucionar essa crise, levando à tentativa de ceder a segunda parte do espetáculo para artistas de outros meios de comunicação artística, como humoristas, cantores, apresentadores de TV etc, influenciando a cena cultural brasileira, conforme ressalta Erminia:

> [...] a rica produção circense brasileira, em todo seu desenvolvimento, desde suas origens no século XVIII até o início do século XX [...] foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses [...] divulgavam e mesclavam vários ritmos musicais e textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. [...] o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX e até meados do século XX **(SILVA, 2009, p. 48)**.

Esse novo recurso, utilizado para garantir a sua sobrevivência, fez com que o circo brasileiro se tornasse um instrumento impulsionador da produção e do desenvolvimento cultural do país, assim como abriu as portas para um público diverso, de diferentes setores da sociedade. O circo-teatro supriu a carência cultural no interior do Brasil, onde o teatro não chegava, exercendo um papel de arte acessível e de intenso vínculo comunicativo com o seu público (SILVA, 2009, p. 50).

1.2.3 O Circo Voador e a ENC como difusores das manifestações artísticas

No Brasil, o fenômeno da democratização do ensino das atividades e técnicas circenses ocorre, assim como nos demais países, por volta da década de 1970, incentivado pelas singularidades contextuais que envolvem o território durante esse período. Reis (2001) recorda que o cenário político carrega grande responsabilidade no processo de transformação da cena circense. Sob essa ótica vale ressaltar que o Brasil era palco da ditadura, sofrendo as consequências de duas décadas de repressão e censura. O momento era marcado por aspirações de jovens ávidos por mudança e com um espírito contestatório, que buscavam através de reivindicações sociais, a liberdade na produção artística cultural.

Em 1982, em meio às inquietações e anseios por mudanças na sociedade brasileira, surge a proposta do Circo Voador, com o objetivo de proporcionar um espaço capaz de abrigar os ensaios e apresentações dos jovens artistas no Rio de Janeiro. Com grande contato popular, o caráter cultural cultivado no local não pretendia alcançar apenas o entretenimento, como também revelava forte caráter social e político através de diversos cursos e shows:

> Mas, afinal de contas, como nasceu a idéia do Circo Voador? Perfeito Fortuna nos conta, em entrevista ao Jornal da Tarde de 1º de fevereiro de 1983, que a idéia do Circo Voador surgiu durante uma viagem do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone pelo Nordeste. O grupo havia parado num lugarejo entre Sergipe e Recife e Perfeito Fortuna começara a fazer um número de dança. Logo juntou um monte de gente (cena típica do interior) e no final do número perguntaram: "O que é isso?" Os integrantes do Asdrúbal responderam: "Teatro." No entanto, aquelas pessoas simples não conheciam teatro, não sabiam o que era. Então os Asdrúbals disseram: "É parecido com circo!" E assim todos entenderam **(REIS, 2009, p. 32)**.

No mesmo ano, a Escola Nacional de Circo (ENC) foi fundada, também no Rio de Janeiro, como espaço de formação e ensino das técnicas circenses, sob o comando de professores nascidos em famílias de circo tradicionais, agora responsáveis por transmitir seus conhecimentos aos novos aprendizes contemporâneos (MUCCI, 2013, pp. 48-49). A escola foi um fator determinante para a consolidação do circo no cenário contemporâneo e atua até hoje como único agente oficial na formação de artistas circenses da América do Sul.

Por fim, pode-se dizer que a geração de jovens artistas da década de 1980 transitava entre o Circo Voador e a ENC, acarretando em um notável processo de cruzamento de saberes, hábitos e costumes. Em vista disso, esses dois espaços tornam-se símbolos da atualização do circo no Brasil, responsáveis por impulsionar novas formas de realização do espetáculo e por enriquecer seu diálogo com as demais manifestações artísticas.

1.2.4 A ascensão do circo contemporâneo

Tendo em vista esse período de experimentações e surgimento de tendências que propiciaram a criação de uma face alternativa da arte circense, surge o que os pesquisadores denominam como circo contemporâneo. Esse novo modo de encarar a arte do circo pode ser entendido como resultado da coexistência e trocas entre diversos artistas, com experiências, referências e habilidades distintas.

Segundo Clóvis Dias Massa e Iasmin D'Ornelas Ponsi (2020, pp. 98-103), muitas razões podem ter desencadeado a necessidade dos artistas em propor algo novo. Mas, os autores acreditam que o desgaste no teatro solicitava uma renovação, encontrada através de ensaios e projetos relacionados à arte circense, uma vez que, a democratização dos ensinamentos do circo proporcionou a aproximação dos artistas externos ao meio, sendo possível levá-lo a outros setores artísticos.

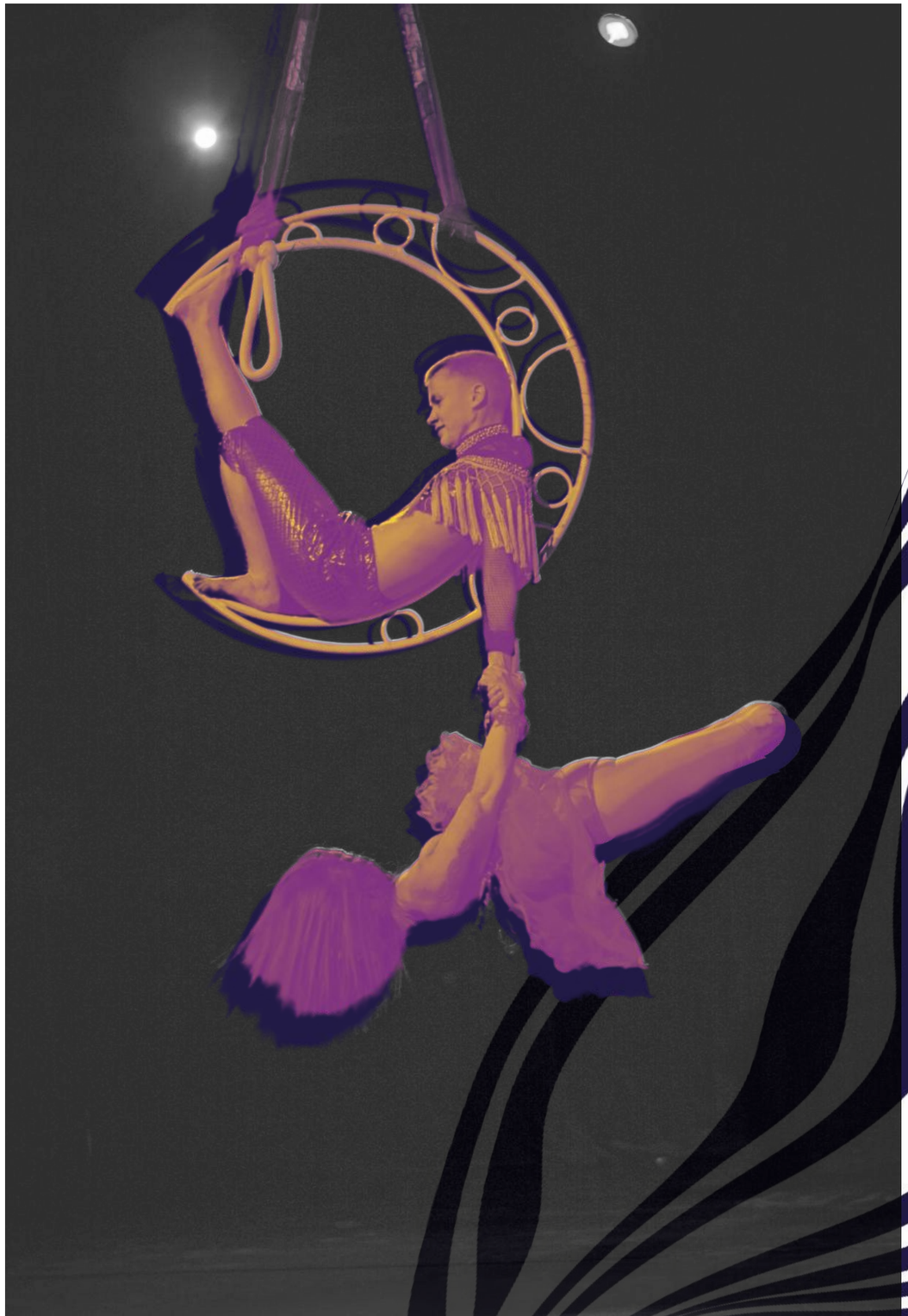
Sendo assim, novas modalidades se estabelecem no circo contemporâneo, caracterizando o seu hibridismo. Floriane Gaber (2009) trata dos processos híbridos, os quais correspondem às práticas recentes, constituídas por elementos heterogêneos, provenientes de diversos meios artísticos. A relevância desses processos encontra-se no aprofundamento das relações entre as técnicas circenses com a cenografia, a música, a coreografia etc, sendo todos esses elementos responsáveis pela conformação do espetáculo como um todo.

Referente às apresentações, o circo contemporâneo apoia-se na dramaturgia e na linguagem expressiva, fazendo com que o público absorva os sentidos provocados e assuma um papel de intérprete das cenas, por meio do próprio imaginário. A construção da dramaturgia circense não está relacionada apenas à narrativa, mas também, ao processo de criação do espetáculo de forma geral, através da apropriação dos elementos como: luz, espaço, figurino e trilha sonora.

Nesse contexto, o espetáculo apresenta um tema, e todos os elementos cênicos acompanham-no para que o propósito possa ser captado pelo público. Ou seja, a sessão é elaborada com base em uma temática central e todos os elementos que compõem o show estão à serviço desse tema, sendo, assim, perceptível a relação estabelecida entre a linguagem circense e os aspectos cênicos no circo contemporâneo.

Embora o Brasil ainda seja palco de diversas formas estéticas, espaciais e dramatúrgicas em relação à prática circense (assim como observa-se através da intensa manifestação de grupos tradicionais itinerantes que percorrem os territórios brasileiros), novos grupos, formados principalmente a partir da década de 1980, passam a experimentar diferentes locais para manifestar a linguagem do circo, como praças, galpões, ruas, centros culturais etc. Para que assim, seja possível utilizar os elementos espaciais como instrumentos capazes de ampliar as possibilidades expressivas e comunicativas do espetáculo.

Figura 03
Apresentação *Elementos Intercomplementares* no Festival Internacional Sesc de Circo. Fonte: Sesc, 2023. Adaptada pela autora, 2024.



02

UM CIRCO EM CONSTRUÇÃO

2

UM CIRCO EM CONSTRUÇÃO

2.1 Da lona aos espaços permanentes: considerações históricas sobre a arquitetura circense

As criações circenses, em meio a mistura de gêneros artísticos, apresentam múltiplas possibilidades de composição. No entanto, a pluralidade, ao mesmo tempo que contribui para a criação de novas faces do espetáculo, provoca dificuldades em relação à concordância entre as disciplinas, uma vez que, apresentam características e exigências próprias para sua execução. O que faz surgir questionamentos sobre a idealização do circo contemporâneo (MASSA; PONSI, 2020, pp. 107-108).

Para Mario Fernando Bolognesi (BOLOGNESI, 2018, p. 59), os novos artistas, frutos das escolas da década de 1970, dedicam-se a romper com os aspectos do circo tradicional. Por meio da rejeição à lona e ao picadeiro, procuram realizar essas novas apresentações, com vasto repertório artístico, nos mais variados locais, em busca da exploração do espaço como dispositivo estético para a composição da dramaturgia:

> Os circenses contemporâneos questionam o espaço tradicional: o picadeiro e a lona. O espaço torna-se uma questão estética, um viés artístico que tem um significado e é constantemente desafiado em dois níveis: o espaço como cenografia e o espaço cênico enquanto espaço de jogo. Trata-se de inventar, de conceber, de criar um espaço físico de acordo com um conceito, de uma percepção ou de um pensamento sobre o espaço significante na construção de uma dramaturgia circense **(MASSA; PONSI, 2020, p. 108)**.

Desse modo, se faz necessário no decorrer deste capítulo, analisar os mais diversos locais destinados à prática circense e como foram adaptados conforme os objetivos e as necessidades da variante do espetáculo recorrente em cada período, orientados por questionamentos em relação ao espaço tradicional.

Na visão do autor José Carlos dos Santos de Andrade (2010, pp. 65-66), o círculo esteve presente em diversos momentos da existência humana, sendo atribuído a ele múltiplos significados, de forma implícita. No contexto cênico, a forma circular direciona a atenção dos espectadores para um único ponto, além de minimizar configurações hierárquicas, ao posicionar todos os indivíduos a uma mesma distância do elemento central. Sob a ótica do circo, percebe-se que ele toma como partido características presentes em diversos espaços da Antiguidade, os quais acolhiam apresentações de caráter circense, como o Coliseu[2] em Roma.

Ao visualizar um espetáculo circense, um elemento que vem, de imediato, ao subconsciente é o círculo. O recurso surgiu como um divisor de águas no que diz respeito à identidade do circo, da forma como é conhecido ainda hoje. Portanto, a pista circular, posteriormente chamada de picadeiro, foi desenvolvida por Astley, ao notar que o formato era ideal para gerar a força centrífuga necessária aos truques equestres, além de proporcionar ao público uma visão completa do espetáculo.

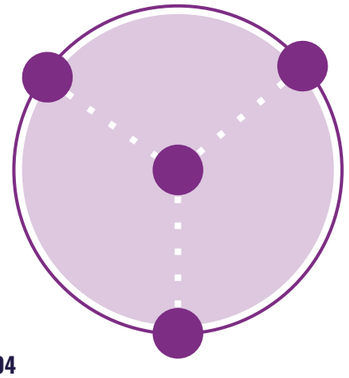


Figura 04
Equidistância dos pontos no círculo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Ou seja, tomando como base as pistas utilizadas para o treinamento de cavalos, Philip Astley desenvolveu o palco para apresentações equestres, cercando-o com tribunas de madeira para a acomodação da plateia. Além disso, o ex suboficial da cavalaria inglesa foi responsável por incorporar aos espetáculos, números de acrobacia e equilibrismo. Os artistas aproveitavam-se do formato para equilibrarem-se sobre o dorso dos animais enquanto estes corriam em volta do picadeiro (COSTA, 1999, p. 36).

No período de consolidação do circo moderno, no final do século XVIII muitos imóveis foram construídos para essas atividades, com estruturas extravagantes semelhantes aos teatros da época. No ano de 1782, Astley abre o Amphithéâtre Anglois, o primeiro circo moderno. Contando, logo em seguida, com a concorrência de Charles Dibdin (1745-1814) e o Royal Circus and Equestrian Philarmonic Academy (MUCCI, 2013, pp. 25-26). Esses anfiteatros fixos contribuíram de forma intensa para a disseminação de um modelo espacial e de apresentação por toda a Europa, e até mesmo para a América. Nesse momento, o ambiente circense é delimitado, possibilitando a cobrança de ingressos, tornando o espetáculo como um produto vendido pelos artistas.

O espetáculo idealizado por Astley espalhou-se rapidamente pela Europa, sendo estruturado para espaços permanentes e delimitados. No entanto, apesar dos circos fixos terem se instalado nas grandes cidades, as exigências do cotidiano e a sua chegada nas cidades menores fora do território europeu-com público insuficiente para sustentar a permanência dos artistas-orientaram a demanda por estruturas de fácil montagem e desmontagem, que facilitassem o deslocamento (BOLOGNESI, 2002, p. 02).

Nesse contexto, o caráter nômade foi consolidado, principalmente na América do Norte. Os artistas que chegaram aos Estados Unidos por volta de 1820 passaram a padronizar a forma de compor o circo. Por meio de uma lona acoplada a uma

[2] Assim como afirma Paulo Sérgio dos Santos Barros (2006), o Coliseu, construído entre 69 e 79 d.C., corresponde ao maior projeto arquitetônico construído pelos romanos, unindo pedras e concreto em um espaço circular, onde realizavam-se jogos e espetáculos.

menagerie[3]. Nesse novo formato, definido como circo norte americano, instalava-se um arranjo composto por mastros e cordas, com cobertura de lona, sendo perfeitamente adequada à itinerância e a abrigar o espaço circular proposto por Astley (MUCCI, 2013, p. 26).

Segundo estudos de Dominique Jando (2013), uma das adversidades encontradas nesse recurso espacial é a escassez de assentos na plateia, já que o período não contava com boas soluções técnicas para a construção das tendas. Diante disso, uma solução adotada foi acrescentar um maior número de mastros a fim de estender o comprimento da lona, o que levou à redução da visão dos espectadores dispostos nas extremidades. Como forma de solucionar essa nova adversidade:

> Em 1872, Coup adicionou o segundo picadeiro a seus circos, assim todos os espectadores na lona poderiam ter algo perto para ver, ou ao menos assim se esperava. Esta inovação foi um sucesso e em 1881 eles adicionaram um terceiro picadeiro, vangloriando-se disso. Seguindo o exemplo, todos circos americanos adotaram o modelo de três picadeiros, não por motivos artísticos, mas pela ganância empresarial. Ao invés de apreciar as habilidades técnicas e artísticas dos artistas individuais, o público americano apreciava agora espetáculos distantes como o homem-bala sendo atirado pela tenda, rebanhos de elefantes performáticos, entre outras performances grandiosas. Os empresários norte-americanos aprenderam como tornar o circo gloriosamente lucrativo, mas perderam muito da tradição de Philip Astley **(MUCCI, 2013, pp. 27-28)**.

Porém, os três picadeiros não conquistaram a audiência europeia, acostumada com o alto nível de conforto e com o modo de apresentação dos circos permanentes, tornando-se um fenômeno exclusivo do território norte americano. Sendo assim, na Europa, são desenvolvidas novas técnicas para aprimorar as lonas circenses e assegurar a comodidade e a funcionalidade das estruturas itinerantes (JANDO, 2013).

Em pouco tempo, o espaço circular e o uso da lona apoiada sobre uma estrutura móvel definiram o circo moderno. Essas inovações possibilitaram a livre circulação dos artistas circenses, além de estabelecer o controle da entrada dos espectadores por meio da instalação de bilheterias e a diferenciação do preço em relação aos lugares da plateia. Mais tarde, torna-se regular o uso de adereços internos para a complementação do espetáculo e o uso de lonas coloridas, geralmente nas cores vermelho, branco e azul, decorrentes das bandeiras inglesas e norte americana.

No Brasil, com a chegada das primeiras famílias circenses, o circo norte americano ainda não havia sido elaborado. No entanto, mesmo após sua estruturação, essa realidade esteve longe do país por muitos anos. Ermínia Silva (2009) aponta a chegada de diversos ciganos no final do século XVIII, em busca de audiência para demonstrarem suas habilidades circenses. Porém, os artistas não encontraram em solo brasileiro as mesmas condições encontradas por aqueles que dirigiram-se para os Estados Unidos.



Figura 05
Menagerie de Wombwell no Quadrilátero do castelo de Windsor, 1847. Fonte: The Royal Collection Trust, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

[3] A introdução de animais exóticos no espetáculo circense levou à necessidade de criação de alojamentos (*menageries*) para transportar as feras durante o deslocamento do circo.

Longe de seu processo de industrialização e com um desenvolvimento concentrado em poucas cidades, o país não contava com estruturas destinadas ao circo, apresentando-se como um papel em branco em relação às formas de lazer circense. Sendo assim, as companhias esbarraram com diversas dificuldades para instalarem-se como forma de entretenimento em um local que estabelecia inúmeras tentativas de se moldar com base na imagem e nos interesses da elite europeia (SILVA, 2009, p. 49).

Mesmo nas poucas capitais brasileiras com posse de espaços cênicos adequados, o circo encontrou barreiras para sua instalação. Conforme aponta Martha Maria Freitas da Costa (1999, pp. 50-51), esses ambientes demonstravam intensa hostilidade em relação às atividades desenvolvidas pelos artistas circenses, carregando um preconceito contra todas as formas de arte, exceto aquelas consideradas nobres, como a ópera.

Contudo, apesar de todos os obstáculos, o clima brasileiro, ao contrário dos invernos rigorosos da Europa, favorecia a estadia dos artistas itinerantes. Além disso, o país contava com uma ampla variedade de recursos naturais para a construção dos circos. Logo, com os conhecimentos e técnicas adquiridos anteriormente em outros países, os circenses adaptaram-se à nova vida no Brasil (SILVA, 2009, pp. 122-123).

Embora a configuração do circo como um espaço circular e delimitado por arquibancadas fosse conhecida, no Brasil, as condições precárias que assolavam os circenses impediam que ela fosse reproduzida. Devido a esse fato, o espaço não era delimitado, o que dificultava a venda de ingressos. No entanto, as companhias criaram soluções criativas e surgiram os primeiros recintos fechados, capazes de viabilizar o trabalho dos artistas de circo, dentre eles, havia o tapa beco:

> Um terreno baldio, ladeado por duas casas, recebia na frente e no fundo uma cobertura, como uma cortina de tecido de algodão. A linguagem circense denomina este tecido de pano de roda, que posteriormente será substituído pela lona. Aquele tecido era "tingido com oca": jogava-se o pano em um buraco feito no chão de terra vermelha e adicionava-se água e cera de carnaúba. Essa técnica era usada para que o pano não ficasse transparente, caso contrário o povo não pagava para assistir ao espetáculo. No meio do terreno, um círculo feito com uma corda-corda de bacalhau-presa por pedaços de madeira, assegurava o espaço para que os artistas e os animais trabalhassem **(SILVA, 2009, p. 123)**.

Nesse arranjo, levantava-se um mastro ao lado do picadeiro, o qual seguia as medidas tradicionais de Astley (13 metros de diâmetro), com uma estrutura em forma de "T", constituída por roldanas que eram responsáveis por descer as cordas auxiliares nos números aéreos. As apresentações no tapa beco ocorriam a céu aberto, sendo necessário realizá-las apenas durante o dia, sem a existência de arquibancadas, de forma que os espectadores assistiam em pé ou levavam as próprias cadeiras (Ibidem).

A autora também relata outras formas arquitetônicas existentes no período, como o pau a pique, que passou a ser utilizado em 1870 e progrediu até o século XX. A estrutura permanecia armada após a partida da companhia do local, sendo utilizada pelos próximos circos de passagem pela região:

> Para montar um circo de pau a pique a madeira cortada no mato, doada ou comprada de algum fazendeiro, era serrada e disposta em círculo, fincada no chão e presa uma a outra, pregada ou amarrada com cordas. Essa estrutura recebia um pano de algodão em volta. Esse circo ainda não era coberto e nem iluminado, por isso suas exibições ainda aconteciam à luz do dia. O público continuava assistindo ao espetáculo de pé; sentavam-se os que levassem suas próprias cadeiras de casa **(SILVA, 2009, p. 126)**.

Daniele Pimenta (2009, pp. 17-18) afirma que durante o uso da estrutura de pau a pique, surgiram algumas inovações, como a introdução das arquibancadas de madeira, a fim de melhorar a visão dos espectadores, e a cobertura. Inicialmente, a cobertura oferecia uma pequena proteção contra o sol e evitava que os números aéreos fossem vistos por fora. Logo, no século XIX, os circenses aprimoraram as técnicas e desenvolveram um método de impermeabilização através do enceramento[4], viabilizando a realização de apresentações sob chuvas fracas.

Silva e Abreu (2009) descrevem que diversas tipologias construtivas foram utilizadas pelos circos com o tempo, até a chegada do modelo mais conhecido atualmente: o circo americano, desenvolvido em 1820. A sua estrutura representou uma revolução para a arquitetura circense, com a utilização de estacas que fixam a lona ao chão, possibilitando montagens e desmontagens rápidas.

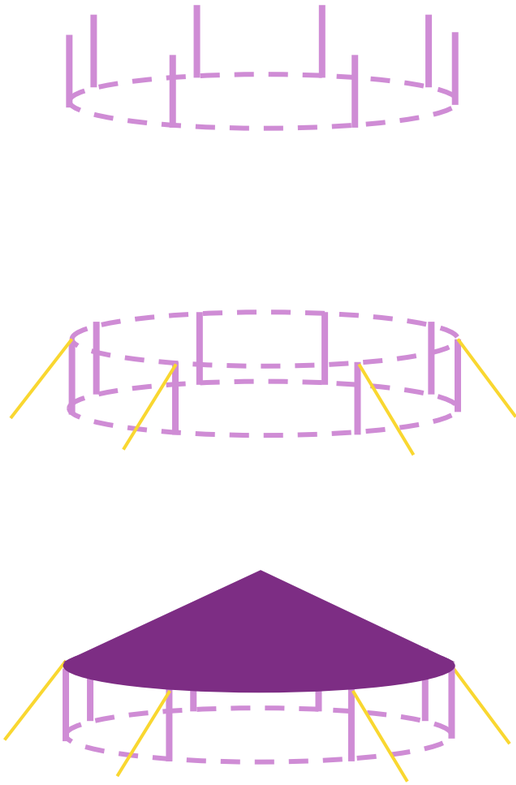


Figura 06
Estrutura semelhante à do circo americano. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

Uma vez estabelecidos no Brasil, e com o elenco familiarizado com a língua portuguesa, os textos teatrais (pantomimas) passaram a ser recorrentes nos circos. Nesse período, a maioria dos circos utilizavam o palco-picadeiro, e a programação não exigia um grande projeto de execução. Um dos únicos elementos introduzidos no ambiente foi uma espécie de cortina improvisada para assegurar a surpresa da próxima cena a ser exibida (ANDRADE, 2010, p. 70).

[4] O método de enceramento utilizava uma mistura feita à base de cera de carnaúba, querosene e parafina, passando por diversas experimentações até atingir sua maior eficácia (PIMENTA, 2009, pp. 17-18).

O circo pavilhão caracterizou uma das maiores transformações em relação ao espaço cênico circense. Conforme citado por Andrade (2010), o ambiente, com palco frontal, era cercado por muros cobertos com placas de metal, representando uma solidez e uma resistência, tendo em consideração que a ação das intempéries sempre foi uma das principais dificuldades enfrentadas pela classe.

À medida que o teatro vai se tornando parte integral no panorama circense, surge uma necessidade de adaptação do espaço, aproximando-o do ambiente arquitetônico teatral. Segundo Andrade (2010), durante a fase do circo-teatro brasileiro, houve a construção de um palco italiano, e a armação de postes de madeira para sustentar a iluminação com os focos dirigidos para os artistas.

Com o objetivo de acomodar as exibições teatrais, uma das transformações mais marcantes é o desaparecimento do picadeiro, resultando na ampliação do palco quanto a profundidade, para comportar um maior número de cenários pintados em telões. Logo, os números circenses foram ajustados conforme a nova circunstância, limitando-os às atividades de pequeno porte e deixando de lado as apresentações equestres, de trapézio e aéreos (ANDRADE, 2010, p. 74).

Durante 1930 a 1950, época de maior popularidade do circo-teatro, muitos diretores desenvolveram o cenário circense para aproximá-lo, ainda mais, dos grandes teatros. Os locais possuíam cadeiras reclináveis, estruturas que possibilitavam a troca dos telões pintados que compunham o cenário, além de que, alguns circos utilizavam palcos giratórios para facilitar a rápida mudança de cena (MUCCI, 2013, p. 45).

Após a análise de todas essas transformações, é importante acentuar que a trajetória arquitetônica do circo, descrita neste capítulo, não foi seguida de forma rigorosa por todas as companhias que fizeram parte da sua história. Como demonstra o autor Floriane Gaber (2009), o circo sempre foi híbrido, constituído por diversas formas de manter e realizar o seu espetáculo. Portanto, durante esses séculos, muitas companhias permaneceram com a mesma estrutura até o encerramento de suas atividades.

Ainda em relação a sua composição arquitetônica, um dos grandes marcos na história do circo brasileiro foi o incêndio que aconteceu no Gran Circo Norte-Americano, em Niterói no ano de 1961. A tragédia deixou mais de 500 espectadores mortos e muitos ficaram feridos. Não se sabe ao certo quais

Figura 07
Incêndio no Gran Circo Norte-Americano. Fonte: O Dia, 2021.



foram as causas, mas em seu livro *O espetáculo mais triste da Terra: o incêndio do Gran Circo Norte-Americano,* Mauro Ventura (2011) descreve os perigos da lona utilizada como cobertura no espetáculo:

> O toldo, por exemplo, era na verdade de lona de algodão com uma camada de parafina, que impedia a passagem da chuva. Tinha um porém: era altamente inflamável, de rápida combustão. Um espectador que inadvertidamente jogasse uma ponta de cigarro na lona impermeável poderia causar estragos **(VENTURA, 2011)**.

Porém, a perspectiva referente ao meio físico circense teve seus princípios reestruturados a partir do surgimento das escolas de circo. No Brasil, a iniciativa do Circo Escola Picadeiro influenciou a criação de novos grupos não pertencentes às famílias tradicionais e caracterizados como contemporâneos, dentre eles, os pioneiros foram: os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, o Acrobático Fratelli, o Circo Mínimo, a Cia. La Mínima, a Nau de Ícaros, o Circo Nosotros e o Circodélico (MUCCI, 2013, p. 51).

A composição desses grupos baseava-se em performances elaboradas através da união entre a arte circense e a dramaturgia, sendo realizadas em praças, nas ruas ou em teatros. Um dos exemplos citados por Isabella Mucci (2013) é o Acrobático Fratelli, especializado em espetáculos desenvolvidos ao ar livre. Logo, nota-se nessa nova fase do circo, um afastamento em relação à necessidade da lona e do picadeiro.

No entanto, ainda assim, tais grupos depararam-se com dificuldades em comum,

relacionadas com a estrutura, de modo, que Mucci (2013, p. 63) aponta: “As artes do circo têm, caracteristicamente, necessidades espaciais particulares e intrínsecas, como pé direito muito alto, pontos de ancoragem, espaço para guarda de material de fácil acesso para transporte”. Revelando a conveniência de espaços destinados ao desenvolvimento da arte circense, para assegurar o seu lugar no meio público e rejeitar o histórico de adaptação nos ambientes dominados por outras artes durante os séculos de história do circo.

2.2 Particularidades do circo contemporâneo

O pesquisador francês Julien Rosemberg aponta que “o que há de comum a todos os espetáculos que se dizem do circo é justamente o fato de afirmarem fazer parte dele” (2004, p.17). Com base no artigo “Políticas e poéticas do circo contemporâneo em Sisma, Tra Tra e corpo-árvore” de Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira (2023), o circo nunca foi reconhecido como uma arte homogênea. Logo, surgem reflexões sobre o que se enquadra na esfera circense, ou seja, o que pode ser considerado circo. Além de outros questionamentos, como: se o circo sempre esteve aberto às novidades, como nomeá-las? Por que surge o termo “circo contemporâneo” para caracterizar as novas formas de realizar a arte circense?

Com base na percepção de Giorgio Agamben (2009), a contemporaneidade caracteriza-se pelo distanciamento em relação ao seu próprio tempo. Os artistas contemporâneos questionam e agem sobre os conformismos de sua época, evitando reproduzir modelos padrões e criando novas tendências que afetam a maneira de realizar sua arte:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela **(AGAMBEN, 2009, p. 59)**.

Ao levar essa percepção para o ambiente circense, entende-se que o circo contemporâneo busca referências nos espetáculos passados para reconhecer as potencialidades do corpo como linguagem expressiva (MASSA; PONSI, 2020, p. 97). Segundo Mucci (2013, p. 94), a partir da segunda metade de 1990, o conceito de circo contemporâneo começa a ser utilizado no Brasil. As escolas de circo representam, nesse contexto, o agente transformador dos processos de concepção e organização da linguagem circense. Esse espaço unificou os conhecimentos das mais diversas expressões artísticas, em razão de proporcionar a coexistência de artistas variados, repletos de múltiplas referências.

Influenciados pelo ambiente de compartilhamento e transformação criado nas escolas de circo, diversos grupos, com integrantes não pertencentes às famílias tradicionais, começam a surgir na cidade de São Paulo. Os pioneiros foram: os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, o Acrobático Fratelli, o Circo Mínimo, a Cia. La Mínima, a Nau de Ícaros, o Circo Nosotros e o Circodélico (MUCCI, 2013, p. 51).

Em um depoimento fornecido para a dissertação de Isabella Mucci (2013, pp. 59-61), Rodrigo Matheus, fundador e diretor artístico do Circo Mínimo, revela seus objetivos por trás da criação da companhia. O artista descreve seu trabalho como uma oportunidade de romper com a estética do “circo de lona”, onde tudo parece colorido, engraçado e lírico. Em razão da sua relação anterior com o teatro, Rodrigo busca criar metáforas distintas àquelas que, geralmente, são associadas ao circo tradicional e explorar outras estéticas capazes de oferecer ao público inúmeras possibilidades de leitura da obra. Além disso, aponta observações sobre a relação do Circo Mínimo com o cenário artístico contemporâneo:

> Acho que o Circo Mínimo buscou coisas que não estavam evidentes no cenário artístico contemporâneo. Não criou nada de novo, já que faz parte do circo se recriar, buscar o novo o tempo todo. Nesse sentido, o Circo Mínimo só fez o que fizeram incontáveis artistas ao longo da história. Mas é parte dessa história, contribuindo para essa renovação. Contribuindo para que o circo continue sendo sempre contemporâneo, sempre inovador **(MUCCI, 2013, p 61)**.

Em associação com as companhias La Mínima e Linhas Aéreas, Rodrigo Matheus foi responsável por criar a Central do Circo em São Paulo no ano de 1999. O espaço reuniu, em sua maioria, artistas formados pelas escolas especializadas de circo, onde realizavam cursos, ensaios e criação de espetáculos que rompiam com os padrões circenses tradicionais. A Central surgiu em vista da necessidade de locais de treinamento para os artistas circenses, oferecendo características espaciais particulares e uma alternativa para a manutenção do treino diário (MUCCI, 2013, pp. 62-63).

O surgimento desse ambiente foi imprescindível para o desenvolvimento de um cenário favorável à disseminação da nova estética circense. O local atuava como um centro de pesquisa e treinamento, suprindo as necessidades dos artistas que trabalhavam fora da lona, e estimulando o encontro e a troca entre esses profissionais que autodenominavam-se “pertencentes ao novo circo”, assim como a interlocução com outras formas de arte. O senso de coletividade, estimulado pela Central do Circo, favoreceu a propagação das informações do circo contemporâneo, com a organização de cursos, apresentações, ensaios e festivais abordando o tema.

Uma vez compreendido o histórico relacionado ao desenvolvimento do circo contemporâneo, cabe ressaltar algumas de suas particularidades. José Manuel Lázaro (2011), aponta quatro elementos atribuídos à arte contemporânea: o hibridismo, a releitura, a intertextualidade e a

fragmentação. Já Mucci (2013, p. 94), revela as formas que esses elementos atuam nos espetáculos do circo contemporâneo: o hibridismo, com a atuação de diversos estilos artísticos; a releitura de temas do circo tradicional; a citação e referências aos temas pertencentes à outras linguagens, como textos teatrais e poemas, provenientes do teatro e cinema; e a fragmentação da dramaturgia, gerando uma dinamicidade da obra.

Segundo Bolognesi (2006) e Pimenta (2009), a contemporaneidade não é um fator recente no universo do circo, uma vez que sempre esteve aberto às novidades de seu tempo. Assim como, em muitas de suas fases manteve uma aproximação com os demais gêneros artísticos, sobretudo com o teatro. No entanto, no que diz respeito ao circo contemporâneo presente na atualidade, há uma diluição ainda maior nas barreiras que o separa das diferentes formas de arte:

> Híbrido o novo circo sempre foi, entretanto, é hoje que, fazendo menção às formas sábias e contemporâneas da criação (como no contexto coreográfico ou plástico), as equipes vão mais longe na invenção. [...] Os tempos mudam, as hibridações também **(GABER, 2009, p. 51)**.

Como observa Gaber (2009, p. 51), embora os artistas circenses sempre tenham assumido uma intrínseca relação com os variados estilos artísticos, o circo contemporâneo avança nesse processo de hibridismo, assegurando uma nova linguagem, constituída por uma mescla intencional de gêneros, e resultando em novas possibilidades na composição da obra como um todo. Gabrielle Lei Polizzelli (2020, p. 81) reforça essa relação ao afirmar:

> As demonstrações e espetáculos circenses provenientes destes processos ditos contemporâneos são exatamente aqueles onde, ao assistir, ficamos na dúvida se o que estamos presenciando é mesmo um espetáculo de circo ou um espetáculo de dança ou teatro. Ou até mesmo, um espetáculo que permeia todas essas linguagens.

Em relação à totalidade do espetáculo, Bolognesi (2018, p. 61) observa seu caráter expressivo. A intenção das apresentações circenses contemporâneas tem como objetivo a evocação de sentidos a serem assimilados pela platéia, apoiando-se em elementos como o cenário e objetos como forma de reafirmar sua expressão.

As transformações em torno das apresentações tornam-se explícitas. Os espetáculos, agora roteirizados, abandonam o foco no virtuosismo e na linguagem comunicativa para dar espaço à encenação e ao aspecto expressivo da obra, buscando um formato lógico de continuidade entre os números. Além disso, o papel do artista estende-se para além da execução de determinada habilidade, cabendo a ele também a função de interpretar um personagem (BOLOGNESI, 2018, p. 58).

Conforme analisado por Bauke Lievens (2015, apud Polizzelli, 2020, p. 91), a relação estabelecida entre o corpo e o objeto (sejam trapézios, tecidos, claves etc) foi reformulada durante os períodos circenses. No circo clássico, o artista domina o objeto em cena, deixando claro sua supremacia em relação ao aparelho, enquanto no contemporâneo, o raciocínio é invertido e o objeto, assim como sua materialidade, representam um instrumento para a composição da dramaturgia.

2.2.1 O papel do espectador

A palavra espectador provém do latim *spectador*, associada ao significado de observação ou contemplação de algo (MICHAELIS, 2023). Logo, algumas obras (como as apresentações circenses), preveem a participação ativa do público, fazendo com que as reações momentâneas influenciem de forma indireta o desenrolar das performances.

Assim como aponta Sylvestre Barré-Meinzer (2004, p. 84), o número circense é um ato de comunicação. Logo, a participação ativa do público no espetáculo consiste em uma das principais características que compõem a essência do circo. Dessa forma, este tópico busca abordar um estudo relacionado ao espectador, considerando seu olhar em torno da experiência vivenciada nos espetáculos.

Em razão da construção da sua historicidade fundada na itinerância, o circo sempre desenvolveu uma relação de proximidade com seu público, Ao adaptar a exibição conforme os gostos e a cultura da região em que se estabelece, a expressão artística apresenta grande capacidade de dialogar e consolidar conexões com aqueles que observam. De forma que, sua linguagem universal abre ainda mais as possibilidades de interpretação e participação ativa da platéia.

O circo é fundamentado pelas emoções que causam no espectador, pela novidade e por elementos inesperados. Assim como assume Pablo Tendela (2023, p. 470): "[...] o circo aposta no extraordinário e faz dessa aposta uma arte cênica." Ou seja, o autor ressalta a busca pelo impressionante como fator que diferencia a linguagem circense das demais expressões artísticas. Ao adentrar no ambiente, a plateia almeja por um show repleto de magia, mesmo com a consciência de que tudo não passa de uma composição de truques bem executados.

Em relação ao formato tradicional, as atrações utilizam de diversos meios a fim de exercerem influência nas emoções sentidas pelo público. Embora as exibições sejam desprovidas de uma sequência narrativa, a música representa um instrumento fundamental para a comunicação com a plateia durante o desenvolvimento do espetáculo, pontuando os momentos de tensão e de relaxamento através dos ritmos (BOLOGNESI, 2018, pp. 60-61).

Se no circo tradicional, as atrações são

criadas pressupondo as emoções a serem instigadas na plateia, o circo contemporâneo demonstra uma preocupação ainda maior com essa participação externa. Assim como analisa Robson Mol (2023, p.464): "[...] as novas gerações [de artistas circenses] passaram a exigir dos espectadores um papel mais ativo. A eles não é mais dada a possibilidade de contemplação sem envolvimento reflexivo". As intenções do novo circo não dizem respeito ao virtuosismo e ao enaltecimento do corpo humano, mas têm como objetivo emocionar o público e aplicar uma linguagem poética ao espetáculo:

> "[...] é a nossa linguagem, uma maneira de contar que visa menos ao virtuosismo e mais ao objetivo de emocionar, comover. Também esclarecem que não procuram utilizar as técnicas de circo com a intenção de apresentar recordes ou alinhavar números soltos, e sim para produzir um espetáculo que seja imbuído pelo mesmo olhar poético do início ao fim **(HOPKINS, 1995)**.

Atualmente, o papel desenvolvido pelos circos contemporâneos consiste em deixar a fascinação dos números circenses em segundo plano, e focar em ampliar os efeitos causados pelos sentidos. Logo, na maioria dos espetáculos do circo contemporâneo, as sensações ocorrem através da construção dos significados que a plateia atribui às apresentações, ou seja, assim como cita Jean-Michel Guy (2023, p. 170): "[...] o sentido se dá por meio da categoria de imaginário".

Rodrigo Matheus refere-se à participação no espetáculo contemporâneo como fator decorrente das interpretações da narrativa: "Ao demandar sua participação, como cúmplice que decifra as imagens, o espetáculo inclui a/o espectador/a e demanda sua atenção e atividade; isso a/o valoriza." (MATHEUS, 2023, p. 183). Com isso, o espectador sente-se como parte integrante da cena, acentuando a sensação de proximidade e rompendo com as barreiras que, em exibições de outros gêneros, como o teatro, estabelecem entre o público e os artistas.

Também é relevante destacar que os espetáculos circenses caracterizam-se, desde o primeiro momento de sua história, pela presença de números acrobáticos. Embora exijam alto nível de preparação esportiva, são vistas sob a lona como atividades artísticas, as quais carregam muitos momentos de tensões e expectativas, despertando no público emoções particulares do mundo espetacular circense, distinta daquelas sentidas nas práticas esportivas.



Figura 08
Espetáculo *Rapel* da Cia. Linhas Aéreas. Fonte: Linhas Aéreas, 2019. Adaptada pela autora, 2024.

2.2.2 A estética do circo

Assim como descrito anteriormente, o circo se desenvolveu sob diversas esferas, sofrendo múltiplas transformações, em todos seus aspectos, com o passar do tempo. Sabe-se que o formato mais conhecido atualmente foi embasado no circo moderno de Philip Astley. No entanto, o entendimento em relação a "o que é circo" sofre inconsistências nas mãos dos mais variados teóricos.

Para muitos estudiosos, o circo é definido a partir de seu local para apresentações: a lona e o picadeiro. Isso ocorre em função da persistência desse espaço circular emblemático, assim como da cobertura maleável muito utilizada em razão do caráter itinerante dos artistas, durante suas diversas manifestações (o que também pode ser observado na construção do nome "circo", proveniente das arenas romanas em formato circular).

Do mesmo modo, alguns autores como Bolognesi (2018), identificam o circo segundo a presença de elementos sensoriais específicos, presentes em muitos espetáculos (principalmente naqueles que se dizem tradicionais), como cores e formas. Contudo, com base nas palavras de Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira (2022, p. 171): "[...] assim como o teatro não se restringe àquilo que se faz na sala cênica e sobre o palco, o circo não se restringe àquilo que se faz sob a lona."

O debate em torno do que pode ser considerado circo, no seu aspecto "puro" é pautado desde o início do século XIX (SILVA, 2007, p. 26). Como forma de exemplificar essa discussão, tem-se o circo-teatro, o qual era enxergado como uma espécie de distorção do circo considerado puro e autêntico. Porém, Silva demonstra que esse ideal de pureza não coincide com a realidade vivenciada no meio circense, visto que a linguagem do circo sempre teve o hibridismo como fundamento na concepção de seus espetáculos.

Por mais que seja relevante diferenciar as formas de circo, a fim de compreender as suas necessidades específicas, e consequentemente, elaborar um projeto que atenda cada face circense, é necessário estabelecer semelhanças (neste caso, entre circo tradicional e contemporâneo), com o intuito de captar a essência compartilhada nas diferentes formas do circo, a qual pode ser utilizada na elaboração do espaço.

Portanto, neste ponto da pesquisa pretende-se abrir questionamentos, como: o que pode ser considerada a essência do circo? Quais as semelhanças presentes em todos os formatos do espetáculo circense? O que diferencia o circo das demais expressões artísticas? Se a dramaturgia é um fator fundamental para o circo contemporâneo, por que ele não pode ser classificado como teatro?

Assim como no gênero tradicional, os artistas do novo circo dão continuidade no desenvolvimento de atividades presentes desde o início de sua história, como números aéreos, malabares, ilusionismo etc. Tais atividades são reconhecidas e recebem o rótulo de "pertencentes ao circo" uma vez que, não são vistas com frequência fora do universo circense, como em uma apresentação de teatro ou de dança.

Muitos autores, como Bolognesi (2001), citam o risco como aspectos fundamentais da natureza circense, diferenciando-o das outras formas de arte cênica. Contudo, é possível observar que nas novas proposições de espetáculo, o medo e o deslumbramento em relação às habilidades corporais não são sentimentos que os artistas buscam provocar nos espectadores, tendo a compreensão da narrativa como principal objetivo a ser cumprido nas apresentações.

Outra tentativa de reivindicação da natureza circense baseia-se na valorização do extraordinário, entendendo o circo como uma arte que ressalta o "fora do comum". Mas, ao levar em consideração todas as possibilidades poéticas abordadas nos espetáculos do novo circo, essa perspectiva em relação à classificação circense é colocada à prova (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, pp. 172-173).

Vasconcelos-Oliveira (2022, pp. 174-176) busca reunir algumas tendências ou características capazes de abranger as diferentes classificações presentes no universo circense. Para a autora, o circo é sobre persistência, o que está relacionado tanto ao aspecto cultural, em que os artistas tiveram a existência de sua arte ameaçada em diferentes contextos históricos, quanto ao modo de desenvolvimento das práticas circenses, de forma que pode-se entender:

> A partir de uma dimensão mais vivenciada e experimentada no corpo, ou seja, a partir do meu lugar de criadora e provocadora de processos (que tem sido reivindicado como) contemporâneo artístico-pedagógicos, eu me arriscaria a reivindicar também que o circo é sobre persistência. No sentido de que, se há algo em comum entre os diferentes tipos de práticas reconhecidas como artes circenses, talvez seja um engajamento profundo e insistente com o corpo, com outros corpos, com outras matérias, com a gravidade, com o peso. Isso está implícito no "tirar um truque", ou seja, em conseguir realizar com alguma tranquilidade um movimento difícil ou improvável; ou no insistir obsessivamente na relação com um "outro" (aparato, objeto, matéria, outro corpo), mesmo quando a experiência sensível que se pretende estabelecer não passe pelo discurso da virtuose ou da destreza **(VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, pp. 175-176)**.

Ao compreender que o fator da persistência também não é suficiente para definir a arte circense em sua amplitude, a autora continua seu pensamento, destacando que uma possibilidade acerca da grande dificuldade em classificar os "tipos" de circo, esteja embasada no fato de que: dentro do modo circense, estão implícitos pensamentos distintos. Isso refere-se, principalmente, no que diz respeito ao circo contemporâneo, uma vez que é configurado por inúmeros artistas que carregam diferentes hábitos, culturas, e comportamentos, resultando em diferentes formas de expressão.

Logo, entende-se que, embora o circo contemporâneo apresente um aspecto divergente em relação ao tradicional-saindo do que está instituído no imaginário das pessoas sobre "o que é circo"-ele tende a carregar a tradição circense. Desse modo, estabelece relações profundas com as formas de realização das atividades, ampliando as possibilidades estéticas por trás daquilo que os artistas circenses fazem há muito tempo.

03

DESVENDANDO A CENA

3
DESVENDANDO A CENA

3.1 A cenografia mínima do circo contemporâneo itinerante

Conforme estudos efetuados anteriormente, sabe-se que o caráter nômade dos artistas circenses representou, e ainda representa, uma característica marcante em sua trajetória. A vivência em meio às guerras e a busca por plateia (a fim de assegurar seu sustento), fez com que as estruturas utilizadas no espetáculo apresentassem um aspecto efêmero, possibilitando a mobilidade desses artistas (CORONEL, 2017, p. 81).

A atuação das estruturas efêmeras persiste até hoje no meio circense, como instrumentos capazes de auxiliar na resistência dos artistas em relação ao desenvolvimento de sua arte. Segundo José Francisco Baroni (2006, p. 87), o elevado preço de aluguel dos terrenos e o preconceito que encontram em algumas cidades, as quais não permitem sua instalação, são fatores que afetam a permanência do circo em locais fixos, fazendo com que eles continuem optando pela prática itinerante. Além disso, também é possível atribuir o nomadismo dos circenses como fator decorrente de uma construção cultural proveniente dos ciganos e dos saltimbancos.

Em relação a arquitetura, o circo teve sua história marcada pela ausência de lugares exclusivamente destinados à prática de suas atividades, sendo o preconceito estabelecido pela elite um dos motivos, tendo em vista seu caráter popular. Os artistas tiveram que reunir conhecimentos e técnicas, desde cedo, para criarem o próprio espaço, apoiando-se na construção de locais simples, capazes de atender apenas às necessidades básicas do elenco e da plateia, em razão da falta de recursos e investimentos.

É possível observar diversas influências construtivas, o que resultou em muitas tipologias utilizadas nos espaços destinados às apresentações, conforme citado no capítulo anterior. Porém, o modelo que mais segue sendo aplicado ainda hoje é o circo americano. Criado nos Estados Unidos, foi revolucionário em questão de agilidade na montagem e desmontagem, demonstrando alto grau de funcionalidade entre as estruturas móveis disponíveis aos artistas de circo (SILVA; ABREU, 2009). Ou seja, é importante observar que embora o circo tenha evoluído no aspecto criativo, resultando em diversas tipologias, o espaço permanece o mesmo.

Logo, no âmbito do espetáculo, é perceptível a evolução artística, assim como as condições necessárias para o desenvolvimento das mesmas. Como afirma Mia Raquel Coronel, com as transformações na forma de realizar os números circenses, surgem novas necessidades espaciais, de modo que os artistas buscam por novos espaços capazes de atendê-los e garantir o conforto do público:

> Com a evolução artística os espaços onde são feitas as apresentações são adaptadas ao tipo de apresentação. Desta maneira, consoante o tipo de circo as apresentações podem ser feitas nas tendas de circo, teatros ou apresentarem uma itinerância que permite fazer apresentações nas ruas. Este último caso, por normal são executados por artistas que se apresentam de maneira independente, logo não apresentam um espetáculo completo **(CORONEL, 2017, p. 84)**.

Essa evolução é evidenciada com a ascensão do circo contemporâneo, o qual provocou um movimento de ruptura com os padrões encontrados no modelo tradicional, buscando novas dramaturgias, referências estéticas e dispositivos cênicos. Logo, a relação do novo circo com o espaço e a cenografia é acentuada, de forma que faça parte da estética desenvolvida no espetáculo e também seja responsável por despertar sensações no espectador. Mucci exemplifica esse vínculo:

> Um bom exemplo disto é o espetáculo Kayassine da companhia Les Arts Saus, que transforma a lona em uma bolha planetária onde os artistas voam sobre o público, transformando a visão frontal da lona. Outro exemplo é o espetáculo Corteo do Cirque de Soleil, no qual a arquibancada gira 360º graus em torno de um palco circular **(MUCCI, 2013, p. 96)**.

Embora o espaço seja utilizado como instrumento estético no circo contemporâneo, é equivocado pensar que nos espetáculos tradicionais o meio físico não mantém nenhuma relação com as sensações transmitidas ao público. Rui Tomé Vilaça Capa Dias (2013, p. 12), entende que a aparição momentânea no lugar, com sua estrutura singular, assim como as luzes e cores, constituem o próprio espaço cênico do circo tradicional, responsável por conduzir sentimentos de fantasia e ludicidade.

No entanto, é possível observar diferentes propostas estéticas elaboradas pelo circo tradicional e pelo contemporâneo. Sendo então, necessário analisar as especificidades por trás de cada gênero circense a fim de conferir tratamentos espaciais adequados para o desenvolvimento de cada tipo de obra em termos sociológicos, poéticos e políticos, conforme mencionado por Oliveira (2022, p. 186).

As diferenças estéticas presentes nas tipologias circenses afetam não somente os cenários, como também os aparatos utilizados em cena. Conforme citado anteriormente, no circo contemporâneo os objetos não funcionam como elementos que evidenciam as habilidades e o protagonismo do corpo humano, sendo estabelecida uma associação não hierárquica entre corpo e dispositivos cênicos.

No que diz respeito às estruturas móveis, as características que as definem são: rapidez na montagem, alto grau de durabilidade, manutenção relativamente simples, e essencialmente a

adaptabilidade (CORONEL, 2017, p. 95). Com isso, nota-se que esses objetos (trapézio, lira, tecido etc) são limitados à sua funcionalidade, não apresentando uma função de elemento auxiliar em relação ao senso estético do espetáculo contemporâneo.

Nesse sentido, ao criar um espetáculo suscetível a impulsionar o imaginário dos espectadores, o espaço destinado ao circo contemporâneo, assim como os dispositivos cênicos, devem funcionar como um estímulo para alcançar tal objetivo, de modo que: "A arquitectura do espaço cênico é portanto importante para a percepção imaginativa do público" (DIAS, 2013, p. 14).

3.2 O papel dos sentidos no circo contemporâneo

Muitos são os pesquisadores que ressaltam o caráter expressivo das obras no circo contemporâneo, como Mário Fernando Bolognesi (2018), Jean-Michel Guy (2023), Robson Mol (2023) etc. De modo que, os processos de criação do espetáculo nesse novo circo se propõem a desencadear os sentidos dos espectadores, não só através da dramaturgia, como também por meio do auxílio de dispositivos cênicos, dentre os quais: a composição do espaço, a iluminação, o som, a ventilação, as cores e os objetos utilizados em cena.

Entende-se como cenografia um instrumento utilizado na linguagem das artes cênicas para a leitura e compreensão do observador em relação a obra na sua totalidade (ANDRADE, 2006, p. 13). Segundo Howard (2015, p. 35), o espaço pode ser visto não só como um local de passagem, mas também como uma oportunidade de oferecer ao público uma experiência, capaz de atraí-lo ainda mais para o espetáculo a ser apresentado.

A atuação do cenário e dos elementos que o compõem no circo tradicional não apresentam um valor expressivo em relação à história desenvolvida durante a representação, funcionando apenas como referências visuais, utilizadas para situar o público e inseri-lo no interior do universo mágico promovido pelo circo. Em oposição, no meio circense contemporâneo, esse instrumento representa um aspecto fundamental para a participação e entendimento da plateia acerca da dramaturgia e do tema abordado.

Assim como defende Ermínia Silva (2007), o circo sempre foi um gênero polimorfo, carregando elementos de diversas categorias artísticas. No entanto, Andrade (2006, p. 189) observa que a inserção de modo intensificado do teatro no meio circense fez surgir questionamentos acerca das melhorias que poderiam ser implantadas sob a lona, como forma de complementar o novo estilo de apresentações a serem desenvolvidas no período.

Embora o processo de adaptação do cenário circense durante a ascensão do circo-teatro não tenha sido homogênea em todo o território brasileiro, o que pode ter ocorrido em razão da sua extensão, sabe-se que o meio físico foi transformado para abrigar a encenação das pantomimas durante o século XX, período em que a atividade ganhou espaço entre as opções de entretenimento popular. Uma das inovações introduzidas na época foi a caixa de palco, assim como os modelos empregados nos teatros convencionais:

> A caixa de palco era um tablado desmontável, dividido em 2 ou 4 módulos que, quando articulados, tinha como dimensões entre 6m e 8m de frente, por 4m ou 5m de profundidade e 1m de altura. Essas medidas eram as mais comuns praticadas no final dos anos [19]20, mas sabe-se que havia tanto circos maiores, como também menores **(ANDRADE, 2006, p. 134)**.

A estrutura contava com colunas verticais, com uma altura mínima de 2,5 metros, assim como arestas horizontais superiores, denominadas de varões, com dimensões correspondentes às laterais e aos fundos da caixa, recebendo um tecido para a vedação. Toda essa armação tinha como objetivo proporcionar ao espectador maior visibilidade e uma ilusão de fechamento das paredes laterais e da parede do fundo, enfatizando as encenações realizadas no palco (ANDRADE, 2006, p. 135).

A partir da exemplificação das transformações desenvolvidas no meio cênico durante o circo-teatro, pode-se observar que os artistas circenses, em outros momentos da história, já dedicaram-se ao desenvolvimento de técnicas capazes de iludir o público, conferindo-lhe, através do espaço, um espetáculo mais próximo dos objetivos os quais buscavam nesse gênero, o que representava uma novidade no ramo do entretenimento durante aquele período.

No entanto, um impasse enfrentado no meio cênico circense refere-se à itinerância, presente na maioria das companhias até a atualidade. O modo de vida nômade exige poucos recursos e uma cenografia reduzida, com o mínimo de materiais a fim de viabilizar o deslocamento. Logo, nesses casos, a funcionalidade da estrutura sobressai em relação à sua função estética, o que não corresponde com as intenções sensoriais previstas no número contemporâneo.

Além da necessidade de compactação cenográfica, os artistas circenses contemporâneos enfrentam outras questões espaciais. Em razão da ausência de espaços próprios, quando as apresentações são realizadas ao ar livre ou em lugares inadaptados às exibições cênicas, não há o apoio de isolamento acústico ou térmico, assim como soluções de iluminação e de ventilação adequadas, atrapalhando o desenvolvimento de um bom espetáculo.

3.2.1 Acústica

Segundo a definição de Sylvio R. Bistafa (2011, p. 17), som é uma vibração, que se propaga através de um meio, e é captado pelo sistema auditivo. Ainda com base em seus pensamentos, o ruído pode ser caracterizado como algo indesejável, ou sem harmonia. No entanto, essa definição carrega um julgamento generalizado do que é adequado em relação ao som, de modo que, o autor analisa:

> O que significa "indesejável"? O que dizer do som de uma serra elétrica, ou do sobrevoo de um helicóptero? Por certo seriam qualificados como ruído se a circunstância fosse a de tentar dormir. No entanto, esses mesmos sons teriam qualificação bastante distinta no caso de um supervisor de obras da construção civil monitorando a atividade de seus subordinados à distância, ou no caso de um náufrago, em um bote salva-vidas, no meio do Oceano Atlântico, aflito pela chegada do resgate **(BISTAFA, 2011, p. 17)**.

Logo, sons que, de um modo geral, são classificados como ruídos e recebem uma conotação negativa, em alguns casos, podem ter uma utilidade para a atividade desenvolvida em um espaço específico. Sendo assim, João Cândido Fernandes (2002, p. 28) propõe uma definição capaz de adequar-se à subjetividade do conceito: "[...] o ruído é um som de grande complexibilidade [sic], resultante da superposição desarmônica de sons provenientes de várias fontes".

Desde o princípio do processo de aglomeração urbana, estabeleceu-se uma relação intrínseca entre a cidade e ruído. Em locais como a ágora grega e as feiras da Idade Média, era perceptível uma identidade sonora particular daquele espaço, de acordo com as atividades ali desenvolvidas. Sendo assim, a sensação provocada pelo som complementava a experiência do usuário na edificação (ROMERO, 2001).

Soundscape, conceito criado por Murray Schafer (1969) e traduzido para "paisagem sonora" em seu livro *O Ouvido Pensante* (1997), refere-se a um campo de estudo que abrange todas as experiências sonoras de um ambiente, sejam os naturais, humanos, entre outras manifestações. Ou seja, a ideia central consiste em entender o som como parte integrante do espaço e analisar as formas que afetam a percepção e a experiência humana, assim como sua relação com o meio.

Assim, conforme a observação da autora Simone Queiroz da Silveira Hirashima (2014, p. 38), a ideia de paisagem sonora refere-se ao estudo de um ambiente e à forma como é percebido pela sociedade. De modo que, leva-se em consideração a complexidade de sons que o compõe, seja aqueles provocados pela topografia natural, por seus elementos construídos (como as edificações) e pelas diferentes fontes de ruído. Ou seja, a análise ressalta toda a diversidade sonora do espaço e a indispensabilidade dos ruídos para a construção da identidade local.

Segundo Michael Ugwu Onuu (2000, pp. 391-405), um ambiente caracterizado com um bom conforto acústico corresponde a um espaço com pouco-ou nenhum-incômodo e distração, para que as atividades em que ali são executadas possam ser realizadas sem qualquer impedimento físico ou psicológico. Logo, é possível concluir que para atingir excelência acústica em um projeto, não é obrigatória a elaboração de diversas técnicas arquitetônicas, mas sim o desenvolvimento de uma intervenção capaz de valorizar os ruídos característicos do local, atenuando aqueles percebidos como desagradáveis pelos usuários do espaço e acentuando os sons desejáveis (HIRASHIMA, 2014, p. 39).

Algumas pesquisas desenvolvidas por Wei Yang e Jian Kang (2005, pp. 211-229), demonstram que a redução dos níveis de ruído em uma área urbana não leva, obrigatoriamente, a uma melhoria no conforto acústico. Os autores avaliam que em espaços públicos abertos as pessoas tendem a ser mais tolerantes quanto ao conforto sonoro do ambiente.

Conforme visto anteriormente, com a ascensão do circo contemporâneo, surgem diversos desafios em relação ao aspecto cênico. Com a ausência de espaços destinados ao circo, os artistas são levados a utilizar ambientes públicos, muitas vezes ao ar livre e com uma cenografia mínima, com poucos equipamentos disponíveis. O autor Jhon Weiner de Castro (2015, p. 110) observa que, ao adotar um espaço aberto como meio de representação, o grupo de artistas deve reconhecer as peculiaridades sonoras do local, uma vez que essas interferências vão definir a forma como os espectadores irão receber a apresentação.

Embora seja de grande relevância-principalmente no contexto urbano contemporâneo-desenvolver estratégias para controlar os ruídos externos na concepção de um projeto, deve-se recordar que "[...] a arquitetura também se escuta e que temos à nossa disposição mecanismos que nos permitem modelar som e silêncio, em busca da poética acústica no ambiente construído" (MACIEL, 2003, p. 07).

Portanto, fica estabelecida uma relação indissociável entre som e arquitetura uma vez que, todo ambiente construído possui determinada sonoridade. Desta forma, a ideia principal em uma proposta arquitetônica, segundo Marcela Álvares Maciel (2003, p. 08), consiste no envolvimento da paisagem sonora no projeto como uma variável estética.

3.2.2 Iluminação cênica

Aproximadamente 70% da percepção humana sobre o mundo à sua volta, está relacionada à visão. Sendo o olhar, um dos principais instrumentos responsáveis por desempenhar papéis fundamentais na vida cotidiana, possibilitando a interpretação, compreensão e interação com o meio em que o indivíduo se insere. O sentido atua por meio da detecção da luz, transformando os estímulos em informações visuais pelo cérebro (VIANNA, 2004, apud SERRAT, 2006, p. 04).

A iluminação sempre teve sua presença marcada na história da arquitetura, assim como nos espaços cênicos. Ainda que, muitas vezes, foi vista apenas como um elemento natural e como consequência de um espaço constituído por aberturas, limitando-se a desempenhar um papel exclusivamente funcional, sem contribuição direta com o enredo da dramaturgia. A atuação da iluminação natural, em relação a sua funcionalidade, para a decorrência das artes cênicas pode ser observada nos teatros gregos, onde as apresentações eram realizadas em espaços amplos e descobertos, em formato semicircular. Desse modo, a boa visibilidade dos espetáculos dependia integralmente das condições atmosféricas.

A presença da luz natural também pode ser testemunhada nos teatros elisabetanos: "[...] o edifício teatral consistia em uma construção muito simples, de madeira ou de pedra, frequentemente circulares e dotados de um amplo pátio interno, fechado ao redor e sem teto" (AZAMBUJA; LINCK; LOVATO, 2011, p. 09). Contudo, atualmente, nas mais diversas apresentações artísticas, é perceptível uma participação ativa da iluminação na produção dramatúrgica, estabelecendo relações cênicas para além do aspecto funcional.

Com a invenção das fontes de luz artificiais, logo observa-se a presença desses elementos no ambiente cênico, a partir do século XVII, como forma de solucionar as questões enfrentadas com a dependência das apresentações em relação às condições naturais (SERRAT, 2006, p. 33). Uma das principais funções desse artifício consiste na delimitação do espaço cênico, no entanto, cada vez mais notam-se diferentes aplicabilidades da iluminação nos espetáculos.

Nas expressões artísticas contemporâneas, nota-se um crescente uso da iluminação cênica como forma de despertar diferentes sensações nos espectadores, conforme o tema desenvolvido, contando com diversos artifícios, como a tipologia da lâmpada empregada, por exemplo. A luz, segundo suas propriedades, é capaz de modificar a percepção humana em relação aos objetos ou ao próprio espaço, além de alterar o estado de espírito da plateia, assim como evidenciado por Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont Serrat (2006, p. 44):

> A luz tem a capacidade de mudar a aparência das coisas. Uma paisagem vista num dia ensolarado pode parecer brilhante, cheia de contrastes fortes e tonalidades diferentes, no entanto esta mesma paisagem vista em um dia nublado apresenta características completamente diferentes. O mesmo acontece com a iluminação artificial em ambientes internos, onde lâmpadas utilizadas apresentam índice de reprodução de cor e temperaturas diferentes, assim como a posição de luminárias e quantidade de luz aplicada no palco, podendo torná-lo quente, frio, aconchegante ou impessoal.

Diversos estudos demonstram a relevância da luz nos espaços: ao auxiliar na insinuação de profundidade, altura, destaque e contrastes do local, além de promover a valorização de detalhes, texturas, tonalidades e brilho de objetos (SERRAT, 2006, p. 47). Sendo assim, a luz ocupa um papel de extrema importância no circo contemporâneo, em razão do seu enfoque na participação da plateia através das sensações provocadas pelo espetáculo.

Um fator determinante para a elaboração de um bom sistema de iluminação consiste na visibilidade dos componentes cênicos. A luz revela o objeto, podendo enfatizar algumas de suas características, como: materialidade, textura, espessura e cor, de modo que um simples elemento pode transformar-se em uma peça fundamental e de grande importância para a compreensão da cena. Do mesmo modo, ao escolher uma iluminação, a atenção deve ser direcionada às sombras que serão formadas uma vez que, também são responsáveis por provocarem sensações e efeitos capazes de influenciar as intenções desejadas com o roteiro escolhido.

Por outro lado, há a identificação das cores como recursos que exercem grande influência nas apresentações. Com o auxílio da iluminação, são instrumentos aptos a traduzirem as situações propostas na cena, em diferentes sensações acolhidas pelo público. O uso de cores na iluminação cênica proporciona, sob o olhar de um mesmo objeto que recebe luzes com cores distintas, diversas impressões cognitivas. Para a obtenção desse resultado, muitos métodos podem ser empregados, como: lâmpadas com bulbos coloridos ou filtros de inúmeras cores.

Outro ponto a ser abordado é a relação da luz natural com as edificações destinadas à arte cênica. Anteriormente era reconhecida como única solução para a visualização dos números artísticos e atualmente vem sendo empregada de modo mais intenso como forma de renovação das experiências promovidas nos espetáculos contemporâneos, apesar de ainda despertar questionamentos e incertezas sobre sua eficácia.

Celso Linck, Fernando Azambuja e Valéria Lovato (2011, p. 23) identificam três formas de aplicação da luz natural no teatro. A primeira caracteriza-se pela espontaneidade, de modo que seus benefícios são aproveitados casualmente na cena, sem ser utilizada como parte da produção criativa, como ocorre frequentemente em teatros de rua. O segundo modo consiste na sua aplicação como objeto essencial para a construção do conceito do espetáculo, sem interferência na forma como incide na edificação. Por último, a iluminação pode ser utilizada na dramaturgia, sofrendo manipulações do espaço e/ou dos objetos cênicos.

Há uma notável distinção entre as duas primeiras formas de uso da luz natural citadas anteriormente. No caso relacionado aos teatros de ruas, as condições levam ao tratamento da iluminação como única opção disponível, enquanto em outros

casos, o elemento integra-se à cenografia, o que pode ser evidenciado no espetáculo Hysteria do Grupo XIX.

O grupo teatral incorporou a luz diurna à cena, estabelecendo diálogos entre o roteiro e a iluminação em sua forma natural, aproveitando suas diferentes nuances e comportamentos. A produção artística de *Hysteria* baseou-se na apropriação do espaço onde a apresentação pudesse ocorrer. O espetáculo foi exibido em diferentes locais, de modo que a dramaturgia foi modificada conforme as possibilidades oferecidas pelo meio físico, sendo a luz um dos recursos que compõem a arquitetura (AZAMBUJA; LINCK; LOVATO, 2011, p. 15).

O terceiro modo está relacionado à forma que a luz pode ser trabalhada a fim de afetar o ambiente. As obras desenvolvidas por Lucia Koch, artista plástica que atua na cidade de São Paulo, estabelece uma intensa comunicação da arquitetura com a luz solar, assumindo-a como cerne da percepção afetiva em relação aos espaços. Em uma de suas exposições (Galeria Casa Triângulo - São Paulo, 2002), Lucia insere placas coloridas nos locais onde a luz permeia, estampando os ambientes internos com múltiplas cores e afetando as experiências, usualmente vivenciadas nesses espaços.

Figura 10
Espetáculo *Hysteria* do Grupo XIX de Teatro. Fonte: Foco in cena, 2006. Adaptada pela autora, 2024.



Figura 09
Espetáculo *Hysteria* do Grupo XIX de Teatro. Fonte: Foco in cena, 2006. Adaptada pela autora, 2024.

3.2.3 Os tons do circo

Nesse momento, é necessário estabelecer uma apresentação geral sobre a teoria das cores. Pauta abordada por grandes nomes ao longo da história, como, Leonardo da Vinci, Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe e Michel-Eugène Chevreul, o estudo consiste na compreensão das cores, assim como suas propriedades, e a maneira como afetam a percepção, as sensações e as emoções humanas (SILVEIRA, 2015). De modo que, Ennio Lamoglia Possebon (2009, p. 27) reflete: "[...] cada cor tem uma atuação característica sobre o psiquismo humano: elas nos causam estados anímicos específicos e provocam em diferentes indivíduos sensações, reações e comportamentos similares".

Luciana Martha Silveira (2015) realiza uma associação entre a percepção e a sensação. A autora relaciona a sensação que tem-se de uma cor com seus aspectos físicos, ou seja, com as etapas de reflexão da luz. Já a percepção leva em consideração seus panoramas simbólicos, psicológicos e culturais, os quais possuem capacidade de alterar o entendimento sobre o lado físico da cor.

Segundo a afirmação de Maria Luís Brás Gonçalves (2011, p. 49): "A cor encontra -se no cerne da psique humana . Tem o poder de alhear o homem de tudo o que o possa distrair do mais íntimo de si próprio e o elevar à sua consciência transcendente". No meio cênico, luz e cor são elementos fundamentais para o estabelecimento de um diálogo entre artistas e público, atuando como parte da mensagem que deseja ser transmitida durante o espetáculo.

Para que seja possível utilizar a cartela cromática como forma de manter um diálogo com a plateia, é necessário atentar-se a algumas percepções acentuadas por Eva Heller (2013) sobre o tema, como: a mesma cor pode desencadear efeitos distintos nas pessoas conforme a combinação com outras cores. Além disso, também vale ressaltar que o pigmento é influenciado pelo ambiente, assim como os objetos que o constituem, e principalmente pelo repertório carregado na memória do observador.

A obtenção de novas possibilidades a partir de apenas três cores é conhecida pelos artistas há muito tempo. Leonardo da Vinci determina as cores azul, amarelo e vermelho como primárias (SILVEIRA, 2015, p. 21). Essa classificação consiste em pigmentos isentos de mistura, ou seja, que não podem ser obtidos a partir de qualquer combinação (POSSEBON, 2009).

Ainda na atualidade, são feitas associações entre o circo e as cores primárias, em razão da ampla utilização destas na lona tradicional. Essa aproximação pode ser observada na pintura *Le Cirque* de George Seurat (1891), em que uma paleta repleta de cores primárias é empregada para a representação do ambiente circense.

Não há um consenso entre autores que indica o surgimento dessa relação entre cores primárias e o circo. Martha Maria (1999, p. 39) aponta que, com o advento do circo moderno ocorre a incorporação das lonas na estrutura, as quais recebiam as cores vermelho, branco e azul, da mesma forma que as bandeiras inglesa e norte americana. Embora a origem dessa associação não seja evidente, as ciências que envolvem o estudo cromático demonstram sensações análogas à alegria, animação e empolgação provocados por essa tríade, assim como afirma Michel Pastoureau (1997).

Portanto, entende-se que os pigmentos, associados ao espaço, afastam-se do seu caráter meramente decorativo, para assumir um papel de interlocução entre a narrativa da obra e o espectador. Nota-se, no circo tradicional, uma intenção de ser reconhecido como elemento chamativo e alegre. Enquanto, no circo contemporâneo, os objetivos concentram-se em despertar os sentidos de quem observa em função de um tema escolhido para o espetáculo, de modo que, múltiplos sentimentos podem ser evocados, e não necessariamente a alegria e o encantamento, como ocorre, habitualmente, nas apresentações tradicionais.

Por conseguinte, as cores primárias não são, essencialmente, responsáveis por traduzir as intenções desejadas pelo circo contemporâneo, tendo apenas um caráter representativo da memória associada ao circo tradicional, uma vez que as encenações apresentam maior liberdade criativa, abordando temas além da diversão e do encantamento.

04

EXPLORANDO O EXISTENTE

4

EXPLORANDO O EXISTENTE

4.1 Modos de planejar

O capítulo em questão introduz uma breve análise relacionada ao processo de planejamento, de modo geral, do produto arquitetônico, além de abordar algumas referências projetuais que estabelecem uma correlação com o tema deste trabalho, a fim de orientar as escolhas do projeto final.

Ramon Paes Guimarães (2019, p. 45), reflete sobre a motivação que desperta o surgimento dos objetos arquitetônicos. Segundo o autor, uma edificação exige um esforço e um gasto de energia, logo, não surge espontaneamente e sempre apresenta algo por trás de sua criação. Guimarães faz uma conexão do seu pensamento com o argumento defendido por Bryan Lawson (2011), de que essa motivação corresponde aos problemas associados ao meio, os quais refletem nas necessidades em relação ao uso e ocupação do ambiente. A materialização de um local requer que alguns fatores sejam atendidos, conforme a sua função e as suas necessidades, para que as atividades abrigadas nesse espaço sejam contempladas e desenvolvidas de modo satisfatório.

A fim de exemplificar, pode-se levar essa afirmação ao universo circense. A elaboração de um circo demanda certos aspectos, já discutidos neste trabalho anteriormente, como: amplo espaço para a livre circulação e movimentação dos artistas, conforto ambiental em função do bem-estar da plateia, valor estético e simbólico como instrumento auxiliar na captação da mensagem a ser transmitida pelo espetáculo, assim como o atendimento às normas e aos requisitos de segurança. Também devem ser atendidas algumas exigências, que variam segundo o caráter da obra, como: questões econômicas do cliente, propriedades do terreno e do entorno, características do público alvo etc.

Em vista disso, se algum desses aspectos, necessários à construção do espaço, não são atendidos, de forma integral ou parcial, o problema-ou a soma deles- é caracterizado. Nesse contexto, o objeto arquitetônico surge como forma de solucioná-los. No entanto, para que a arquitetura solucione os problemas encontrados em uma análise previamente estabelecida, há a necessidade de um planejamento que antecede a construção propriamente dita, ou seja, o projeto:

> O projeto é o conjunto de ideias organizadas, geralmente com representações e descrições, que informam o quê, com o quê e como construir. Ele é resultado de abstrações e simulações baseadas em todo o conhecimento disponível sobre princípios matemáticos e físicos e propriedades dos materiais, assim como valores sociais e culturais, com o objetivo de fornecer uma solução ao problema dado. De certo modo, o projeto é uma espécie de construção virtual, imaginária e representada, que busca antever a construção antes de ela ocorrer de fato **(GUIMARÃES, 2019, p. 47)**.

Nota-se que o projeto arquitetônico é uma atividade complexa, constituída de diversas etapas. Alguns autores, como Lawson (2011) e Christopher Alexander (1977), assumiram a tentativa de identificar os métodos de projetar. Embora as divergências encontradas em seus pensamentos, é coerente afirmar que muitos aspectos devem ser analisados para que um projeto seja desenvolvido.

Em resumo, Maria Lúcia Malard (2000) argumenta que, de um modo geral, os métodos baseiam-se em processos de análise, síntese, avaliação e decisão. Contudo, é equivocado assentir que há um ordenamento para o desenvolvimento da ação de projetar. Em conformidade com a ideia transmitida por Guimarães (2019, p. 79):

> [...] é necessário que o projeto seja tratado como um processo sistêmico e interativo, com várias ideias e julgamentos paralelos segundo vários focos, e não linear, como em uma linha de produção em que, a cada momento um critério é solucionado como se nenhum outro anterior fosse afetado.

Ao considerar a perspectiva voltada para o lucro no contexto contemporâneo, a idealização de linearidade nas etapas de planejamento assume um papel muito importante na redução de gastos. Segundo Márcio Minto Fabricio (2002), à medida que o projeto avança, aumentam-se os custos de produção e as possibilidades de interferência são reduzidas. Ou seja, elaborar um raciocínio construtivo, tendo em vista a abrangência de todas as etapas durante o processo, evita o enfrentamento de impasses financeiros e o prolongamento do prazo de conclusão da obra.

Ademais, é necessário destacar que o projeto, de modo geral, apresenta um caráter multidisciplinar, abrangendo e aplicando princípios relacionados à diversas disciplinas, como forma de atender todos os requisitos necessários para a concepção de um objeto arquitetônico bem sucedido e de caracterizar-se como instrumento de organização em relação às questões de prazo, custo e qualidade do produto final (MELHADO, 2002).

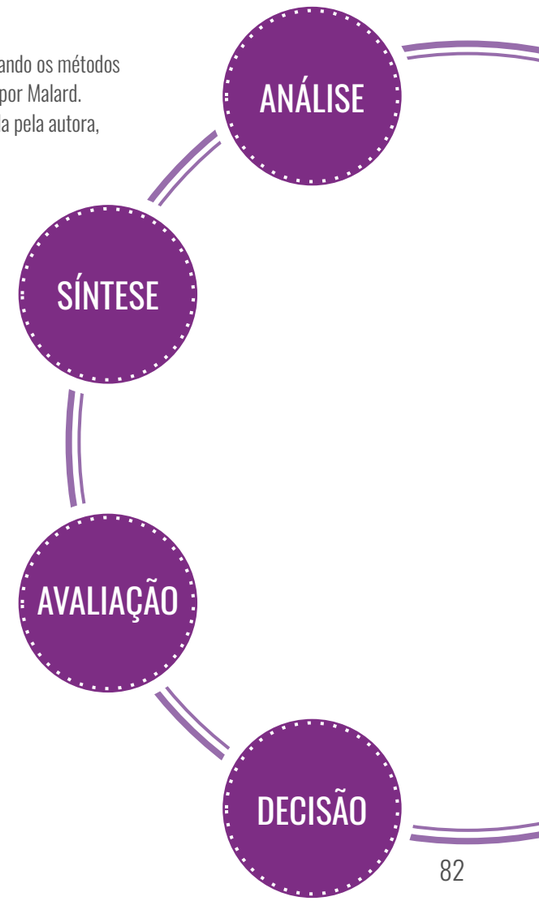


Figura 11
Esquema ilustrando os métodos argumentados por Malard.
Fonte: elaborada pela autora, 2024.

4.2 Análise de precedentes

Conforme exposto anteriormente, desde seu surgimento, os espetáculos circenses sustentaram grande admiração por parte do público. No entanto, tal fascínio não pôde ser observado em meio a elite intelectual. O circo sempre foi julgado como uma arte inferior pelo ambiente institucional que, segundo Rodrigo Matheus (2023, p. 198), incomoda-se com a fácil comunicação estabelecida entre os artistas circenses e sua plateia.

Com o surgimento do "novo circo", são consideradas diversas formas de reinventar a cena. Elementos de outros formatos artísticos são utilizados, como o teatro, a música e a dança. Porém, mesmo com as novas propostas que envolvem os espetáculos, tornando-os mais "complexos" ou "elitistas" sob a ótica popular, sua comunicação com o público permanece, dificultando a aceitação e o respeito pelo fazer circense. Ou seja, o movimento contemporâneo foi responsável por amenizar os preconceitos em relação ao circo, mas ainda é visto com desdém e colocado em um lugar inferior em comparação aos demais formatos artísticos.

Também vale enfatizar que, embora seja detentora de uma linguagem extremamente popular, o circo representa uma das figuras de maior custo no meio cênico, em razão da sua ampla necessidade de espaço, altura e equipamentos (MATHEUS, 2023, p. 199). Ainda assim, tendo o preconceito como motivo substancial, os circenses estão habituados a se apresentarem nos mais diversos cenários, sem restrição a apenas um tipo de solo, clima ou temperatura.

Em razão da ausência de lugares específicos para o seu exercício, além do seu caráter multidisciplinar, o circo contemporâneo pode buscar amparo nos espaços que são destinados a diferentes formas de arte. Sendo assim, o meio físico teatral apresenta múltiplos elementos capazes de beneficiar o desenvolvimento do espetáculo.

A futura proposta busca promover ambientes capazes de apoiar a arte do circo, compreendendo suas necessidades e particularidades em relação ao processo criativo, como forma de proporcionar um lugar com maiores possibilidades de produção. Portanto, o tópico faz uma análise de ambientes dotados de técnicas e soluções criativas para aprimorar o espetáculo.

Projetos que visam revolucionar a forma de realização das artes cênicas são cada vez mais frequentes no contexto contemporâneo, especialmente no meio teatral, devido ao seu amplo reconhecimento como atividade artística na sociedade. Dessa maneira, buscou-se apontar, em seguida, projetos relevantes que se esforçam a ressignificar a relação entre indivíduo e palco, ou seja, que sugerem estabelecer um diálogo direto entre formação do espaço físico e construção da narrativa.

4.2.1 Teatro On The Fly

Tabela 03 - Ficha técnica Teatro On The Fly:	
Local	Chichester - Inglaterra
Ano	2012
Arquitetos	Assemble
Área	180 m²

Segundo a curadoria de ArchDaily (2016), o Teatro On The Fly consiste em uma obra de caráter temporário, concluída no ano de 2012 em Chichester - Reino Unido. Sua construção foi baseada na necessidade de um local capaz de abrigar a temporada de espetáculos do Festival de Teatro de Chichester, realizada em comemoração à 50ª edição do evento. O projeto foi implantado temporariamente em um parque que envolve o edifício Chichester Festival Theatre-projetado pelos arquitetos Powell e Moya-o qual era originalmente utilizado como pavilhão para festivais de verão. Com base em informações

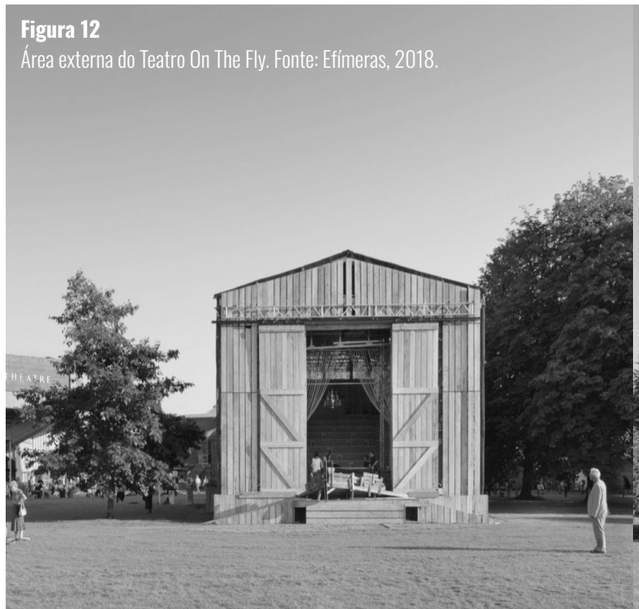


Figura 12
Área externa do Teatro On The Fly. Fonte: Efímeras, 2018.



Figura 13
Fachada do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023.

disponibilizadas no site *Chichester Festival Theatre*, o edifício construído em 1962 possuía um palco aberto com capacidade para 1300 pessoas, sendo o primeiro espaço de performance do Reino Unido, logo, nesse contexto de grande relevância cultural para o teatro, revelam-se as intenções por trás da escolha de inserção do Teatro On The Fly próximo ao antigo pavilhão.

Desse modo, torna-se evidente a intenção do estúdio Assemble em incorporar ao projeto uma continuidade do design inovador do edifício Chichester de forma que, a nova construção, apesar de seu caráter efêmero, pudesse reafirmar a posição influente da cidade no meio teatral do Reino Unido. O novo projeto foi erguido através da arrecadação de fundos e do trabalho voluntário, o que foi responsável por impulsionar na população um senso de pertencimento ao espaço, além de evidenciar a importância do teatro para a comunidade. Vale ressaltar que a obra empregou materiais de custo reduzido como forma de facilitar a participação de uma mão de obra não especializada, além de cumprir com o baixo orçamento disponibilizado (ARCHDAILY, 2016).

O local, que possui em torno de 180 m², apresenta uma disposição de ambientes pouco complexa. Ao subir as escadas da fachada frontal para entrar no teatro, o público depara-se com o *foyer*[5], onde podem aguardar o início ou o intervalo do espetáculo, além disso, o mesmo ambiente inclui o bar. Nas laterais, tanto internamente quanto externamente, há corredores responsáveis pelo acesso à área da plateia: uma arquibancada constituída por dez níveis de degraus de madeira. Logo à frente, encontra-se o palco e um conjunto de grandes portas que, quando abertas, possibilitam uma ampla visualização do gramado externo (ARCHDAILY, 2016).

O diferencial do Teatro On The Fly em relação aos demais espaços de apresentações, e o motivo por trás de sua seleção como referência projetual neste capítulo, resume-se ao fato do projeto proporcionar às produções artísticas um espaço repleto de elementos arquitetônicos que acentuam e influenciam no caráter das apresentações, oferecendo ao público uma experiência imersiva e sensorial durante a interpretação do espetáculo.

Figura 14
Cortes esquemáticos do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

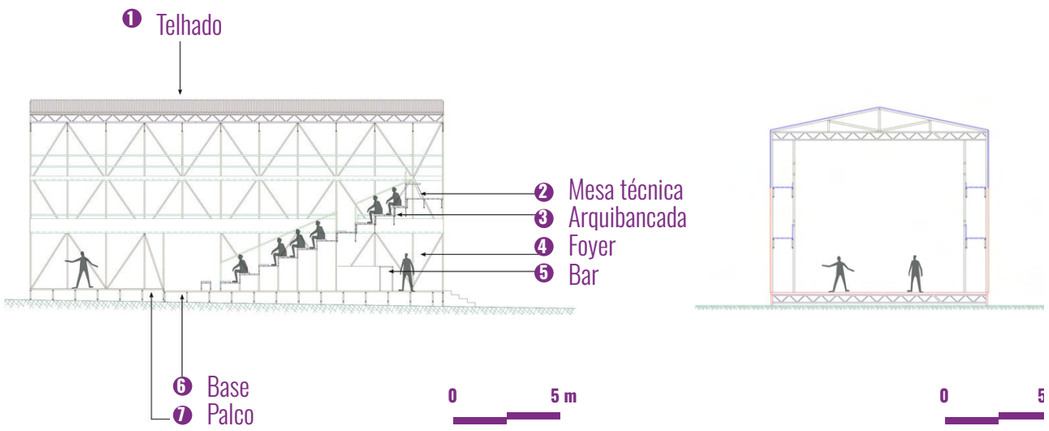
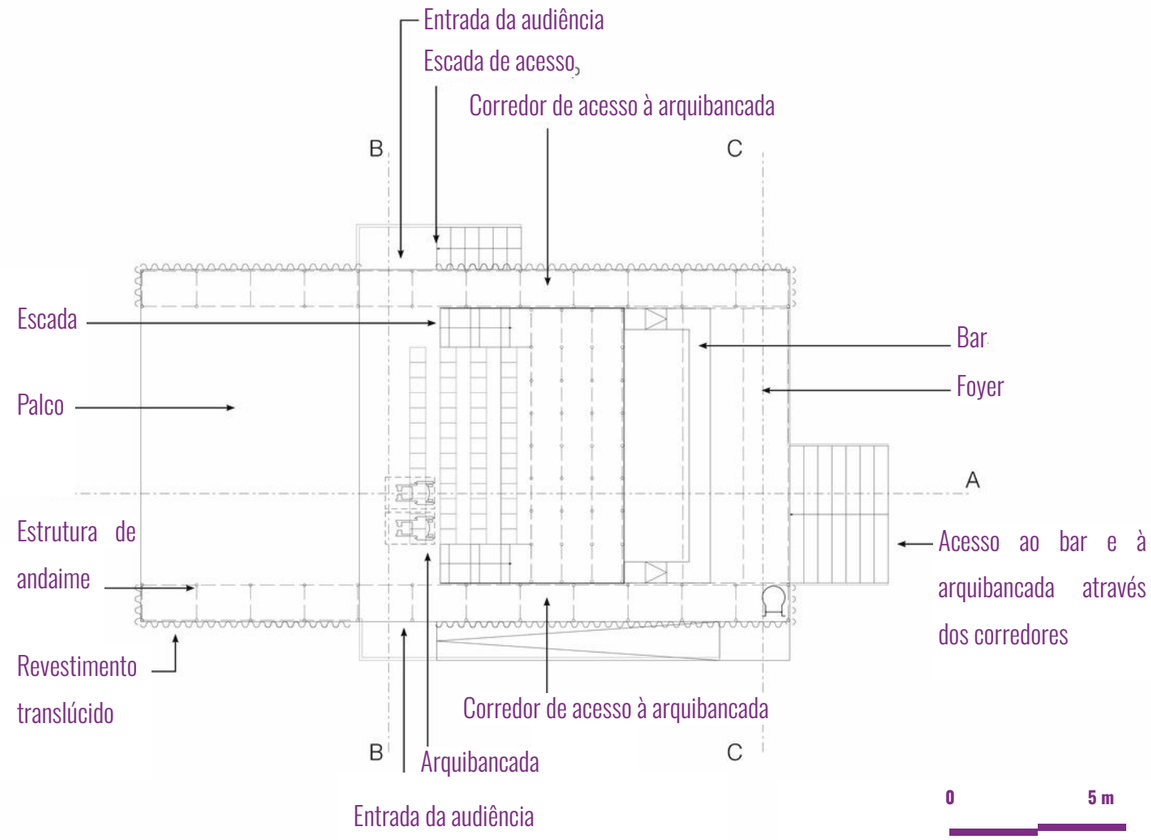


Figura 15
Cortes esquemáticos do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 16
Planta nível térreo do Teatro On The Fly. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.



[5] Originário do francês, o termo *foyer* é utilizado para se referir a um ambiente de recepção e transição entre os meios externo e interno, geralmente localiza-se na entrada principal de um edifício, especialmente em teatros, cinemas, hotéis etc.

Esse caráter singular pode ser evidenciado em alguns pontos que serão abordados neste tópico. O primeiro revela-se no fato de que, conforme divulgado pelo grupo Assemble (2012), o projeto teve a maquinaria da *Flytower*[6] como inspiração, expondo os mecanismos, e integrando-os ao ambiente das apresentações. Através da exposição de objetos que, geralmente, estão ocultos nos teatros, o espaço físico torna-se um participante ativo nas produções artísticas. Ao ser observado, comporta-se, tanto quanto a peça em si, como uma parte fundamental para a experiência do espectador.

Além disso, o projeto demonstrou uma excelente qualidade ao atender as demandas do fazer teatral e do baixo orçamento disponibilizado à construção do espaço. Tal excelência pode ser observada em sua fachada, uma vez que o revestimento é realizado com uma espécie de tecido de fibra translúcido e impermeável de baixo custo. Embora o material não seja comumente utilizado para a finalidade em questão, apresentou grande êxito no papel de revestimento, visto que proporciona um excelente conforto acústico por não provocar ruídos ao estímulo do vento e da chuva, contribuindo assim, para um ambiente interno extremamente silencioso (ASSEMBLE, 2012). Além disso, sua transparência permite um surpreendente jogo de luz e sombras, que ao ser usado durante a encenação, auxilia no processo de transmissão de mensagens para a plateia.

Outro instrumento capaz de promover a participação do próprio espaço físico no espetáculo é a possibilidade de abertura na parte posterior do palco, responsável por romper com as barreiras entre ambiente externo e interno. O conjunto de portas amplas oferece outras possibilidades ao espaço físico uma vez que o teatro pode abrigar tanto atuações íntimas quanto produções maiores que se estendem pelo parque (ASSEMBLE, 2012). Além de levar os benefícios do espaço verde ao interior e impulsionar os estímulos sensoriais dos espectadores, elas também promovem uma rápida mudança de cenário, representando um dos dispositivos complementares ao desenvolvimento da narrativa.

Portanto, após a análise de suas características e intenções projetuais, é possível notar o quanto o Teatro On The Fly priorizou a relação dos aspectos físicos (elementos arquitetônicos) e do aspecto abstrato das apresentações (mensagem a ser captada pelo público), transformando-o em um projeto único e de grande valor apreciativo.

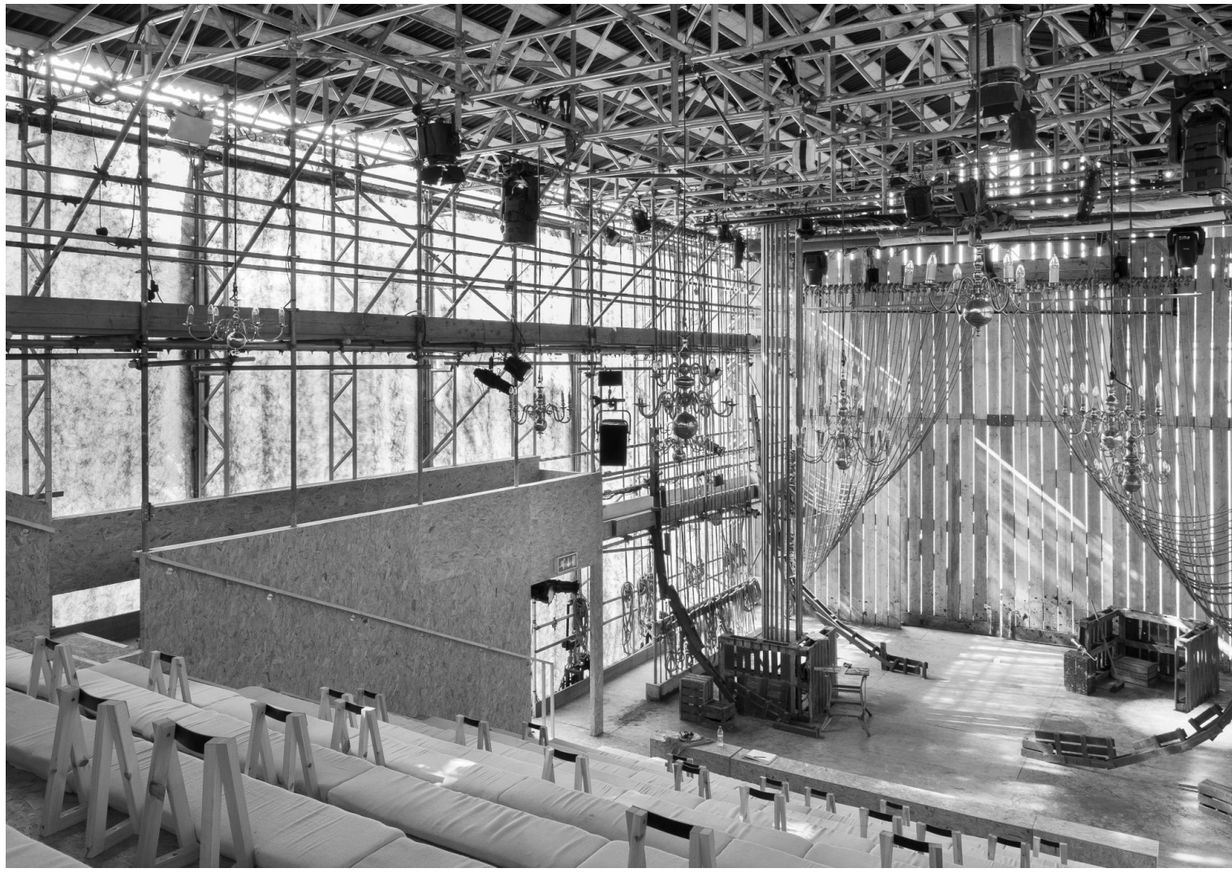


Figura 17
Mecanismos expostos no espaço de apresentações do Teatro On The Fly. Fonte: Assemble, 2023.

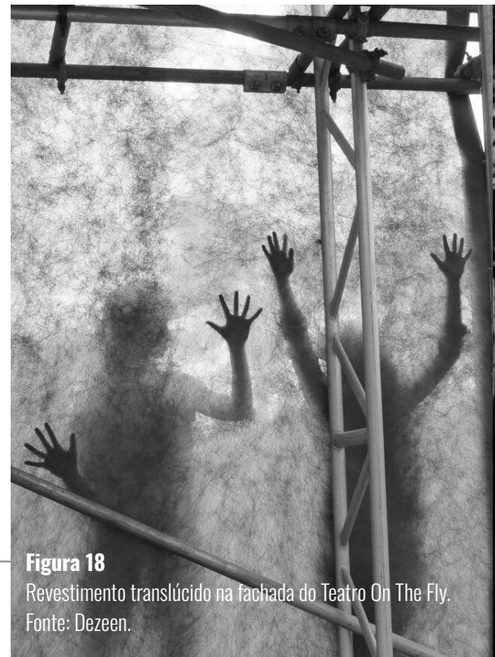


Figura 18
Revestimento translúcido na fachada do Teatro On The Fly. Fonte: Dezeen.

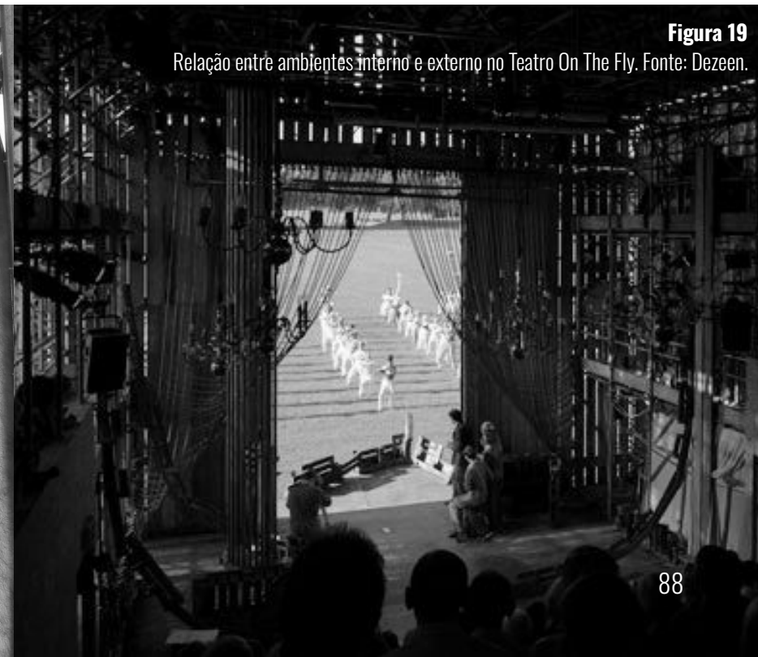


Figura 19
Relação entre ambientes interno e externo no Teatro On The Fly. Fonte: Dezeen.

[6] Dispositivo utilizado no teatro para içar objetos que compõem um cenário durante as peças.

4.2.2 Teat(r)o Oficina

Localizado na Rua Jaceguai, no bairro da Bela Vista, em São Paulo, o Teatro Oficina foi fundado por José Celso Martinez Correa (1927-2023), mais conhecido como Zé Celso, atuando como um teatro manifesto e abrigando diversos espetáculos, como expressões teatrais, apresentações de música, dança e performances (PEREIRA, 2021).

Conforme informações disponibilizadas pela Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona (2017), no ano de 1958, Zé Celso inicia o primeiro movimento para a fixação e profissionalização de sua companhia teatral. Atraído pelo caráter cultural do bairro anteriormente conhecido como Bixiga, o diretor aluga um galpão vazio na Rua Jaguacei. Logo, em meio a um espaço vazio, Joaquim Guedes (1932-2008) faz surgir a primeira arquitetura cênica do Oficina.

O arquiteto revolucionou o método convencional do fazer teatral ao posicionar duas plateias frente a frente (cada uma com capacidade para 100 pessoas), separadas por um palco central. Ou seja, a própria arquitetura obriga a contracenação direta entre público, atores e técnicos, seja por meio da centralidade do palco, que coloca o espectador ao fundo da cena, ou pela estrutura aparente, constituída



Figura 20
Apresentação da peça *Andorra* no Teatro Oficina - arquitetura de Joaquim Gueddes, 1965. Fonte: Teat(r)o Oficina, 2017. Adaptada pela autora, 2024.



Figura 21
Apresentação *O Rei da Vela* após reconstrução de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Fonte: Teat(r)o Oficina, 2017.

por materiais brutos. Tal composição espacial também foi responsável por romper com a divisão de classes recorrentes nos teatros com palcos italianos.

Em 1966, durante o início da ditadura militar no Brasil, apenas duas paredes estruturais resistem ao incêndio que assolou o prédio. Zé Celso, em uma entrevista concedida à revista Veja, atribui a culpa aos militares que perseguiam o grupo. Logo, no ano seguinte, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre começam a reconstrução do teatro. No novo projeto, pretende-se manter a essência do espaço, as paredes que sobreviveram à tragédia permanecem; a fachada é deixada sem adornos; na área interna cria-se uma plateia de concreto com corredores laterais e um palco central circular e giratório, com a caixa preta exposta, deixando o ambiente livre de ilusionismos (ELITO, 1999, p.10).

Mais tarde, segundo o artigo da Associação Teatro Oficina (2017), a companhia sai realizando apresentações pelo Brasil. As cidades transformaram-se em palcos, originando novas formas de comunicação com o público, em que os limites entre artistas e plateia são rompidos. Em 1979, de volta a sua sede, o grupo não vê mais sentido no palco frontal, de modo que as paredes do teatro são derrubadas, integrando o lote e até mesmo o céu ao cenário, o que possibilitou uma ampla liberdade espacial para a encenação.

Nesse momento, os integrantes do Oficina entram em uma luta por terra com o Grupo Silvio Santos, que pretendia comprar os terrenos da região para a construção de um shopping center. Em 1982, o teatro é declarado como Patrimônio Histórico, no entanto, assim como afirma Jurema Machado (2010),

a preservação ultrapassa as barreiras do espaço físico uma vez que pretende-se manter o ambiente de produção artística e valorizar as práticas desenvolvidas ali, as quais foram de grande importância para a resistência cultural na história do país.

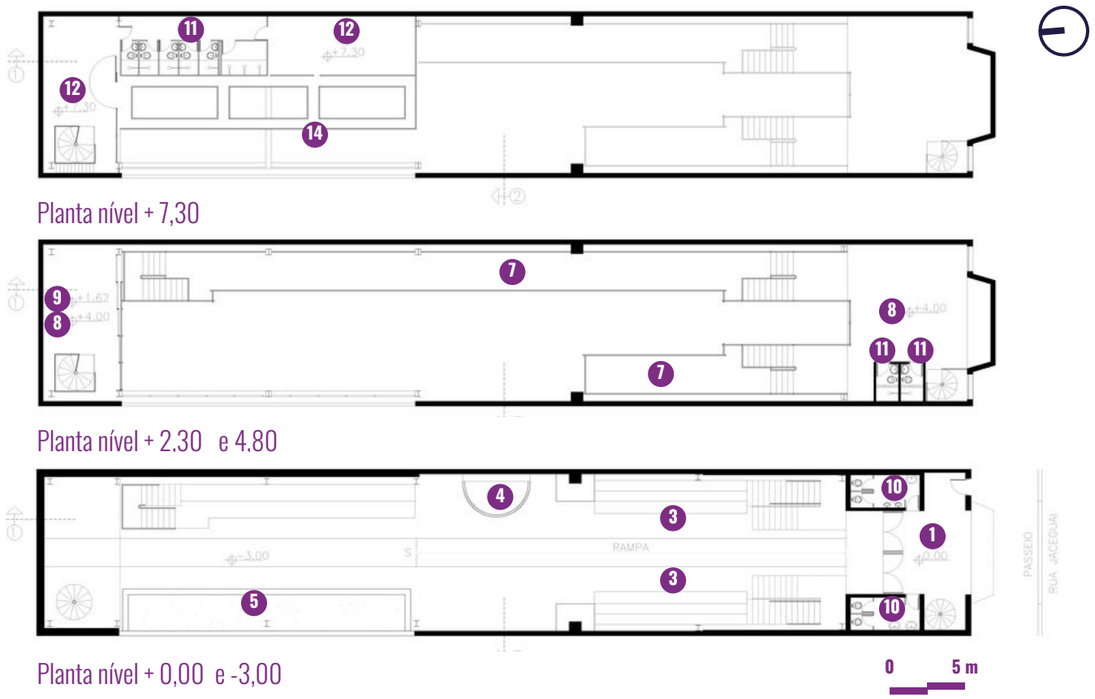
O teatro demolido transforma-se em campo experimental, oferecendo diversas possibilidades à companhia para o exercício das encenações. Em 1984, inicia-se um novo processo de reforma, comandado por Lina Bo Bardi (1914-1992) em parceria com o arquiteto Edson Elito, sofrendo algumas interrupções e sendo concluído apenas em 1989. Nesse novo projeto, é perceptível a visão de Lina sobre muitos elementos já existentes, de modo que foram preservados e evidenciados no produto final (ELITO, 1999, pp. 11-12).



Figura 23
Interior do Teatro Oficina. Fonte: ArchDaily, 2023.

1. Foyer
2. Passarela de pranchas de madeira ou terra
3. Arquibancada
4. Espelho d'água com cachoeira
5. Jardim interno
6. Balcão
7. Galerias
8. Palco/camarim
9. Controles de som/luz/vídeo
10. Sanitário de público
11. Sanitário de elenco
12. Camarim
13. Cobertura deslizante
14. Passarelas técnicas
15. Ventilação eólica

Figura 22
Plantas baixas do Teatro Oficina. Fonte: ArchDaily, 2023. Adaptada pela autora, 2024.



Planta nível + 7,30

Planta nível + 2.30 e 4.80

Planta nível + 0,00 e -3,00

Tabela 04 - Ficha técnica Teat(r)o Oficina:

Local	São Paulo - Brasil
Ano (reforma)	1994
Arquitetos	Lina Bo Bardi e Edson Elito
Área	700 m²

A arquiteta foi capaz de enxergar inúmeras potencialidades no espaço, capazes de otimizar a nova arquitetura e manter a essência desse lugar, de grande importância para a trajetória da companhia. A bica de água, presente no local, converteu-se no objeto de passagem para as águas de uma fonte constituída por um sistema de sete canos. O teto aberto durante as demolições influenciou a criação de uma cobertura metálica com um sistema deslizante parcial. Tal abertura foi responsável por auxiliar na circulação dos ventos, além de promover uma comunicação com a área externa. A permeabilidade visual-anteriormente conquistada pela queda das paredes-também foi mantida através de amplas janelas de vidro, desfragmentando os limites e evidenciando o jardim e o terreno vizinho. Por fim, observa-se o desnível natural que deu espaço a uma rampa na pista.

Além de suas características arquitetônicas do espaço físico, citadas anteriormente, que funcionam como elementos complementares à narrativa do espetáculo (como a comunicação com o ambiente externo através da permeabilidade visual e da presença de elementos naturais na área interna da edificação), a obra em questão foi escolhida como referência projetual para este trabalho especialmente em razão do papel ativo que proporciona ao público.

Tal traço peculiar pode ser observado na

configuração espacial do Oficina, a qual difere dos demais espaços destinados ao teatro. Seu palco é caracterizado por uma pista estreita com 1,50 metros de largura e 50 metros de extensão, que atravessa o ambiente, cercado por estruturas tubulares de três níveis verticais com 350 lugares, responsáveis por abrigar a plateia. O formato distinto do palco se deu com o objetivo de promover uma aproximação da arquitetura com o contexto urbano, de modo que, é criada uma ilusão em que a rua parece invadir o espaço cênico.

Além disso, a singularidade do palco e da plateia também foi pensada em razão de Lina acreditar que o público e os atores deveriam dividir o mesmo espaço sem hierarquias (PEREIRA, 2021). Desse modo, outro ponto a ser destacado é o fato do edifício ter sido projetado de forma que o espectador ficasse livre para assistir ao espetáculo de qualquer ângulo, além da possibilidade de transformar a estrutura do tipo andaime em cenário, proporcionando maior dinamicidade às apresentações uma vez que a plateia não tem apenas a visão como único sentido ativo durante as encenações, assim como acontece nos espetáculos tradicionais.

Sendo assim, o local idealizado por Lina e Edson foi responsável por revolucionar a forma de realização dos espetáculos cênicos. Com a consolidação desse novo projeto, o Teatro Oficina não se apoia em uma cenografia, mas sim na arquitetura cênica, em que a própria arquitetura serve como base para a elaboração dos novos cenários.

4.2.3 Escola de Circo Zip Zap

Conforme pesquisas adquiridas no banco de dados da Tsai Design Studio (2020), a Escola de Circo Zip Zap corresponde a uma organização relacionada ao circo social, oferecendo treinamento, de forma gratuita, em diversas especialidades, como acrobacia, malabarismo, equilibrismo, palhaçaria etc. Além disso, o local promove a utilização da arte circense como instrumento para a transformação e desenvolvimento social das crianças e jovens sul-africanos.

De modo distinto às referências anteriores, as quais apresentavam um aspecto cênico acentuado, a escolha de uma obra com caráter de ensino para este tópico foi relevante uma vez que a consolidação das escolas de circo no Brasil transformaram o formato das apresentações. A partir da década de 1950, há um crescimento do valor dado à especialização de jovens no país de modo que, os donos de negócios familiares (como os circos) passam a enviar seus filhos para os setores educacionais, como forma de garantir-lhes uma boa condição de vida, fato que aumentou a densidade urbana (MUCCI, 2013, pp. 87-88).

Essa transformação no contexto social afetou diretamente o cenário circense, uma vez que, nesse momento, muitos artistas optaram pela especialização

Figura 24
Maquete digital da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.



Figura 25
Fachada principal da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

e o número de “aprendizes na lona” reduziu significativamente. Como consequência, por volta de 1970 e 1980 surgiram as escolas de circo no Brasil, criadas inicialmente com o intuito de preparar os filhos dos artistas circenses que não residiam na lona itinerante. Porém, essas instituições acabaram atraindo pessoas vindas de diversos meios artísticos, levando a formação de um espaço híbrido. Além disso, a análise de um espaço profissionalizante destinado ao circo revela aspectos funcionais do meio físico, os quais possuem grande importância para a realização de acrobacias e números circenses no projeto desenvolvido nesta pesquisa (MUCCI, 2013, p. 51).

A Escola de Circo Zip Zap está em funcionamento desde 1992, no entanto, o projeto para a elaboração de um novo espaço capaz de abrigar suas atividades foi concluído no ano de 2017. O edifício encontra-se na Cidade do Cabo - África do Sul, no antigo epicentro industrial Salt River, revelando sua proximidade com a região de maior movimento da cidade.

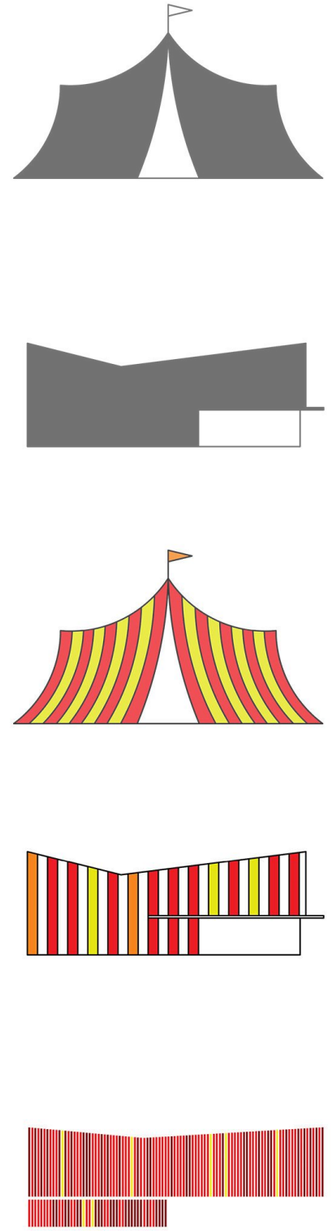
Conforme informações disponibilizadas em Tsai Design Studio (2020), os arquitetos inspiraram-se em três tipologias arquitetônicas distintas para atender, ao máximo, a complexidade demandada pela Academia. O projeto abrigou características espaciais do circo, do teatro e do ambiente escolar. Sua fachada, repleta de cores, tem como inspiração as tendas dos circos tradicionais, sendo projetada para atrair as crianças que transitam pela rua, a fim de guiá-las à descoberta de novas possibilidades de expressão e de estímulo à imaginação através da performance circense, além de reforçar uma atmosfera lúdica em contraste aos prédios com fachadas neutras no entorno. A escadaria em frente à fachada do prédio fortalece a sensação de um meio convidativo aos pedestres na rua.

Já em relação à área interna, há um *design* mais discreto, visto que a organização espacial é desenvolvida com base no melhor aproveitamento do local em torno de sua funcionalidade. Logo após as escadas, é possível observar um *foyer*, comumente utilizado como palco urbano para despertar o interesse dos pedestres pelas apresentações realizadas na instituição, nesse ambiente ocorre também o acesso à área principal, a qual corresponde a um espaço retangular, com pé direito triplo, responsável por acomodar os principais equipamentos circenses para a execução dos ensaios e das apresentações.

Tabela 05 - Ficha técnica Escola de Circo Zip Zap:

Local	Cidade do Cabo - África do Sul
Ano	2017
Arquitetos	Tsai Design Studio
Área	2000 m²

Figura 26
Esquema desenvolvido pela Tsai Design Studio para ilustrar as referências circenses no projeto. Fonte: Tsai Design Studio, 2023. Adaptada pela autora, 2024.



No setor sul localizam-se as salas de aula e os ambientes administrativos, além de uma passarela que possibilita a visualização do volume principal, chamado de Sala do Trapézio. Na região leste, além do acesso principal, há um cômodo de descanso para pais e estudantes no primeiro pavimento e um estúdio de dança no segundo piso, ambos possuem ampla visibilidade para a Sala do Trapézio. Por fim, o lado oeste abriga um espaço de moradia para estudantes e voluntários que necessitam de assistência para a participação das aulas e dos programas da Escola.

O ponto de destaque da obra, em relação ao seu papel de referência projetual para este trabalho, fundamenta-se em sua composição espacial a qual, assim como citado anteriormente, tem como base a disposição de um teatro. Logo, pode-se observar que a Sala do Trapézio é utilizada como palco central, a fim de colocar os treinamentos circenses em evidência.

Em razão do volume principal ser colocado em destaque, os ambientes adjacentes possuem condições que permitem a visualização desse ponto central, atribuindo-lhes o papel de arquibancada alternativa. Ou seja, os espaços na ala sul contam com uma passarela que possibilita, tanto o acesso às salas, quanto a permanência para a observação dos ensaios e/ou apresentações no volume principal, enquanto na ala leste, as esquadrias de vidro asseguram a permeabilidade visual.

Nesse contexto, o projeto revela uma inovação quanto ao aspecto cênico. É interessante a forma como o espaço oferece diversas possibilidades a quem assiste, uma vez que permite a visualização do "palco" em diferentes pontos e em diversas alturas, o que não é comumente observado em relação à composição da plateia tradicional circense. A inovação no modo de distribuição do público oferece maior dinamicidade ao espetáculo e desenvolve uma participação mais ativa dos espectadores.

Por fim, nota-se o desejo da Escola de Circo Zip Zap em oferecer modos alternativos de aprendizagem, para que os jovens e as crianças possam desenvolver sua capacitação por meio de atividades físicas e aprimoramento do aspecto lúdico.

Figura 27
Sala de dança da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.



Figura 28
Área interna da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.



Figura 29
Planta de setorização da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

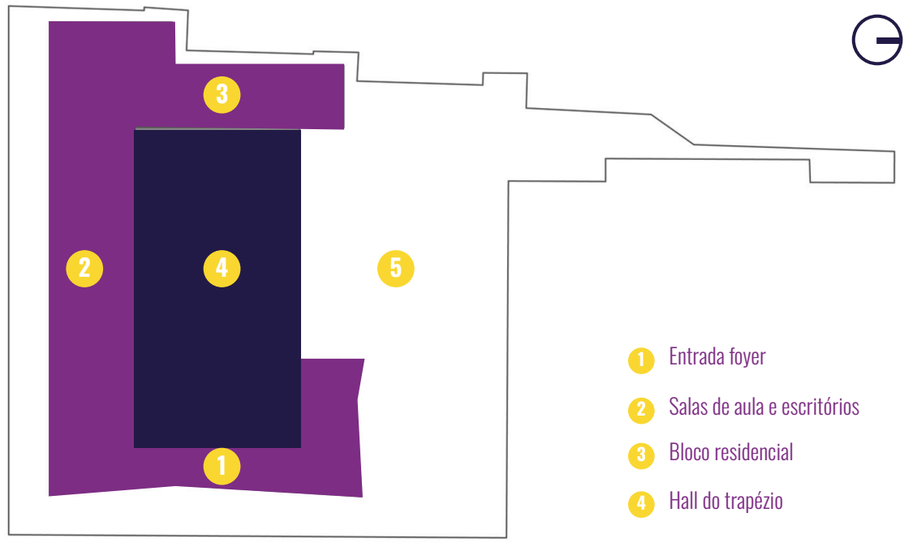
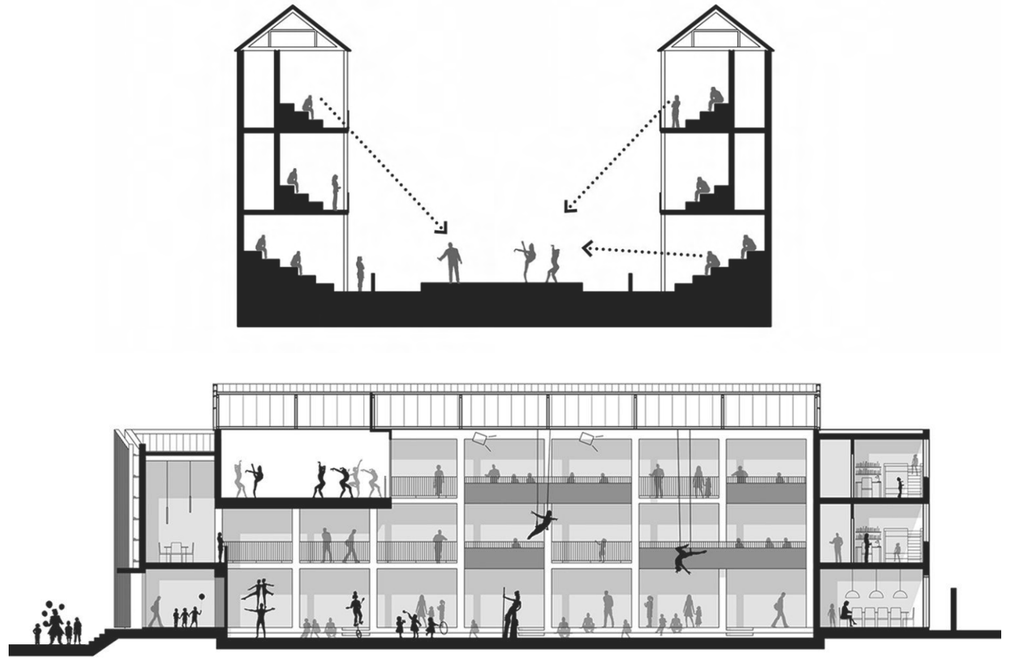


Figura 30
Cortes esquemáticos da Escola de Circo Zip Zap. Fonte: Tsai Design Studio, 2023.



05

LEITURA DO ESPAÇO

5
LEITURA DO ESPAÇO

5.1 Compreendendo Belo Horizonte



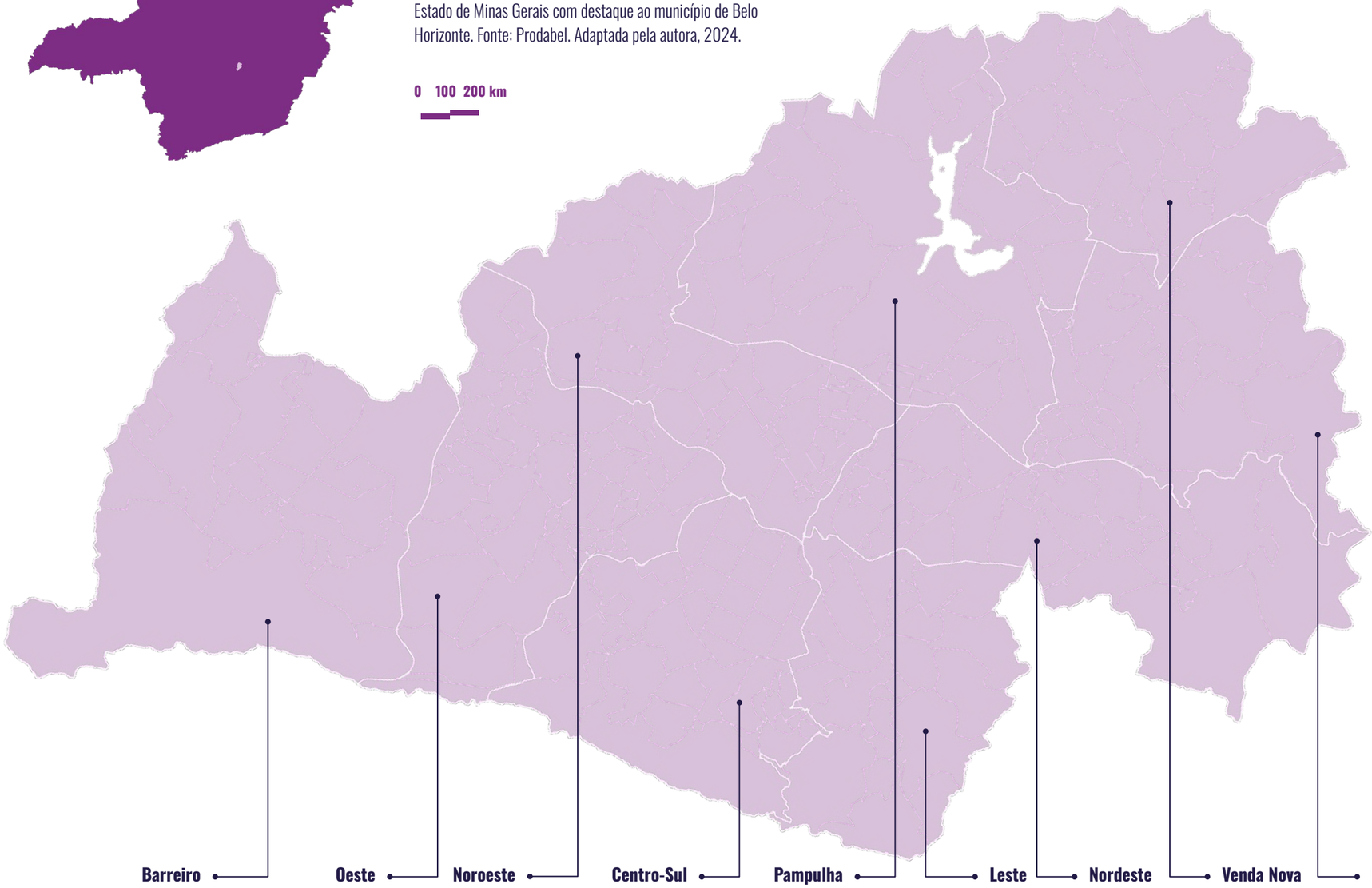


Figura 31
Estado de Minas Gerais com destaque ao município de Belo Horizonte. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

Figura 32
Limite do município de Belo Horizonte - MG com divisão Regional. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

As análises por trás desta pesquisa implicam na confirmação de que a arte circense, muitas vezes, tem seu lugar invalidado nos meios urbanos. Diversos fatores podem estar relacionados com essa exclusão, como a indisponibilidade de áreas destinadas à cultura, em razão do rápido crescimento urbano; e a prioridade de alocação de espaços para comércio, indústrias, infraestrutura etc.

Além disso, há um intenso desafio econômico enfrentado pelos artistas circenses. A ausência de espaços com equipamentos adequados ao desenvolvimento das atividades eleva os custos para a realização de um espetáculo. Por fim, nota-se em relação ao circo, uma constante busca pelo rompimento com a estigmatização do sistema artístico, em que o lugar da arte “legitimada” é, historicamente, ocupado pelo teatro.

A existência de artistas circenses em diversas cidades no Brasil, assim como o estabelecimento do circo contemporâneo como expressão artística cada vez mais presente na cena urbana, resulta na necessidade de abranger o tema como forma de globalizar os conhecimentos e viabilizar a ocupação do circo nos espaços urbanos. A partir disso, tem-se a escolha do município de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, como objeto de análise e de proposição projetual, relacionada ao universo circense.

Ao tomar Belo Horizonte como instrumento para o desenvolvimento deste estudo, cria-se uma bagagem informativa, a qual pode ser utilizada em análises e no desenvolvimento de propostas em cidades que encontram-se afastadas dos grandes centros urbanos. Com isso, a pesquisa busca estabelecer os moldes necessários para o estabelecimento da arte circense no meio artístico.

Do mesmo modo, a escolha do município justifica-se na contextualização histórica, em que o circo-assim como outras atividades-ainda está presente e manifesta-se como resultado de uma trajetória cultural que potencializou o seu desenvolvimento. Ainda hoje a cidade demonstra uma preocupação, através de ações e legislações que abrangem o circo, para que a expressão seja mantida como parte da tradição local, resultando na existência de indivíduos que anseiam por um espaço capaz de atender suas necessidades como artistas circenses.

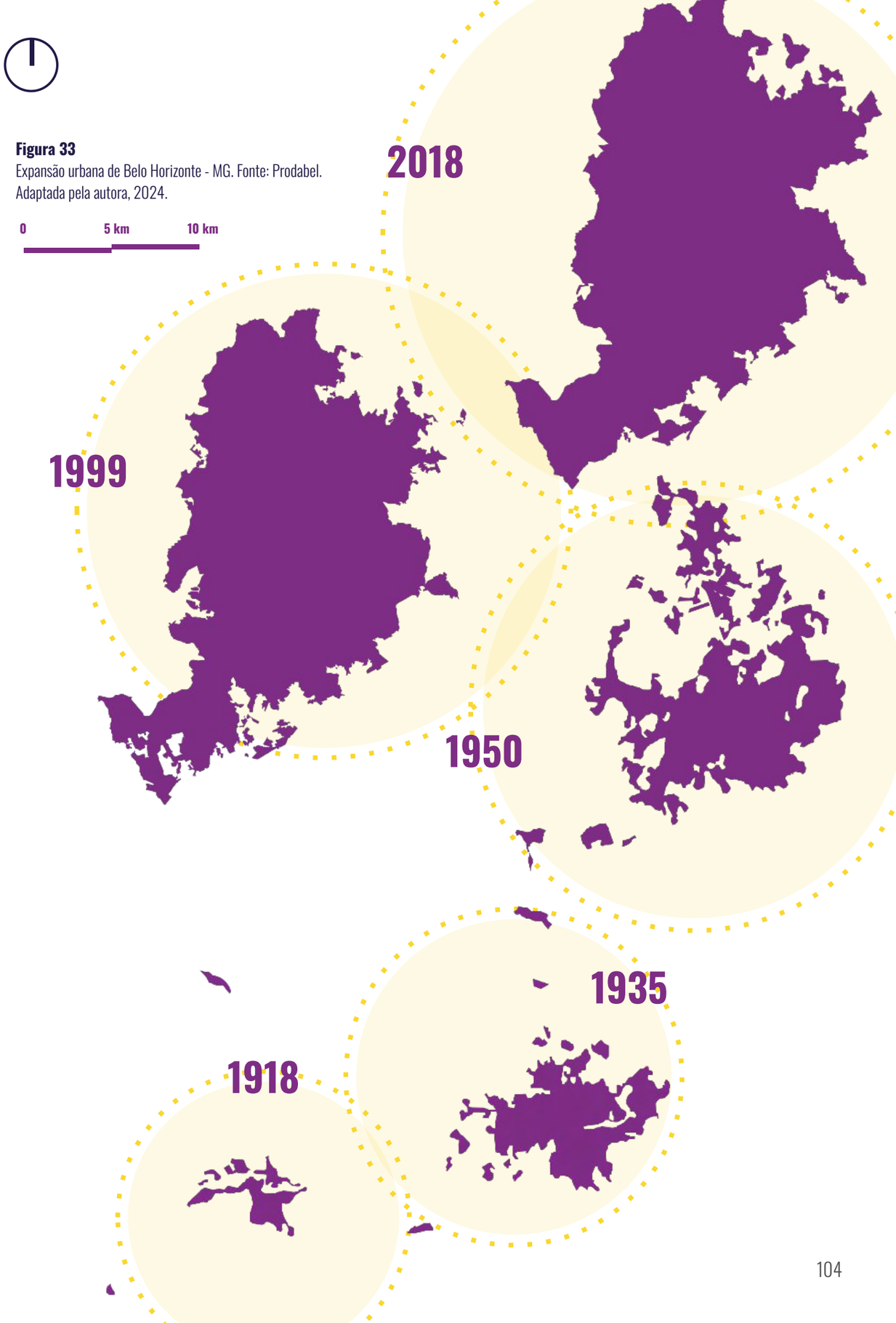
5.1.1 O passado circense em Minas Gerais

Com base nas análises elaboradas por Ermínia Silva (2009), o circo se estabeleceu no Brasil por meados do século XIX, representando não só uma expressão artística, como também uma atividade econômica com grande potencial lucrativo, uma vez que sua chegada marcava uma inovação no meio cênico. No entanto, muitos dos circos estabelecidos no país restringiam-se a negócios familiares de pequeno porte, sendo necessário tomar decisões assertivas sobre os possíveis locais de fixação, observando os fatores econômicos oferecidos por essas cidades.

Segundo dados reunidos por Regina Horta Duarte (1993), em um amplo conjunto de fontes documentais, alguns circos já visitavam as cidades de Minas Gerais durante o período de 1858 e 1899, porém, com uma baixa frequência. No contexto de renovação na arquitetura circense, com a necessidade de transportar a estrutura, é relevante destacar a demanda desses artistas em adotarem meios de transportes baratos e eficientes. Ou seja, a precariedade das estradas impunha limitações às instalações de circo no território mineiro (XAVIER; AMARAL; DIAS, 2019, p. 144).

Rosana Daniele Xavier, Daniel Venâncio de Oliveira Amaral e Cleber Dias argumentam que o surgimento das ferrovias pode ser entendido como fator essencial na ampliação do acesso ao consumo de produções culturais circenses em Minas Gerais no final do século XIX. O novo modo de transporte oferece aos artistas: deslocamento de baixo custo, rápido e

Figura 33
Expansão urbana de Belo Horizonte - MG. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.



com um conforto maior em relação aos meios de transporte utilizados anteriormente, além de fácil acesso a cidades em crescimento econômico, indicando possibilidades de um mercado consumidor mais promissor. Com isso, há um aumento no fluxo de espetáculos circenses no estado:

> De modo geral, estima-se que ferrovias reduziram custos de frete no Brasil em cerca de 700% entre 1858 e 1913. A frequência média de circos em Minas Gerais apenas na década de 1890, ainda de acordo com os dados de Duarte, seria de uma visita a cada 2 meses – aproximadamente três vezes maior que a do período entre as décadas de 1860 e 1880. Se somássemos a essas informações dados de outras fontes obtidas em nossa própria pesquisa, citadas ao longo deste artigo, a média de visitas de circos chegaria a cerca de uma por mês ao longo da década de 1890, que pode ser vista então como uma espécie de era de ouro do circo em Minas Gerais **(XAVIER; AMARAL; DIAS, 2019, p. 145)**.

Do mesmo modo, a ampla rede de entroncamentos das ferrovias responsáveis por conectar as cidades de Minas Gerais, assim como o estado mineiro com São Paulo e Rio de Janeiro, corresponde a um aspecto impulsionador da presença de circos no local. Os entroncamentos davam a oportunidade aos artistas circenses de explorarem, com facilidade, esses territórios interligados pela linha férrea.

No entanto, a existência de ferrovias não induzia, por conta própria, a transformação de um espaço em uma rota atraente para a passagem de circos. O interesse era despertado por meio de diversos fatores distintos, como populações numerosas, com curiosidade em relação aos espetáculos oferecidos e que apresentassem um mínimo grau de condição econômica para arcarem com o custo dos ingressos (XAVIER; AMARAL; DIAS, 2019, p. 142).

Apesar do final do século XIX ter se caracterizado como "a época de ouro" do circo em Minas Gerais, uma vez que representavam as principais-e até mesmo únicas-escolhas de entretenimento no estado, no início do século XX observa-se um declínio no mercado circense, como também é perceptível em outros territórios nacionais. Segundo os autores Xavier, Amaral e Dias (2019), o enfraquecimento pode ter sido decorrente do surgimento de novas formas de lazer na região, como cinema, bibliotecas, restaurantes e praças de esportes:

> Em 1920, conforme dados do censo nacional daquele ano, Minas Gerais contava 312 teatros ou casas de espetáculos, o que representava quase 22% de todos os estabelecimentos desse tipo disponíveis no Brasil. A população de Minas Gerais, no entanto, representava pouco menos de 12% da população total do Brasil. A discrepância entre o percentual de teatros ou casas de espetáculos e a concentração populacional no estado revela o quanto Minas Gerais oferecia possibilidades relativamente abundantes de consumo cultural no período (considerando os parâmetros nacionais da época) **(XAVIER; AMARAL; DIAS, 2019, p. 142)**.

Entende-se, portanto, o caráter cultural desenvolvido de modo progressivo no estado de Minas Gerais, que reflete em sua capital: Belo Horizonte. Acentuando, até hoje, a preservação das atividades artísticas, incluindo as obras circenses, como parte integrante da sua história.

5.1.2 A presença do circo em Belo Horizonte

Ao longo desta pesquisa foi possível evidenciar o efeito de marginalização enfrentada pelos circos em diversos períodos históricos no país, sendo uma situação ainda evidente no contexto atual. O Ministério da Cultura insere-o na categoria de economia criativa, interpretando a criatividade como base para a produção de seus serviços (que correspondem às apresentações). No entanto, essa associação assume que o valor dos espetáculos é dado segundo a percepção subjetiva dos espectadores. O que não pode ser verificado com os produtos desenvolvidos pelas indústrias, os quais recebem o valor com base em sua utilidade, materialidade e padrões de consumo (EMMENDOERFER; MARTINS, 2013, p. 119).

Ou seja, ainda hoje, há uma dificuldade em torno do reconhecimento do circo como atividade artística e, principalmente, econômica. Como consequência, os artistas circenses carregam a resistência como fator essencial para o seu desenvolvimento. Portanto, as políticas e ações públicas que abrangem o circo revelam-se como instrumentos essenciais para garantir sua sobrevivência no Brasil. Nas tabelas abaixo foram evidenciadas algumas legislações-a nível federal, estadual e municipal-e políticas públicas, responsáveis por assegurar os direitos dos artistas de circo, assim como auxiliar no processo de valorização e reconhecimento da importância cultural das atividades circenses no país.

Tabela 06 - Síntese de Leis Federais, Estaduais e Municipais que abrangem o circo (EMMENDOERFER; MARTINS, 2013, p. 119):

Lei Federal nº 6.533, de 24 de maio de 1978	"Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversão. O Art. 29 garante aos filhos dos profissionais dos quais trata a lei, cuja atividade seja itinerante, a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus [...]" (BRASIL, 1978).
Lei Federal nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 ou Lei Rouanet	"Institui Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, que tem o objetivo de apoiar e direcionar recursos para investimentos em projetos culturais. O PRONAC é composto de três mecanismos de financiamento: o Fundo Nacional de Cultura – FNC, a modalidade Mecenato, e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico – FICART" (BRASIL, 1991).
Lei nº 17.615, de 4 de julho de 2008, ou Lei Estadual de Incentivo	"Permite às pessoas jurídicas incentivarem a cultura, com abatimento no ICMS, com contrapartida de 3%, 7% e 10%, de acordo com o faturamento da empresa, segundo consta no corpo da Lei" (MINAS GERAIS, 2008).
Lei Federal nº 12.034, de 29 de setembro de 2009, ou Lei das Eleições	"Por meio desta, foi introduzida a Lei do voto em trânsito, que permite que os eleitores votem para Presidente da República, caso se encontrem em alguma das 27 capitais brasileiras" (BRASIL, 2009).
Lei Municipal nº 9.845, de 8 de abril de 2010	"Altera o Art. 247 da Lei nº 8.616/03, que contém o Código de Posturas do Município de Belo Horizonte, por meio do Art. 73 e Art. 74, acrescentando o Art. 247- A, que considera a arte circense uma atividade de diversão pública com permanente funcionamento itinerante, e o Art. 247-B, define que o exercício do trabalho circense será anual" (BELO HORIZONTE (MG), 2010).

Tabela 07 - Síntese de políticas de incentivo à cultura relacionadas ao circo (EMMENDOERFER; MARTINS, 2013, p. 119):

Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo	O prêmio tem entre seus objetivos principais, indicar a importância da atividade circense na formação cultural brasileira, contribuindo financeiramente para a execução de eventos circenses, e reconhecendo artistas de grande relevância na área.
Prêmio Cena Minas	Concedido anualmente pelo Governo de Minas Gerais, objetiva incentivar e fortalecer as manifestações das artes cênicas, assegurando a manutenção de espaços e a formação de público, com a ampliação do acesso à arte.
Fundo Estadual de Cultura	O Fundo Estadual de Cultura (FEC), foi criado no ano de 2006, e corresponde a uma forma de incentivo à cultura em Minas Gerais. Tem como objetivo principal incitar o desenvolvimento cultural em diversas regiões do Estado, com foco na realização de projetos culturais com maiores dificuldades de captação de recursos.

Por meio da análise das Tabelas 06 e 07, é possível evidenciar que a elaboração de leis que atendem às necessidades do circo surgiram, no Brasil, apenas a partir de 1978. Embora mais legislações tenham aparecido nos anos seguintes, o contexto circense continua em segundo plano em todo território nacional, de modo que os artistas desse gênero não possuem todas as suas necessidades asseguradas pelo poder público.

No entanto, vale ressaltar que a Lei Municipal 9.845, de 8 de abril de 2010, foi responsável por prever o alvará anual para o circo, o que reduziu os gastos com a documentação necessária para instalação da sua estrutura. Sendo assim, Belo Horizonte representa uma das primeiras cidades no país encarregada de conceder essa conquista aos artistas circenses, diferenciando o espetáculo dos eventos temporários ao reconhecer seu exercício como anual.

A presença do circo na capital de Minas Gerais também manifesta-se na existência de uma série de programações, oficinas e eventos promovidos pelo poder público de forma gratuita aos moradores, entre eles destacam-se: a Mostra Circo Circuito, o Festival Mundial de Circo, o Circo de Ilusões, o Projeto Circula, a Oficina de Circo Contemporâneo e o Festival Ímpeto. Além disso, Belo Horizonte reuniu diversos grupos contemporâneos, que aprenderam sobre as técnicas e conhecimentos circenses na cidade e atualmente apresentam-se em espetáculos itinerantes por todo o mundo. Algumas companhias e artistas circenses contemporâneos que originaram-se-ou ainda atuam-na cidade mineira são:



Figura 34
Espetáculo do Coletivo Na Esquina. Fonte: Difusa Fronteira, 2007. Adaptada pela autora, 2024.

COLETIVO NA ESQUINA

O Coletivo Na Esquina, é constituído por sete artistas brasileiros e uma artista francesa, em que todos os brasileiros são formados pela Spasso Escola Popular de Circo, de Belo Horizonte. O grupo busca utilizar as técnicas circenses para a transmissão de mensagens ao público.



Figura 35
Espetáculo *Dois*, por Luis e Pedro Sartori do Vale. Fonte: Luis Sartori do Vale, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

LUÍS SARTORI DO VALE

Luís Sartori do Vale, formado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), iniciou sua trajetória no circo aos 18 anos em BH e atualmente, vive exercendo sua arte na Finlândia. O artista mescla formas de representação artística em seu espetáculo a fim de gerar experiências únicas na plateia.



Figura 36
Espetáculo *Antes Solo que Malacompanhado*. Fonte: Cia. Circunstância, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

CIA. CIRCUNSTÂNCIA

A Cia. Circunstância é formada por artistas que entregam-se à arte da palhaçaria, realizando espetáculos, intervenções e oficinas em Minas Gerais, assim como em outros estados do Brasil.



GRUPO TRAMPULIM

Com origem em Belo Horizonte, o Grupo Trampulim corresponde a diversos artistas que mesclam apresentações de palhaçaria com música e teatro. O espetáculo conta com a participação do público para a composição de uma orquestra de tambores.



Figura 37
Espetáculo *Manotas Musicais* do Grupo Trampulim. Fonte: Trampulim, 2023. Adaptada pela autora, 2024.

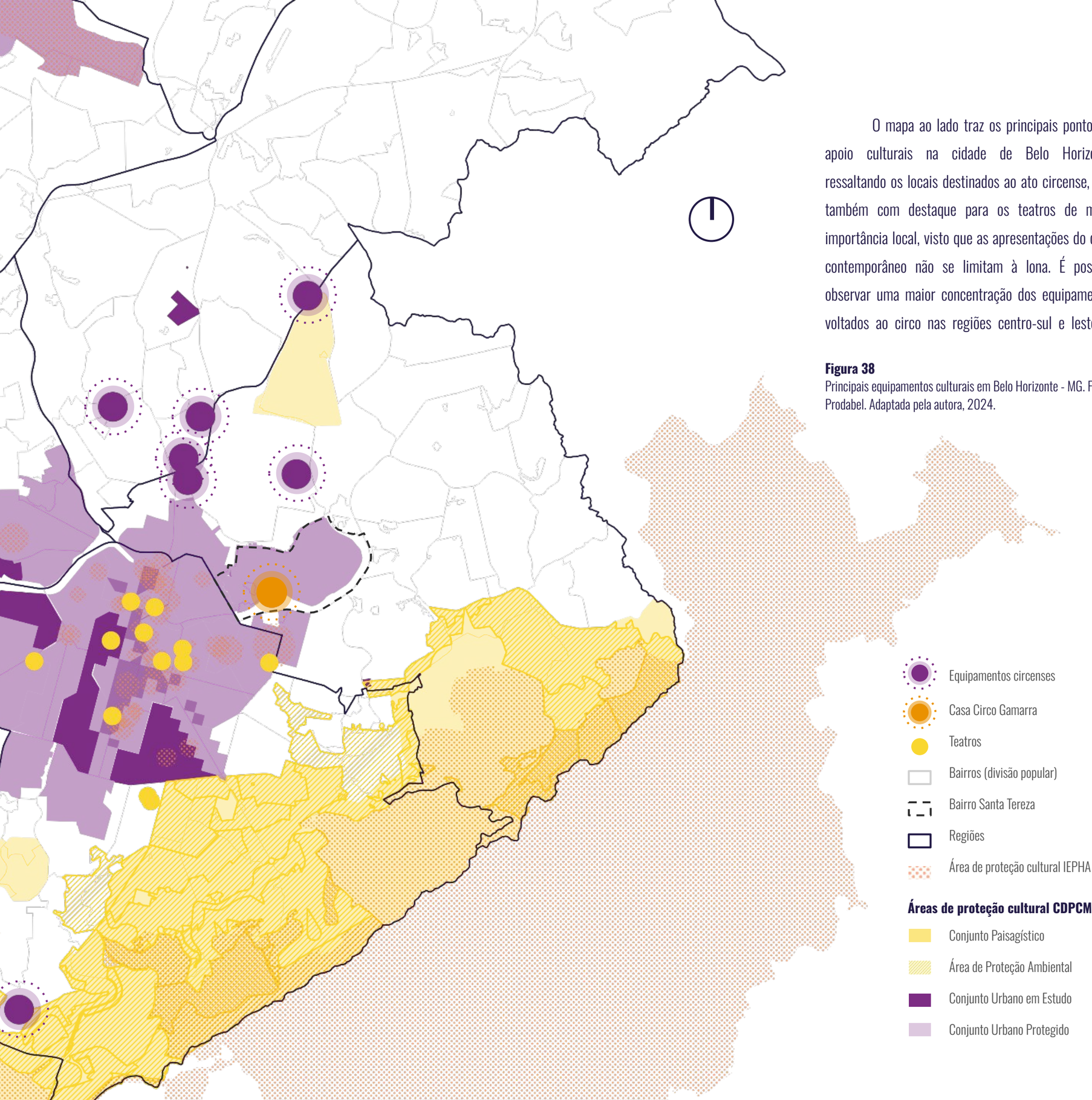


Figura 38
Principais equipamentos culturais em Belo Horizonte - MG. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

O mapa ao lado traz os principais pontos de apoio culturais na cidade de Belo Horizonte, ressaltando os locais destinados ao ato circense, mas também com destaque para os teatros de maior importância local, visto que as apresentações do circo contemporâneo não se limitam à lona. É possível observar uma maior concentração dos equipamentos voltados ao circo nas regiões centro-sul e leste da cidade, os quais diferenciam-se entre si conforme suas funcionalidades e objetivos de ocupação. Enquanto o Circo Escola Trupetralha, a Brava Escola de Circo e a Arte e Circo destinam-se aos ensinamentos das técnicas e conhecimentos circenses, o Circo do Sufoco e a Cia Circunstância correspondem à sede de grupos de artistas circenses, onde há a realização dos seus espetáculos.

Além disso, notam-se espaços alternativos como a Foca Produção Cultural, que consiste em uma empresa constituída por mais de 100 membros, responsável por realizar eventos, oficinas e projetos culturais. Assim como, a Casa Circo Gamarra, que funciona como um espaço de apoio à manifestação artística, oferecendo instrumentos para ensaios, ambientes para a realização de oficinas e eventos para o público, além de moradia temporária para os artistas.

Além da concentração de espaços relacionados ao circo, a região leste também apresenta diversas áreas de proteção cultural determinadas pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte (CDPCM - BH). Portanto, após análises quantitativas em relação ao público circense e qualitativas sob o aspecto urbano, tem-se o bairro Santa Tereza como ponto de interesse para intervenção. A presença da Casa Circo Gamarra e sua denominação como Conjunto Urbano Protegido revelam a potencialidade do bairro, guiadas por uma demanda de equipamentos culturais, em especial no âmbito circense, devido a sua proximidade com espaços atrativos para o público desse meio artístico.

Localizada na Vila Dias, dentro do bairro Santa Tereza, ao leste de Belo Horizonte, a Casa Circo Gamarra corresponde a um espaço multicultural independente, atuando como centro de produção artística, espaço de apresentações (com foco na área circense), de acolhimento e de intercâmbio entre artistas de rua, principalmente para os artistas estrangeiros (O TEMPO, 2024).

Segundo informações disponibilizadas pelo jornal *O Tempo* (2024), o local foi criado em 2007 pelo circense argentino Diego Gamarra, sendo responsável por promover inúmeros eventos e projetos artísticos, além de acolher artistas itinerantes e pessoas curiosas em relação à arte de rua e às atividades circenses há 16 anos, oferecendo-lhes um ambiente de apoio para o desenvolvimento de sua expressão, por meio de espaços para treinamento, hospedagem, aparelhos para ofício e possibilidades de trocas culturais.

Diego, morador da capital mineira há muitos anos, resolveu transformar a casa onde vive com seu filho, Juan, em um porto seguro para os viajantes. Após diversas viagens realizando apresentações pelas ruas da América Latina, ele percebeu que poucas cidades preocupam-se com a situação dos circenses itinerantes. Logo, surge a ideia da Casa Circo Gamarra, guiada pela dificuldade que os artistas enfrentam em encontrar um local de estadia temporária, livre de burocracias e capaz de oferecer instrumentos para a realização de seu trabalho (UOL, 2021). Ou seja, o espaço foi idealizado com o intuito de apoiar a criação artística e proporcionar o acolhimento oferecido por uma casa, estabelecendo um ambiente harmônico entre a produção cultural e a moradia.

Segundo uma informação disponibilizada pela página do *Instagram* da Casa Circo no ano de 2022, o espaço recebe, em média, 100 residentes por ano que, no geral, têm como fonte de renda as apresentações realizadas no semáforo da cidade. O local foi construído de forma colaborativa com materiais descartados. No início, Gamarra oferecia estadia em troca de mão de obra, mas passou a cobrar um valor abaixo daquele exigido pela diária do hotel mais barato de Belo Horizonte. O valor cobrado pela estadia, assim como o custo de alguns eventos e oficinas promovidas no local, são acessíveis e têm como finalidade auxiliar nas despesas da edificação. No entanto, a Casa Circo tem como objetivo principal ser um espaço de criação e ensaios. Logo, em sua maioria, a casa é mantida com recursos do próprio Diego, e não há verba suficiente para oferecer uma estrutura adequada ao desenvolvimento dos espetáculos.

O prédio, com quatro andares e um terraço, destaca-se visualmente por sua fachada colorida. A casa conta, atualmente, com oito quartos, seis banheiros, três cozinhas, um picadeiro para ensaios e uma horta. O primeiro andar conta com uma lavanderia, duas cozinhas, um quarto-ocupado por Diego Gamarra-banheiro, sala e copa comunitária. No segundo andar, notam-se quartos, banheiros e uma pequena área para alimentação. Já o centro da edificação abriga um picadeiro com um pé direito alto, onde geralmente acontecem os ensaios e as oficinas (UOL, 2021).



Figura 39
Fachada da Casa Circo Gamarra. Fonte: TAB Uol, 2021.



Figura 40
Artista circense ensaiando no picadeiro da Casa Circo Gamarra. Fonte: TAB Uol, 2021.

5.2 Área delimitada

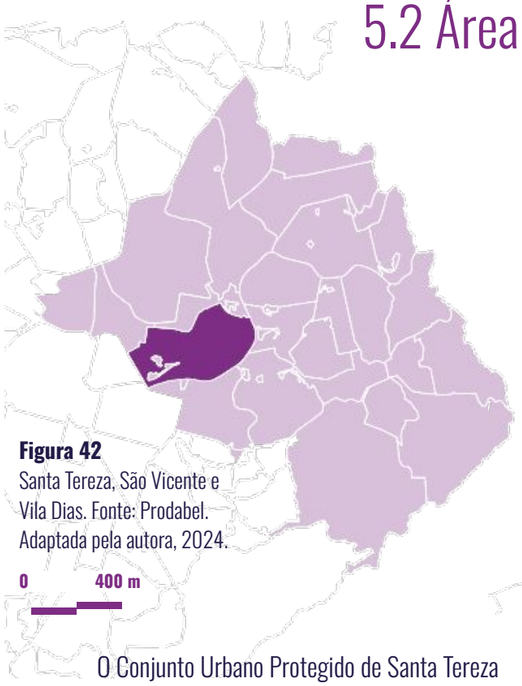


Figura 42
Santa Tereza, São Vicente e Vila Dias. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

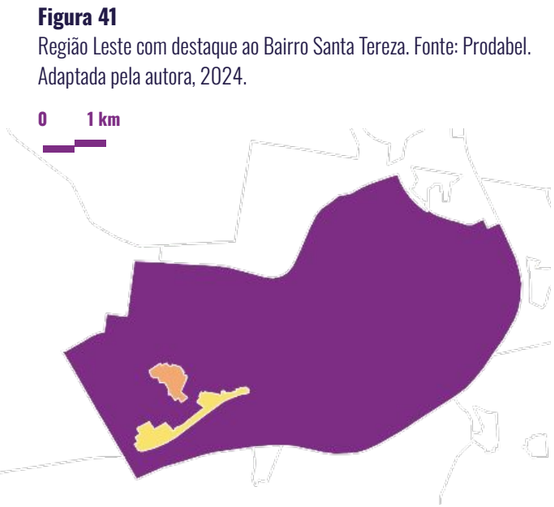


Figura 41
Região Leste com destaque ao Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

O Conjunto Urbano Protegido de Santa Tereza caracteriza-se pela sua natureza predominantemente residencial (Figura 43) uma vez que, no momento de criação do bairro a topografia dificultou o acesso, o que levou à ocupação dos lotes por pequenas casas. No entanto, com o passar dos anos surgem diversos estabelecimentos (como o Cine Santa Tereza, bares, clubes, blocos carnavalescos e campos de futebol) como reflexo da comunidade local, contribuindo para a aproximação entre os moradores.

Conforme evidenciado na Figura 45, o bairro apresenta poucos espaços públicos voltados para o lazer. Dentre eles, destacam-se apenas os equipamentos esportivos, como as academias a céu aberto e o campo de futebol. No aspecto cultural, tem-se a Casa Circo e o Cine Santa Tereza como elementos de expressão artística dos moradores, além de atuarem como pontos atrativos para a população proveniente de outros pontos da cidade.

Em relação à mobilidade urbana (Figura 44), nota-se a ausência de pontos de ônibus nas regiões sul e norte. Além disso, há uma proximidade com a ciclovia na Avenida dos Andradas, porém a conexão com o bairro ocorre apenas por meio de um viaduto na Rua Paraisópolis à sudeste. Também observam-se as estações de metrô Santa Efigênia e Santa Tereza, que viabilizam a comunicação do bairro com as demais áreas do município.

Além disso, no mapa de vazios urbanos (Figura 46) verifica-se a existência de lotes vagos em um ponto estratégico, em razão da proximidade com a estação de Santa Efigênia, com uma via coletora e com a Casa Circo Gamarra, representando elementos importantes para o deslocamento do público alvo do projeto.

Figura 43
Uso e Ocupação do Solo - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

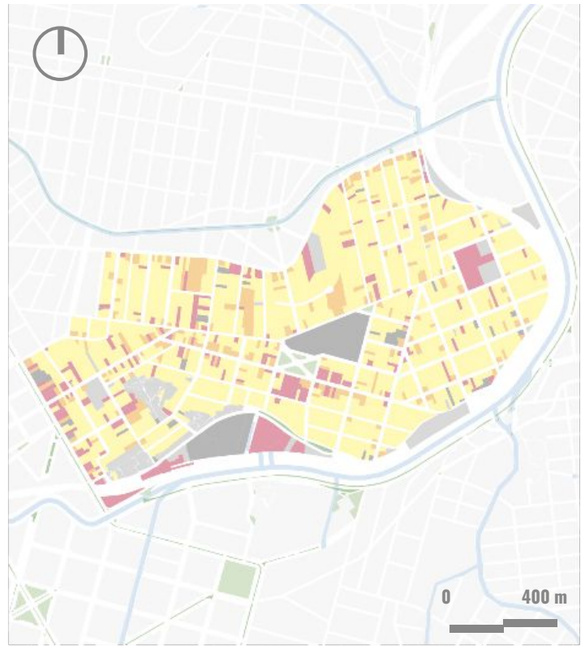


Figura 44
Mobilidade - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

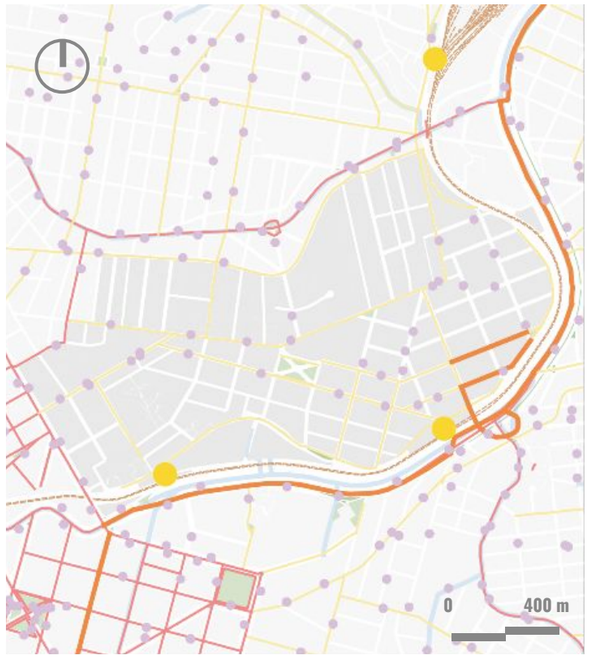


Figura 45
Equipamentos Urbanos - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

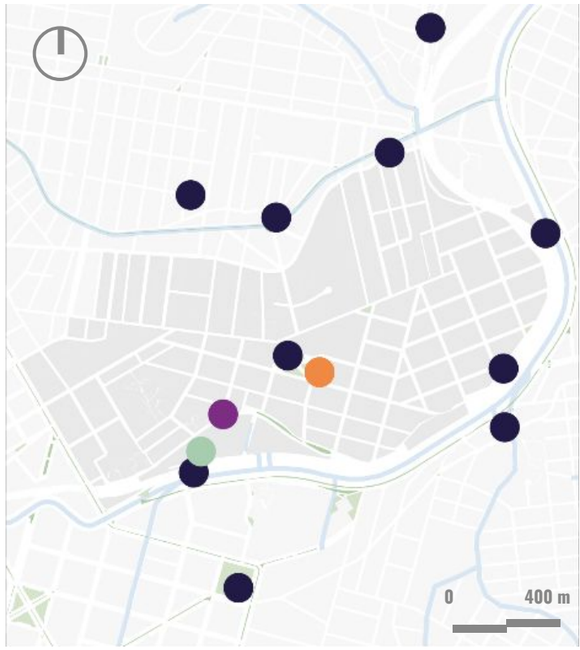
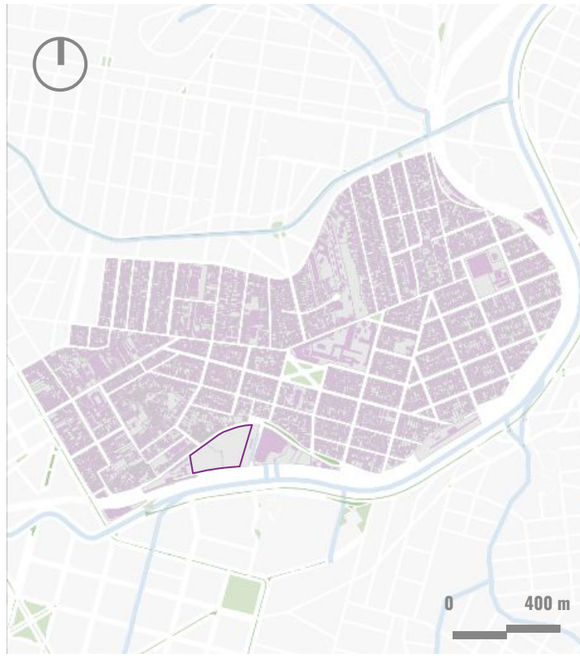
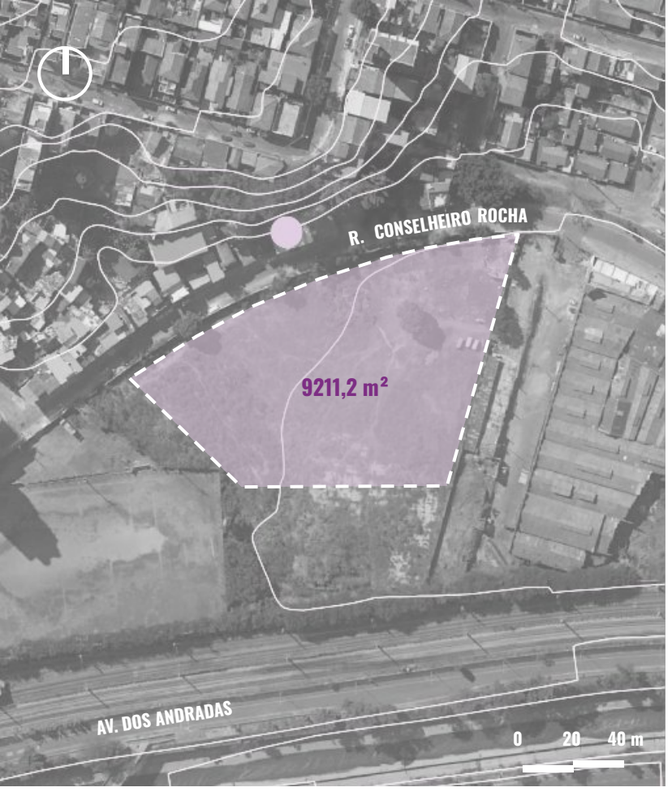


Figura 46
Vazios Urbanos - Bairro Santa Tereza. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.





Casa Circo Gamarra

Figura 47
Delimitação da área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.



Figura 48
Descarte de materiais na calçada. Fonte: *Google Maps*, 2023.



Figura 49
Obstrução da calçada. Fonte: *Google Maps*, 2023.



Figura 50
Apropriação da calçada pelos moradores. Fonte: *Google Maps*, 2023.

O mapeamento dos principais equipamentos culturais na cidade foi determinante para a escolha do terreno, especialmente a Casa Circo, que promove a estadia de artistas e eventos que atraem os moradores e pessoas de outros bairros. Logo, tais espaços levam à forte frequência de artistas e admiradores da arte circense na região, podendo identificá-los como possíveis usuários do espaço de apresentações a ser projetado.

O terreno, com área aproximada de 9200 m², apresenta a fachada frontal voltada para a Rua Conselheiro da Rocha. Com base nas figuras 48, 49 e 50, observa-se a situação atual da calçada que representa o único acesso ao terreno. É perceptível a irregularidade e a obstrução da calçada pela vegetação, por itens pessoais e materiais descartados de forma inadequada. Há também uma baixa área de sombreamento e iluminação escassa, afetando a caminhabilidade e a segurança local.

Conforme mencionado anteriormente, a região tem como objetivo proteger a paisagem e as edificações que carregam a história das primeiras décadas do século XX, o que justifica seu caráter predominantemente residencial. No entanto, o entorno caracteriza-se pela proximidade com algumas ocupações não residenciais e com a estação de metrô Santa Efigênia, representando um ponto estratégico para o desenvolvimento de espetáculos cênicos.

Figura 51
Uso e Ocupação do Solo - Área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

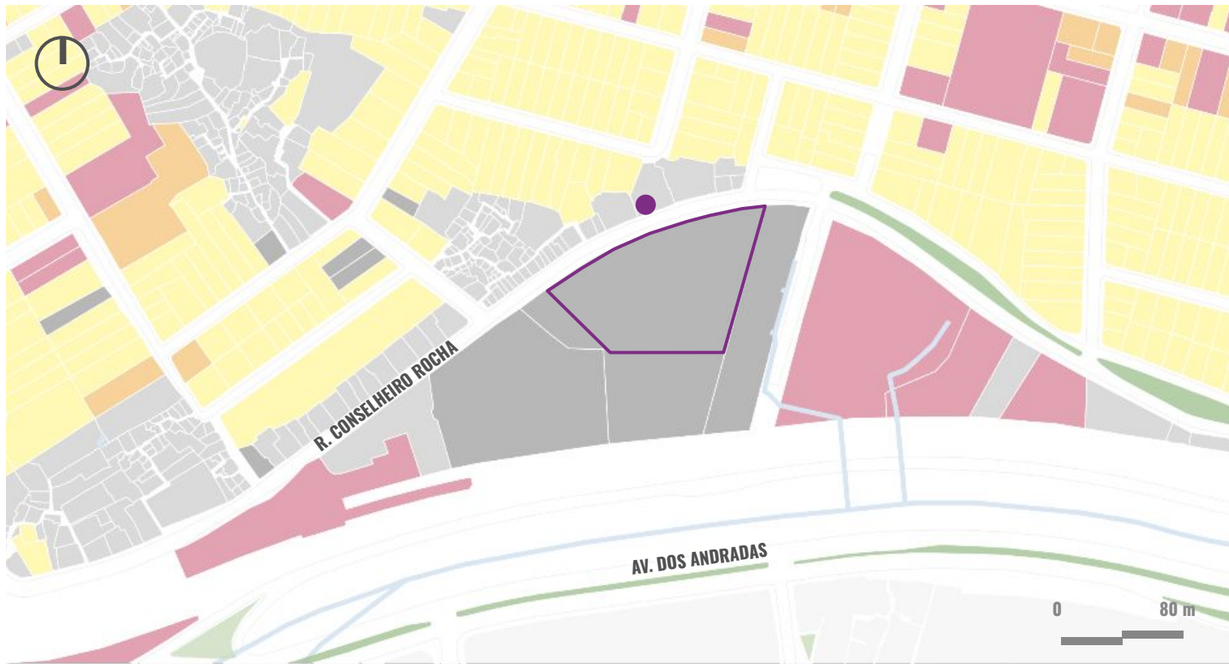
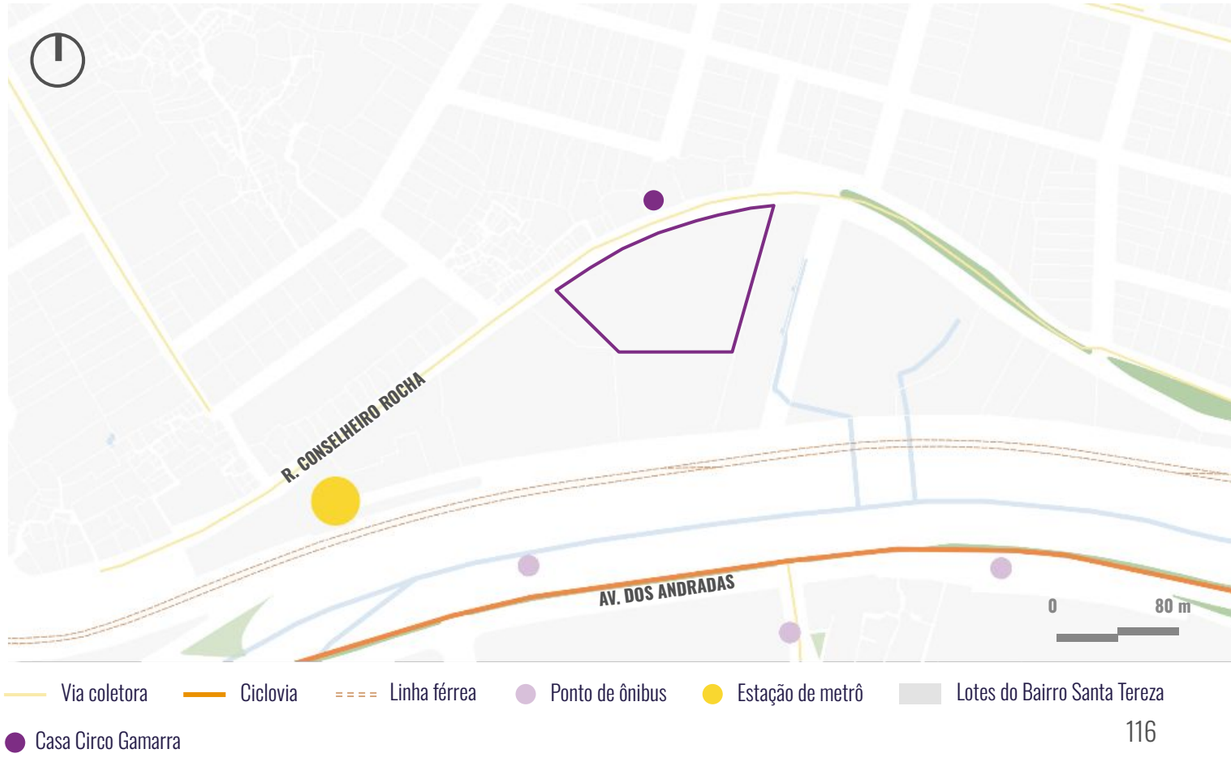


Figura 52
Mobilidade - Área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.



5.2.1 Zoneamento

ÁREA DE GRANDES EQUIPAMENTOS DE USO COLETIVO:

Conforme o Art. 110 da Lei Municipal nº 11.181/19 de Belo Horizonte - MG, as áreas de grandes equipamentos de uso coletivo (Ageucs) caracterizam-se pela ocupação de equipamentos desse tipo, ou pela implantação de atividades, predominantemente, não residenciais.

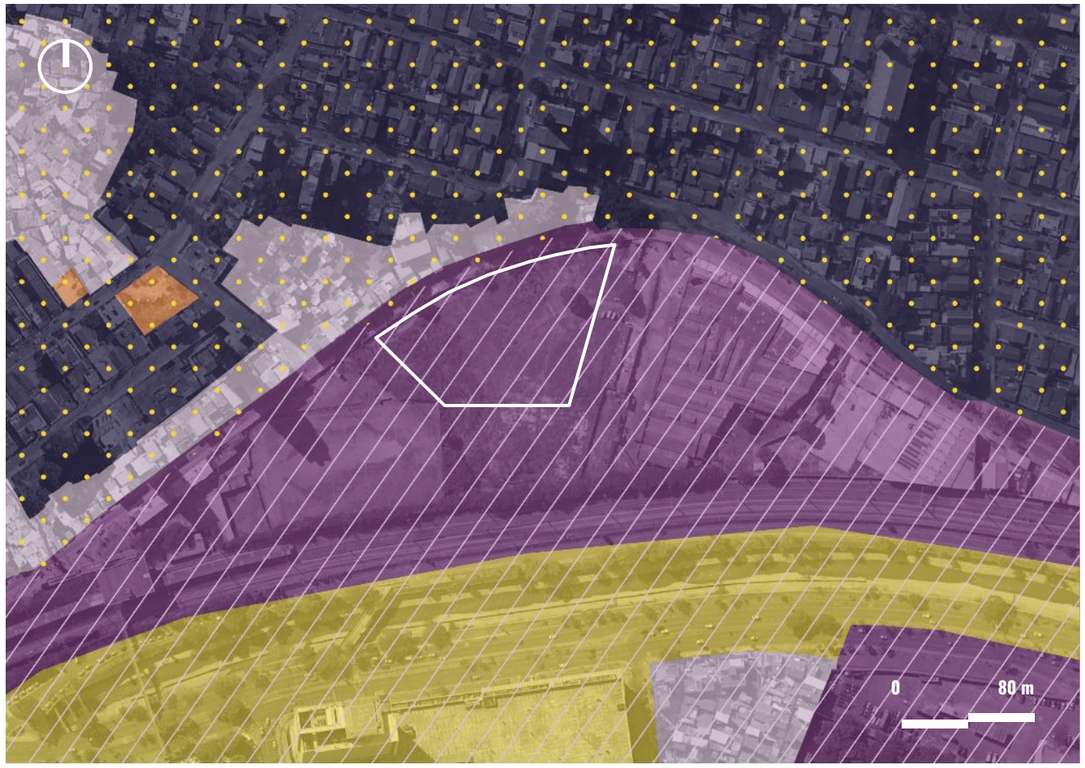
Nesses locais é permitido o adensamento construtivo elevado de modo que, seja possível potencializar o uso dos terrenos conforme as demandas e necessidades da população. Além disso, a Lei Municipal admite para essas áreas, o uso residencial apenas quando vinculado à Habitação de Interesse Social (HIS).

ADE VALE DO ARRUDAS:

Áreas de Diretrizes Especiais (ADEs) correspondem a porções do território municipal que exigem a aplicação de políticas específicas. A ADE Vale do Arrudas consiste em uma área que necessita de projetos de qualificação urbana, em razão da sua posição estratégica em relação ao curso d'água de maior importância do município.

As diretrizes para a implantação de projetos na ADE Vale do Arrudas consistem em: qualificação urbanística e ampliação do uso de espaços públicos; criação de áreas de lazer; aumento da arborização; inserção de ciclovias; estímulo ao uso do espaço para eventos de caráter cultural e melhoria da acessibilidade, especialmente o acesso em relação ao metrô, à transposição do curso d'água e da linha férrea.

Figura 53
Zoneamento - Área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.



ÍNDICES URBANÍSTICOS (conforme a Lei Municipal N° 11.181/19 - Anexo XII)

ÁREA DE LOTE
para Ageuc
- Área de lote mínima: **125 m²**
- Área de lote máxima: **10.000 m²**

EXTENSÃO DE QUADRA
para Ageuc
- Extensão máxima de quadra: **200 m**

AFASTAMENTO FRONTAL
para via coletora ou local
- Afastamento frontal mínimo: **3 m**

AFASTAMENTOS LATERAIS/FUNDOS
Regra geral
- Para H < 8: **1,5 m**
- Para H ≥: **2,3 m**
- Para H > 12: **2,3 + (H - 12)/B**

COEFICIENTE DE APROVEITAMENTO
Para Ageuc
- CAmin: **0,3 m**
- CAbas: **1,0 m**
- CAmáx: **4,0**

TAXAS DE PERMEABILIDADE E DE OCUPAÇÃO
Conforme o Anexo II
- TP: **25 %**
- TOmáx: **80 %**

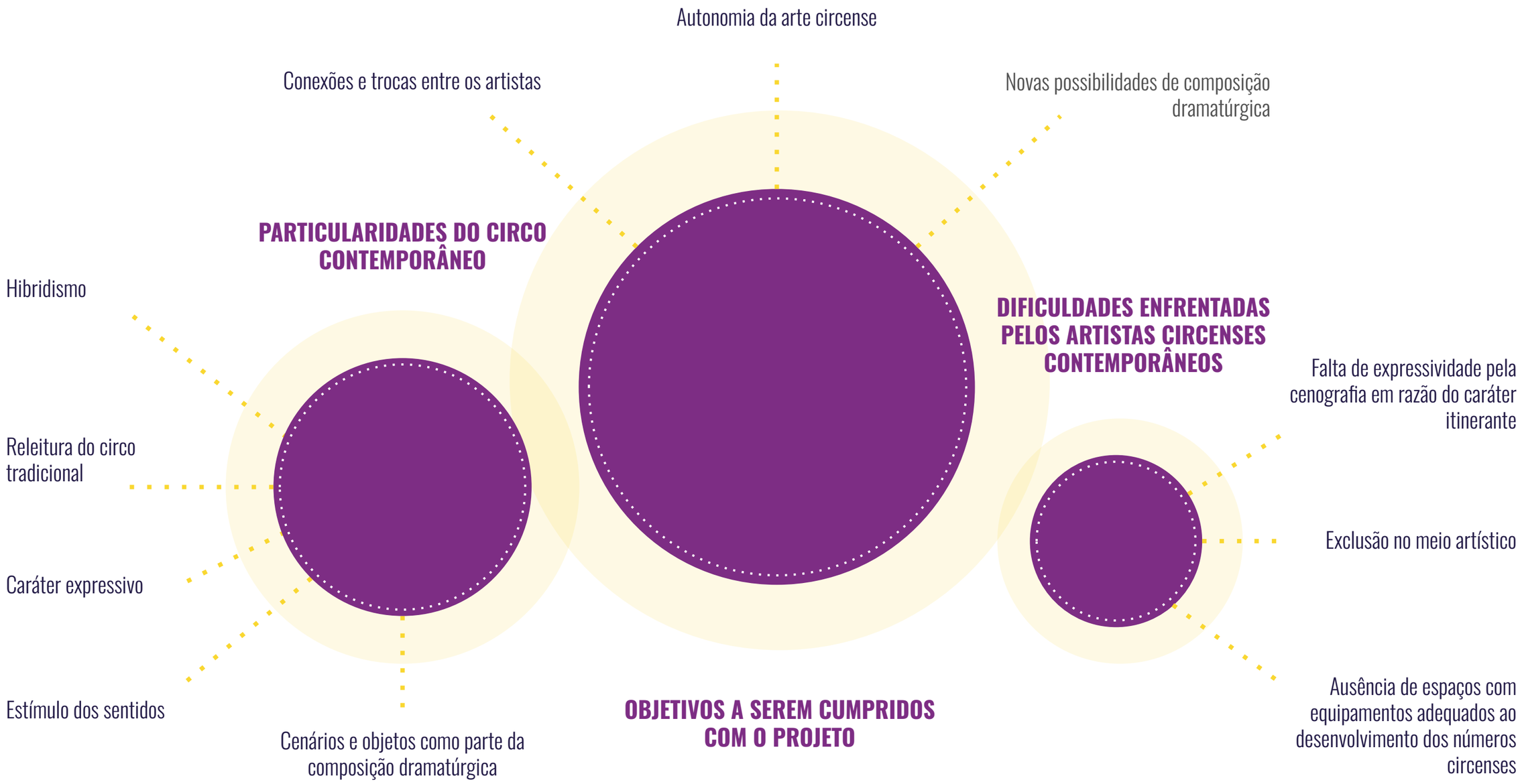
06

A PROPOSTA

6
A PROPOSTA

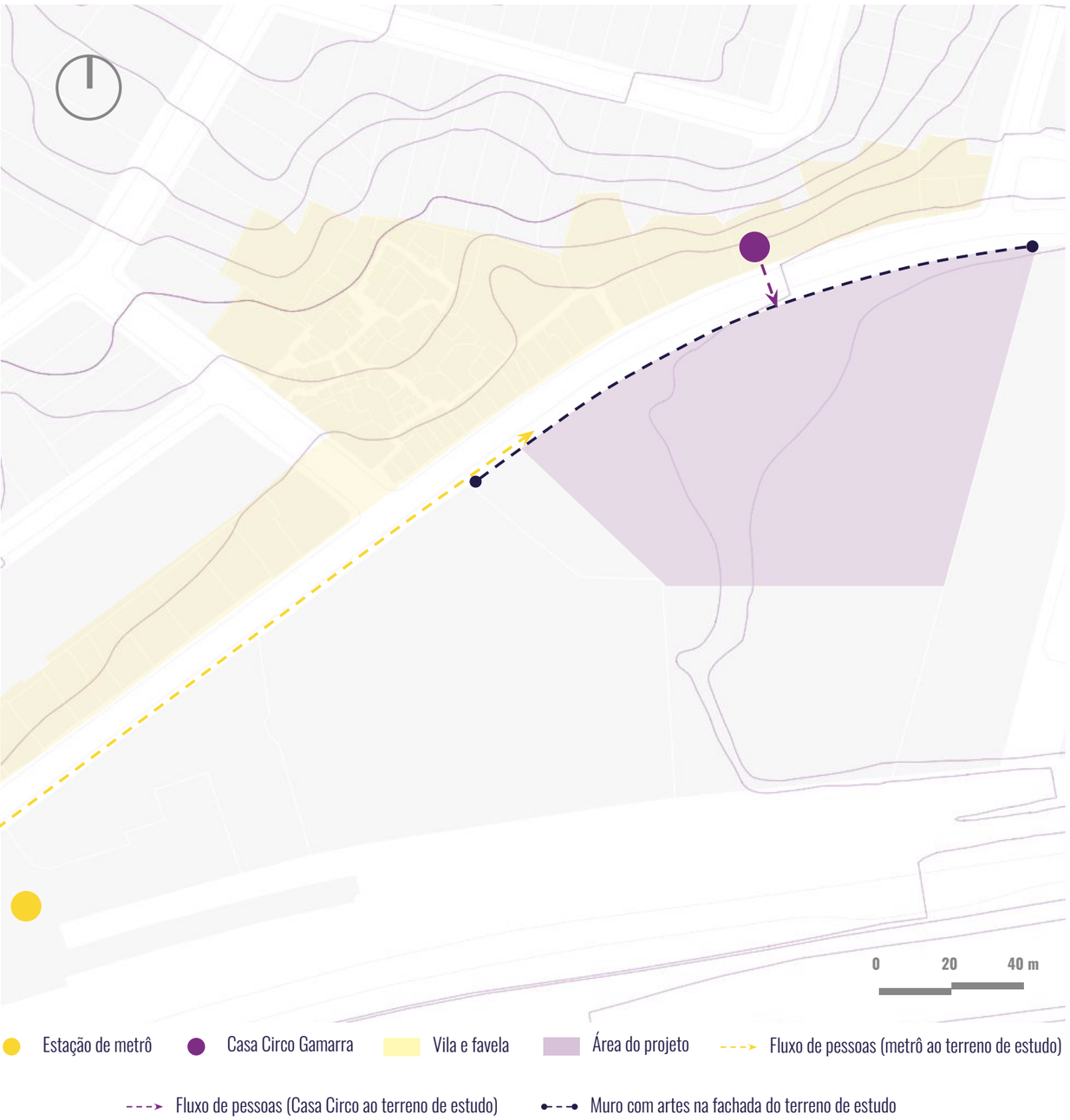
6.1 Síntese

Após a análise de diversos aspectos relacionados ao município de Belo Horizonte e ao entorno imediato do terreno determinado, atribui-se ao diagrama abaixo, a função de recapitular, de modo sintético, os principais pontos levantados nesta pesquisa até o momento. Sendo assim, destacam-se: as particularidades do circo contemporâneo e as dificuldades enfrentadas por esses artistas circenses a fim de identificar os princípios para a concepção do projeto.



6.2 Reconhecimento do lugar

Figura 54
Estudo do entorno da área de projeto. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.



Dentre seus objetivos, o projeto busca apoiar as atividades desenvolvidas na Casa Circo Gamarra. Portanto, além da elaboração de um espaço capaz de acolher os espectadores e as apresentações cênicas, assim como ambientes de apoio aos criadores, torna-se imprescindível a criação de unidades habitacionais a fim de abrigar um maior número de artistas itinerantes, que procuram uma opção de estadia na Casa Circo e, muitas vezes, não encontram por falta de espaço e estrutura. Além disso, é possível verificar a permanência de pessoas na calçada, que a utilizam como local de moradia. Com o projeto, há a necessidade de utilizar a área apontada na Figura 54 para o acesso da população de modo que, os alojamentos também são previstas para atender os indivíduos de baixa renda situados na área.

Conforme analisado na Figura 57, o local possui uma forte identidade desenvolvida pelos moradores ao longo dos anos, manifestando-se nos objetos urbanos. Assim, com o objetivo de estabelecer um diálogo com a identidade do bairro, o programa propõe um ambiente de exposições para convidar os artistas locais (assim como, os artistas de outras regiões) a explorarem o espaço e a utilizarem-no como elemento auxiliar a sua manifestação artística.

Por fim, o planejamento em torno do projeto visa a criação de um ambiente gastronômico, como forma de atrair um novo público e convidá-los de forma indireta à frequentarem o espaço, o que pode ser potencializado com a presença do metrô nas proximidades da área de estudo.



Figura 55
Frente da Casa Circo. Fonte: *Google Maps*, 2023.

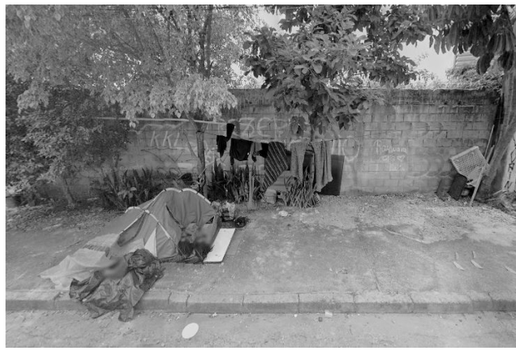


Figura 56
Moradores na calçada em frente ao terreno de estudo. Fonte: *Google Maps*, 2023.



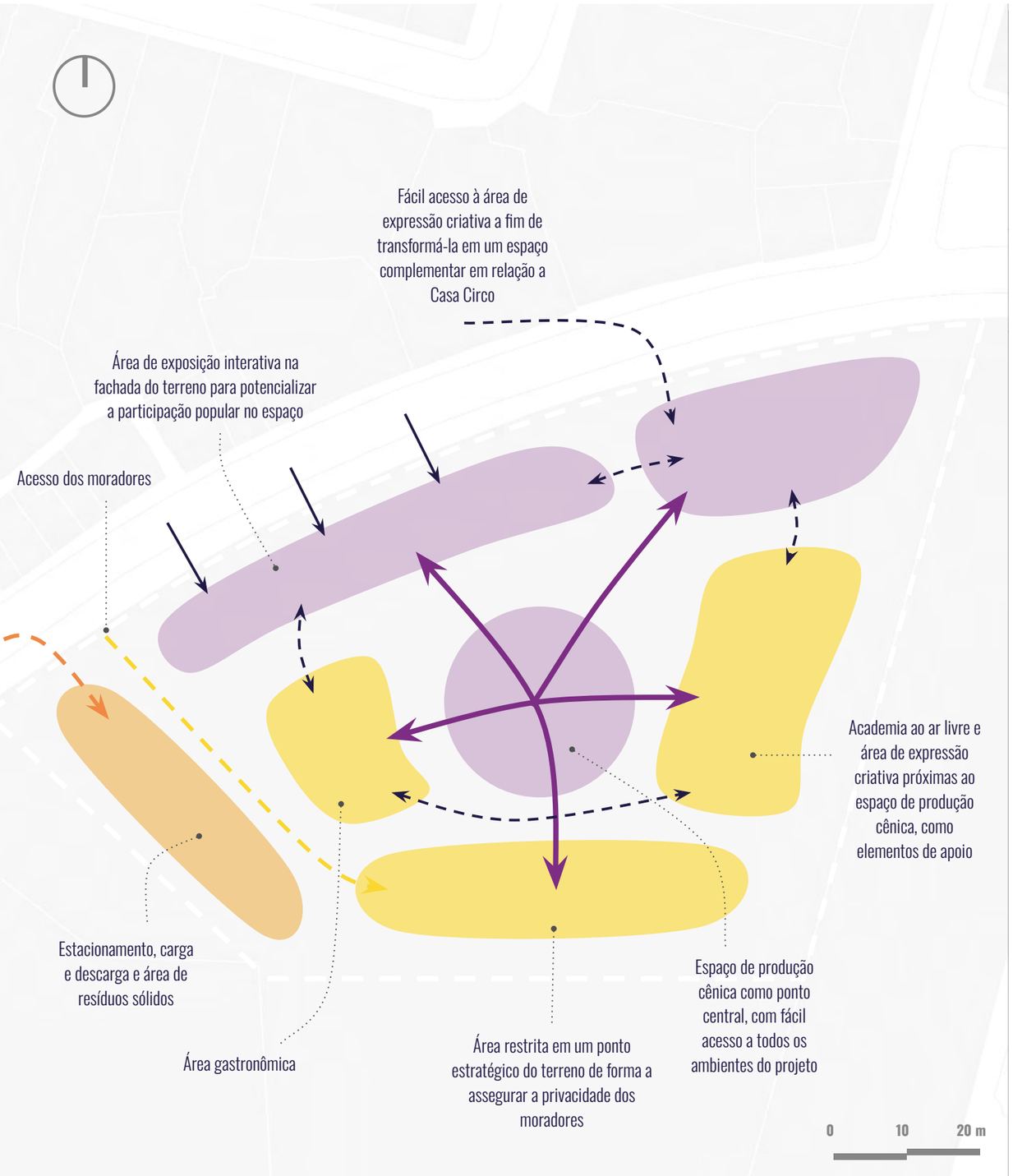
Figura 57
Artes no muro em frente ao terreno de estudo. Fonte: *Google Maps*, 2023.



Figura 58
Praça do metrô Vila Dias. Fonte: *Google Maps*, 2023.

6.3 Introdução à proposta

Figura 59
Plano de manchas. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.



Produção cênica Apoio à produção cênica Serviços

Tabela 08 - Programa de necessidades:

Palco	Local de realização das performances artísticas. Em relação às performances circenses, há a necessidade de um pé direito elevado para a realização dos números em altura. **230 m²**
Plateia	Área de permanência para visualização clara e direta do espetáculo. **Capacidade: até 263 pessoas**
Camarim	Local de preparação dos artistas para o espetáculo, incluindo troca de roupas e maquiagens, descanso e concentração. **22,5 m²**
Sanitário artistas	Local acessível, capaz de atender as necessidades básicas de higiene pessoal dos artistas. **9,8 m²**
Sanitário feminino	Local acessível, capaz de atender as necessidades básicas de higiene pessoal do público geral. **9,8 m²**
Sanitário masculino	Local acessível, capaz de atender as necessidades básicas de higiene pessoal do público geral. **3,5 m²**
Sala de controle	Supervisão e gerenciamento de elementos técnicos essenciais ao desenvolvimento do espetáculo, como luz e som. **10 m²**
Bilheteria	Local de venda e controle de entradas para o espetáculo. **10 m²**
Almoxarifado de figurinos	Armazenamento, controle e manutenção dos figurinos utilizados nas produções. **10 m²**
Almoxarifado de equipamentos	Armazenamento, controle e manutenção dos equipamentos utilizados nas produções. **10 m²**
DML	Armazenamento de materiais de limpeza. **5 m²**

Academia ao ar livre

Local de apoio para treinamento em relação às atividades artísticas que exigem um preparo físico.
50,3 m²

Área de expressão criativa

Área destinada ao ensino de atividades circenses ao ar livre, como lira, tecido acrobático, malabares etc.
200,7 m²

Café Bar

Local utilizado como elemento atrativo e destinado a interação entre os usuários do espaço.
153,4 m²

Dormitório A

Dormitório acessível, capaz de abrigar até 04 pessoas, com armários e área para higiene pessoal compartilhada.
26 m²
Quantidade: 02

Dormitório B

Dormitório capaz de abrigar até 04 pessoas, com armários e área para higiene pessoal compartilhada.
20,1 m²
Quantidade: 12

Dormitório C

Dormitório capaz de abrigar até 06 pessoas, com armários e área para higiene pessoal compartilhada.
26 m²
Quantidade: 02

Área de convivência interna

Área interna de uso compartilhado, possibilitando a troca e o convívio entre os moradores locais.
64,3 m²

Área de convivência externa

Área externa de uso compartilhado, possibilitando a troca e o convívio entre os moradores locais.
57,1 m²

Cozinha

Local compartilhado entre os moradores da unidade habitacional, com equipamentos adequados para o preparo de refeições.
20,1 m²

Lavanderia

Área compartilhada entre os moradores da unidade habitacional para a limpeza de itens pessoais.
9,1 m²

Sala administrativa

Local destinado à administração e gerenciamento do edifício.
20,1 m²

Sanitário

Local acessível, capaz de atender as necessidades básicas de higiene pessoal dos moradores.
14,3 m²

Estacionamento

Espaço destinado a permanência de veículos motorizados dos usuários do espaço.
1654,9 m²
Quantidade: 25 vagas para carros (02 vagas PNE) e 06 vagas para motocicletas

Carga e descarga

Espaço destinado a carga e descarga de materiais necessários ao funcionamento do empreendimento.
Quantidade: 01 vaga

Playground

Espaço ao ar livre destinado ao lazer infantil.
217,4 m²

QUAIS SÃO AS INTENÇÕES A SEREM TRANSMITIDAS COM O PROJETO?

- **PERTENCIMENTO -** o projeto tem como um dos objetivos promover a sensação de pertencimento aos moradores e às pessoas que frequentam o espaço de modo que, à primeira vista, reconheçam-no como um ambiente destinado ao público de modo geral, e tenham consciência de que pode ser utilizado, e adaptado, conforme as necessidades e rotinas de cada usuário.

Formas de alcançar esse objetivo:

- Garantir a permeabilidade visual através da fragmentação dos usos no terreno e aplicação de materiais translúcidos nas edificações, para tornar o local convidativo;
- acolher as dinâmicas sociais e as especificidades culturais que já ocorrem no local de inserção do projeto, as quais foram observadas: artes com grafite nos muros, reuniões em lanchonetes e bares, além de apresentações e oficinas circenses.

- **CONEXÃO -** promover a conexão com o espaço ao redor do projeto, como forma de transmitir a sensação de familiaridade para o público local e fortalecer os vínculos e as atividades culturais desenvolvidas pelos moradores da região.

Formas de alcançar esse objetivo:

- Aplicação da materialidade analisada nas edificações construídas do entorno a fim de incorporá-las no aspecto visual do projeto. Foram observados: tijolo aparente, cimento, esquadria de ferro de diversas cores e a presença do grafite nos equipamentos urbanos.

- **MEMÓRIA -** utilizar a identidade visual do projeto para preservar a memória do circo tradicional, como forma de reafirmar o direito ao espaço dos artistas circenses no meio urbano.

Formas de alcançar esse objetivo:

- Uso do formato circular nas edificações para aludir a lembrança das lonas circenses tradicionais.
- Inserção do volume de apresentações na área central do terreno, com um pé direito elevado, como referência às lonas de circo.

- **INOVAÇÃO -** incorporar técnicas e estilos inovadores no aspecto cenográfico para auxiliar no desenvolvimento das apresentações circenses.

Formas de alcançar esse objetivo:

- Materiais que possibilitam a manipulação da luz e da sombra, como forma de complementar as apresentações;
- utilização de mobiliários e estruturas móveis para a adaptação do espaço conforme a necessidade do espetáculo e como forma de evitar a limitação dos artistas ao espaço;
- rompimento com a hierarquia entre artistas e plateia através da configuração espacial.

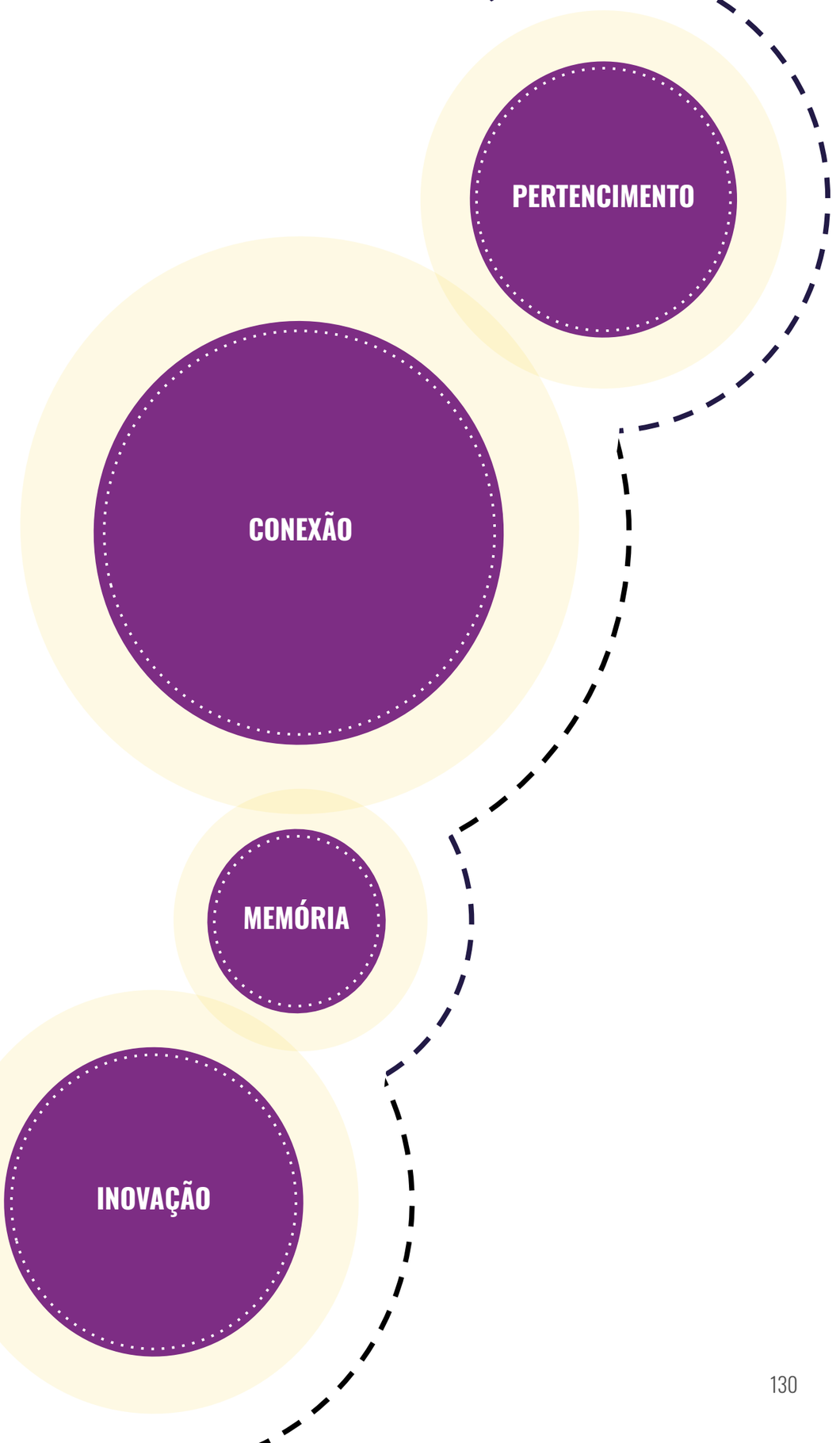


Figura 60
Diagrama para representação do partido arquitetônico.
Fonte: elaborado pela autora, 2024.

1. **CASA CIRCO GAMARRA**
2. **FAIXA ELEVADA** (para auxiliar no fluxo Casa Circo - Área do projeto)
3. **DEPÓSITO DE RESÍDUOS SÓLIDOS**
4. **MURAL DE EXPOSIÇÃO INTERATIVO**
5. **ESTACIONAMENTO**
6. **VAGA DE CARGA E DESCARGA**
7. **CAFÉ BAR**
8. **ÁREA DE EXPRESSÃO**
9. **ÁREA DE APRESENTAÇÕES**
10. **ALOJAMENTOS**
11. **ACADEMIA AO AR LIVRE**
12. **PLAYGROUND**
13. **PROPOSTA PARA CRIAÇÃO DE CENTRO ESPORTIVO** (como forma de potencializar o uso do lote em razão do campo de futebol existente nele)

A idealização do projeto tem como principal intenção fornecer o espaço necessário para o desenvolvimento das atividades exercidas pelos artistas circenses. Em relação ao entorno do terreno escolhido, observam-se diversos fatores que foram potencializados no projeto, uma vez que possibilitam a realização do objetivo primário.

A presença da Casa Circo orienta a utilização do espaço por parte dos artistas e do público que já frequentavam a região. Além do espaço de apresentações (o qual orienta os fluxos às demais áreas através de caminhos que originam a partir de seu ponto central), diversos usos foram implantados para colaborar com a produção circense, como: academia ao ar livre, área de expressão criativa e alojamentos.

Também podem ser observados alguns usos relacionados à vivência no bairro, como o mural de exposição interativo, como incentivo ao grafite e às demais formas de arte, e o café bar, uma vez que os bares foram observados como principais formas de entretenimento na região.

Tabela 09 - Índices urbanísticos atingidos:

Área do terreno	9211,20 m²
Área construída	1655,78 m²
Taxa de ocupação	17,97 %



Figura 61
Planta de situação. Fonte: Prodabel. Adaptada pela autora, 2024.

6.4 Desenvolvimento projetual



Figura 62
Implantação. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

- **Produção cênica**: setor com ambientes responsáveis pelo desenvolvimento de produções artísticas e por proporcionar espaços de lazer à população geral.

- **Apoio à produção cênica:** setor com ambientes responsáveis por fornecer apoio aos artistas na realização de suas atividades.

- **Serviços:** setor com ambientes necessários para o funcionamento local.

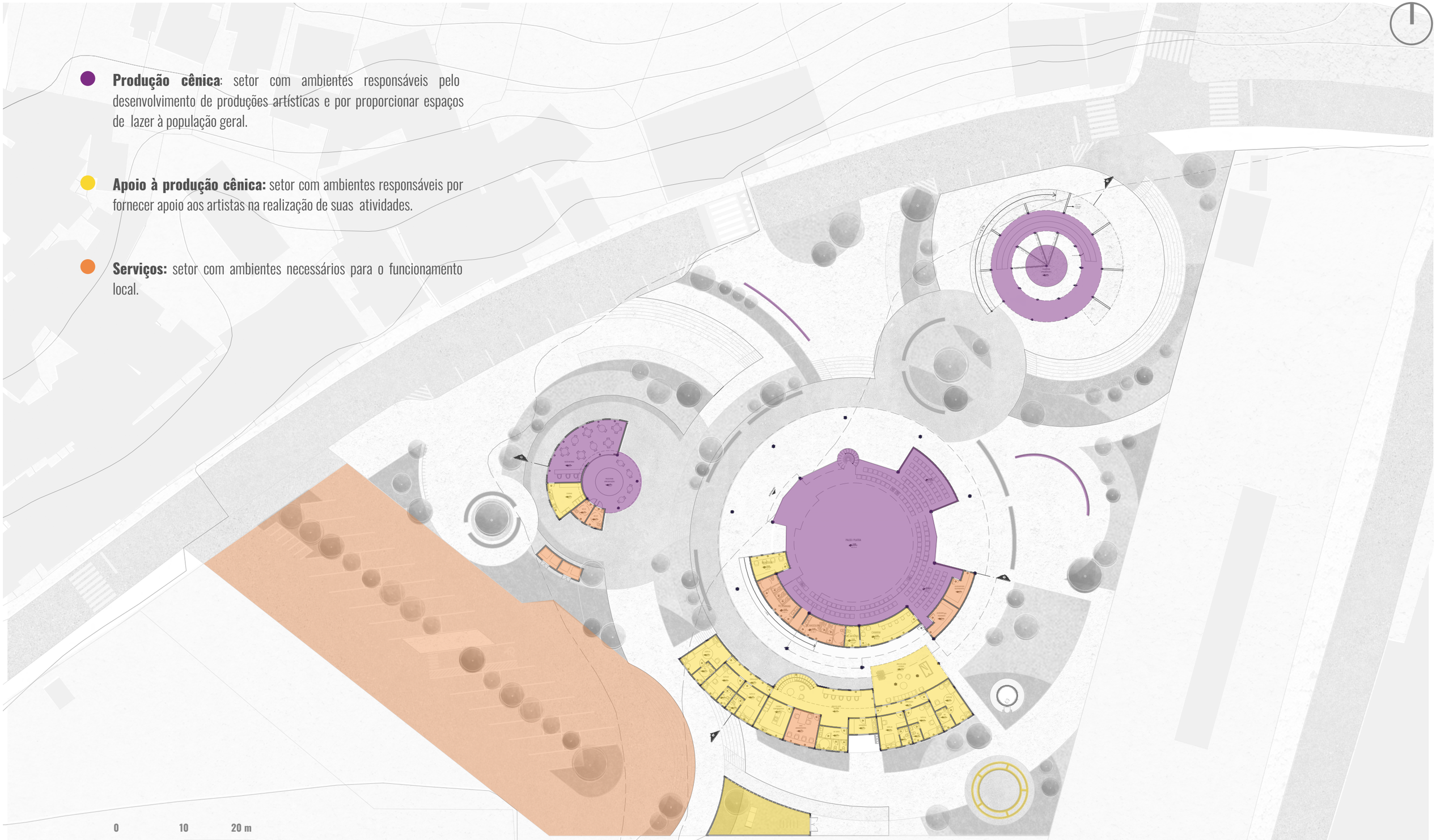


Figura 63
Planta de setorização. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

ÁREA PERMEÁVEL: 2472,33 m² | TAXA DE PERMEABILIDADE ATINGIDA: 27 %

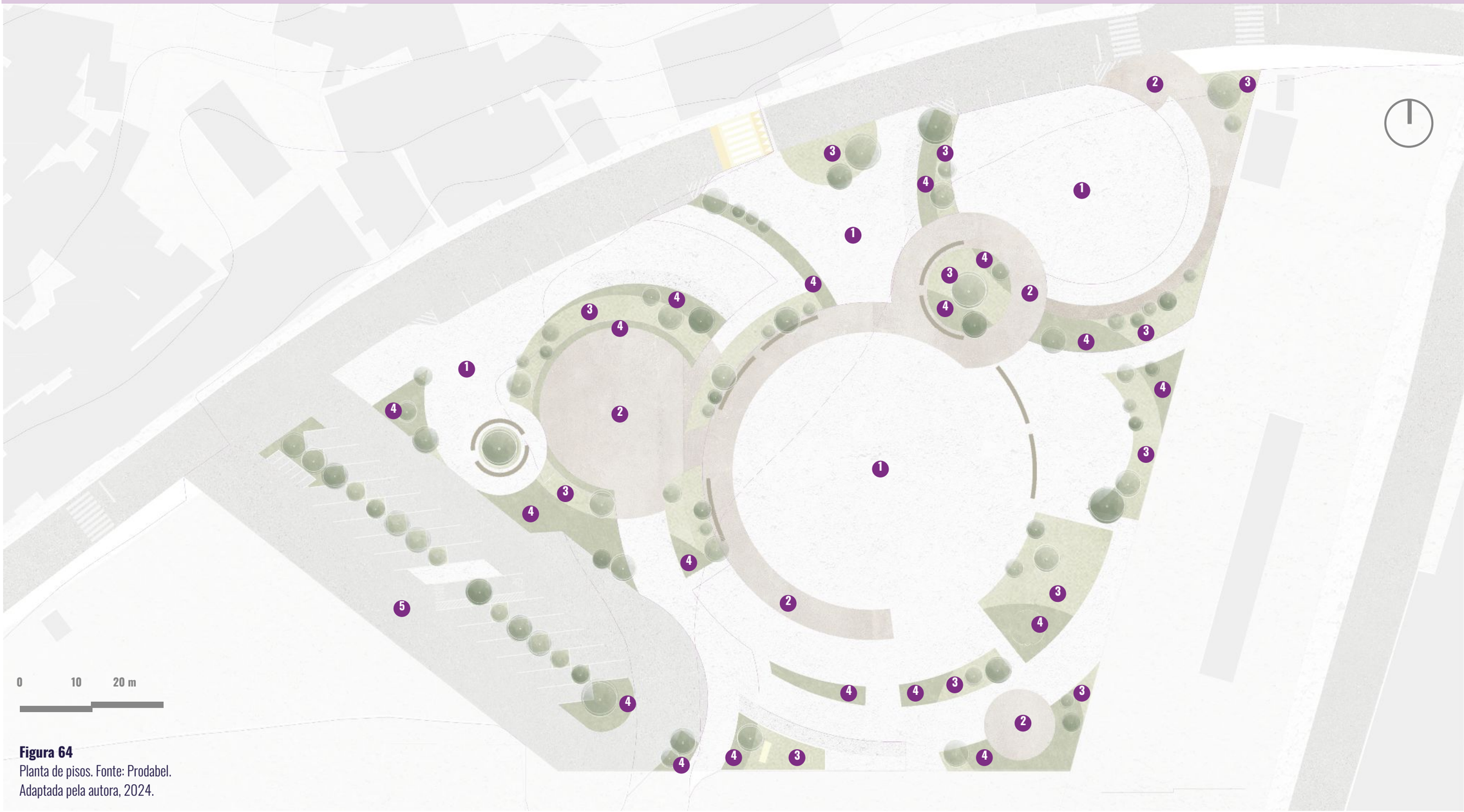


Figura 64
Planta de pisos. Fonte: Prodabel.
Adaptada pela autora, 2024.

1. PEDRA MOLEDO LAMINADA **2. PISO DE CONCRETO PERMEÁVEL** **3. GRAMA ESMERALDA** **4. FORRAÇÕES E ESPÉCIES ARBUSTIVAS** **5. PISO INTERTRAVADO**

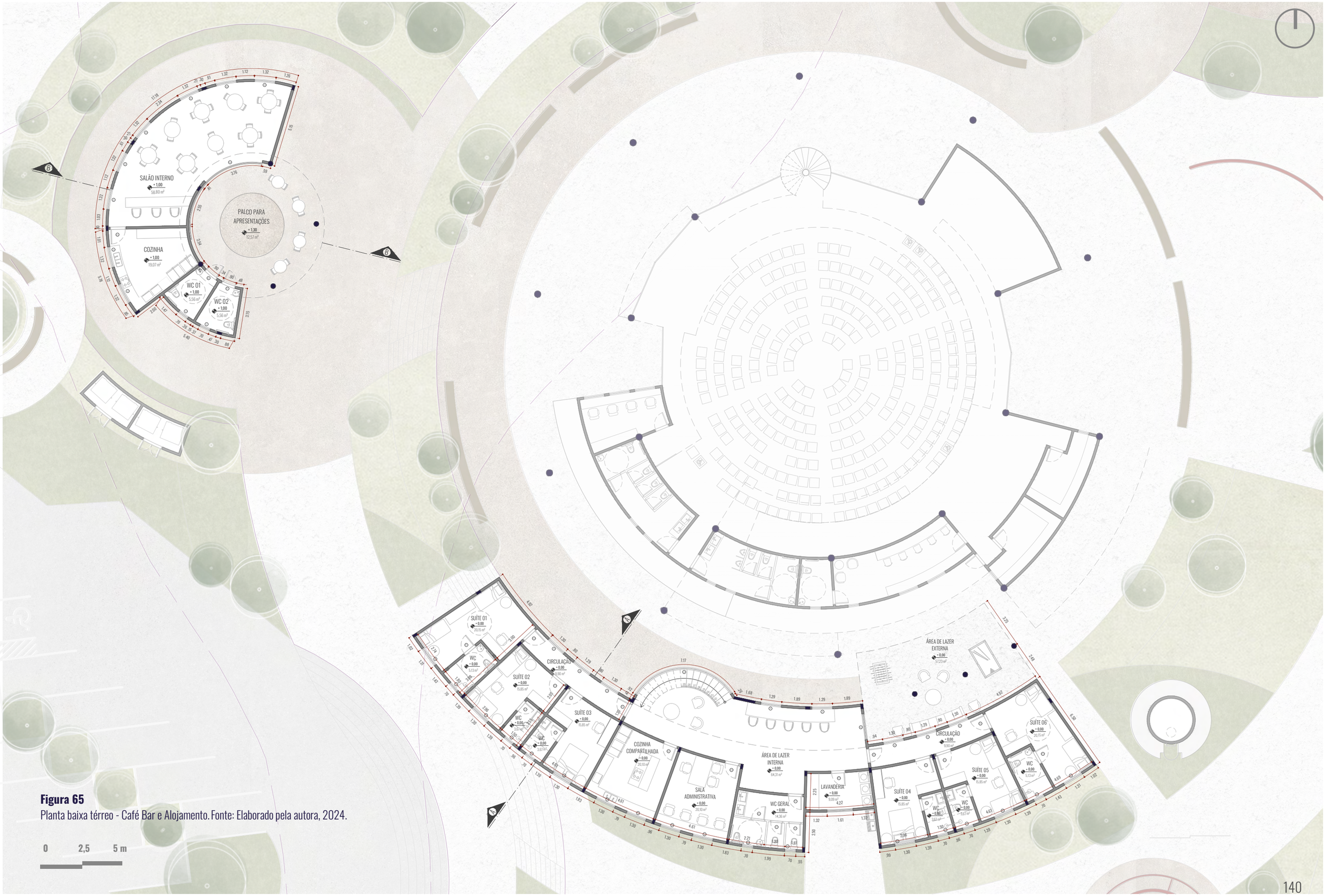


Figura 65
Planta baixa térreo - Café Bar e Alojamento. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

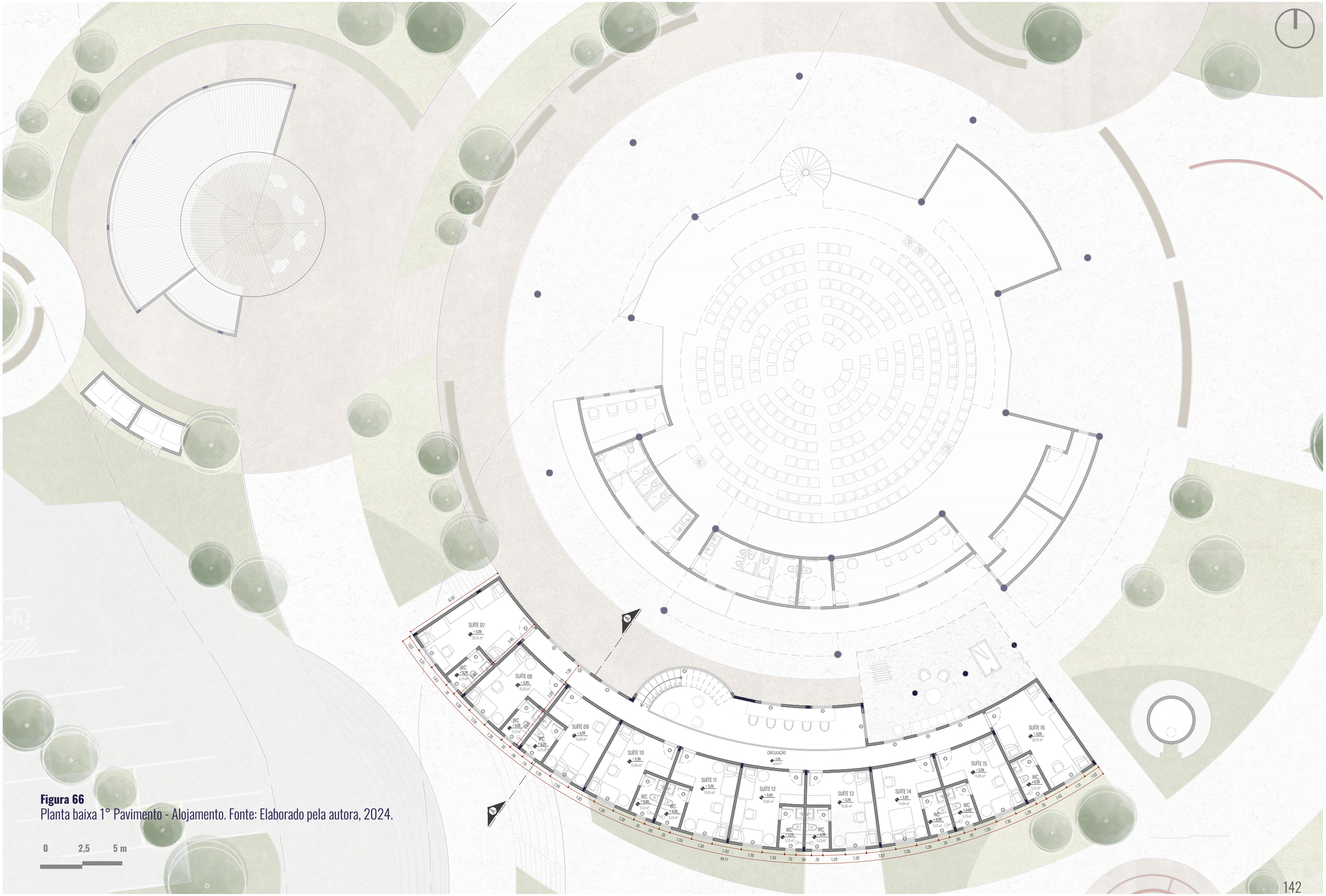


Figura 66
Planta baixa 1° Pavimento - Alojamento. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

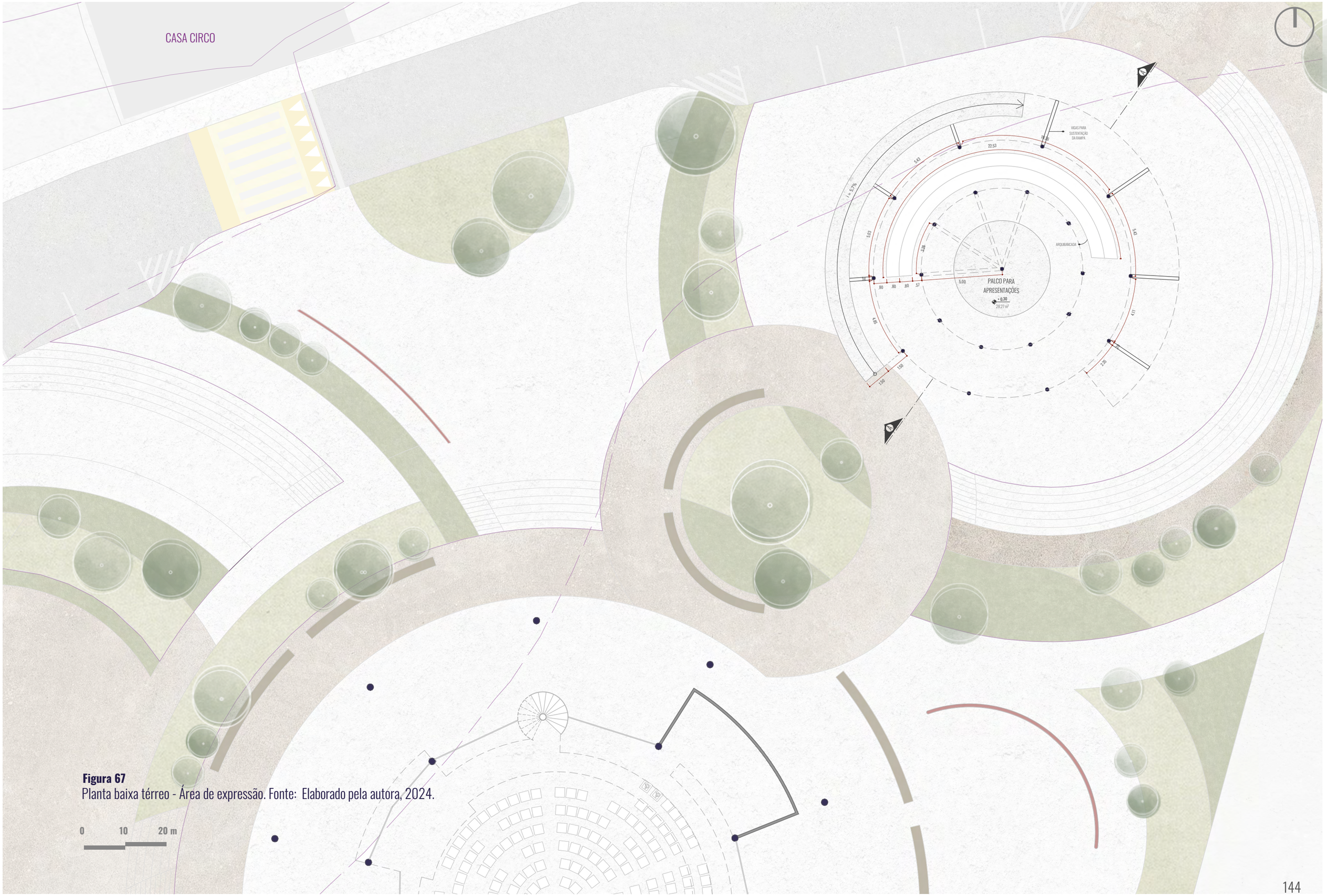


Figura 67
Planta baixa térreo - Área de expressão. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

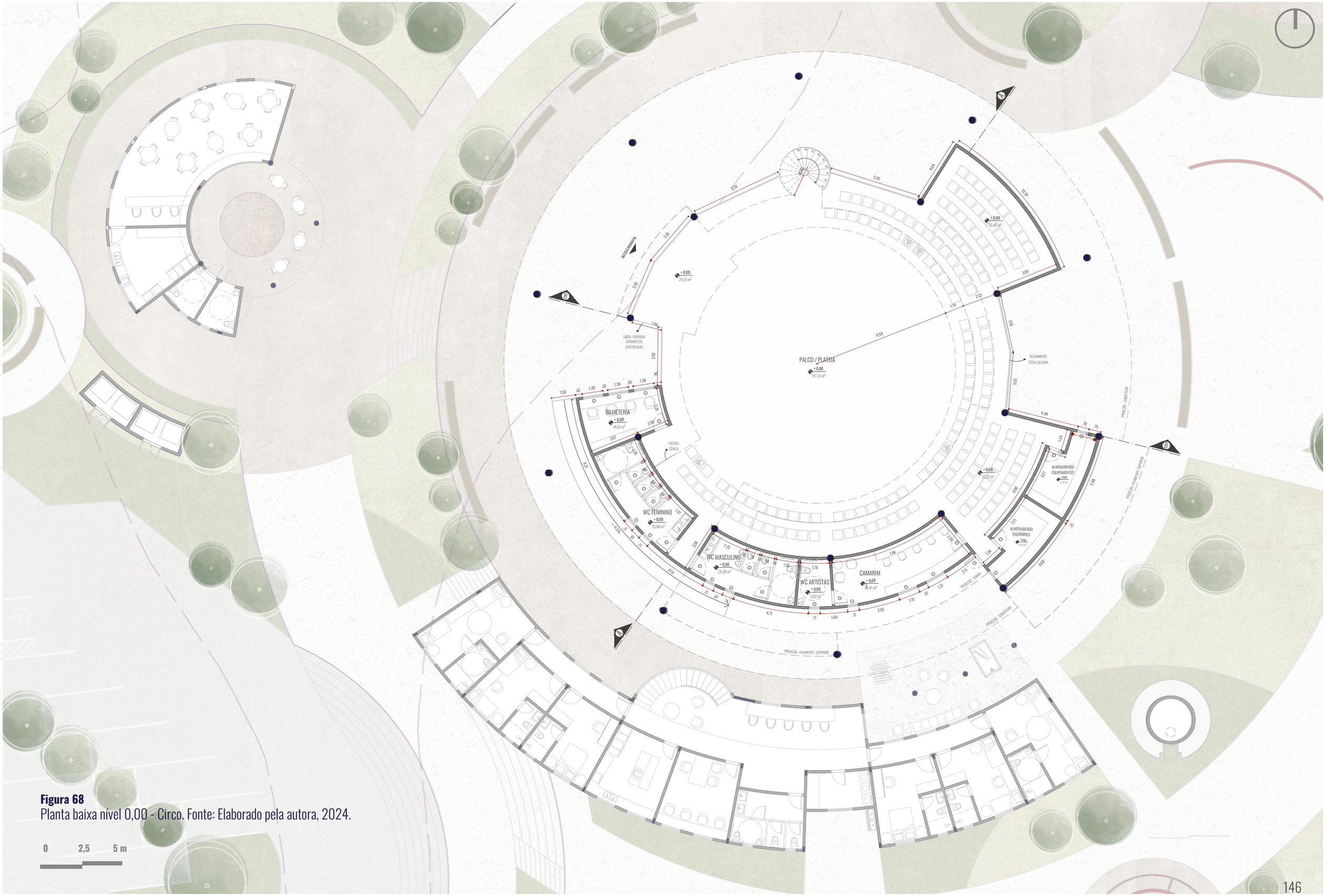


Figura 68
Planta baixa nível 0,00 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

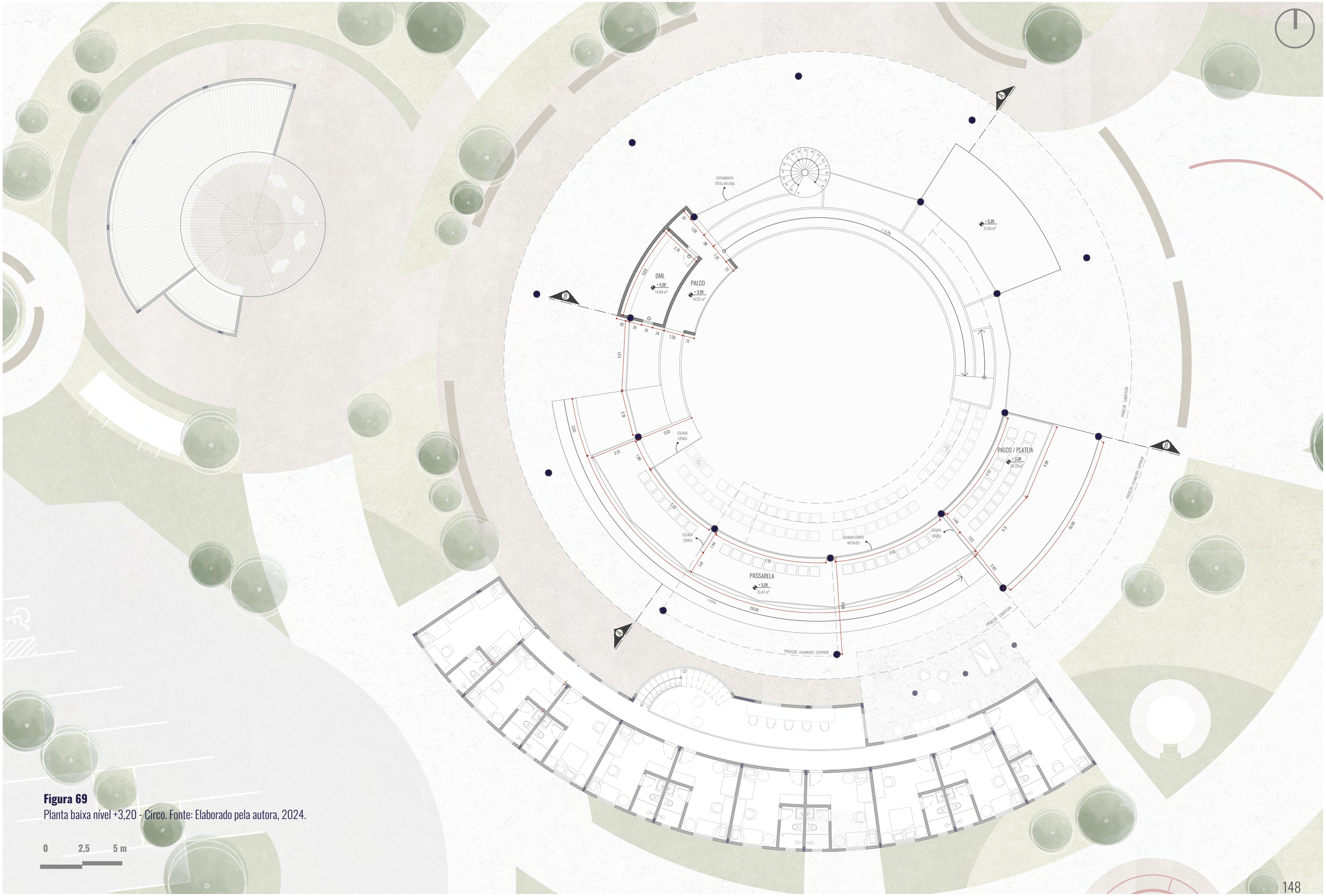


Figura 69
Planta baixa nível +3,20 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

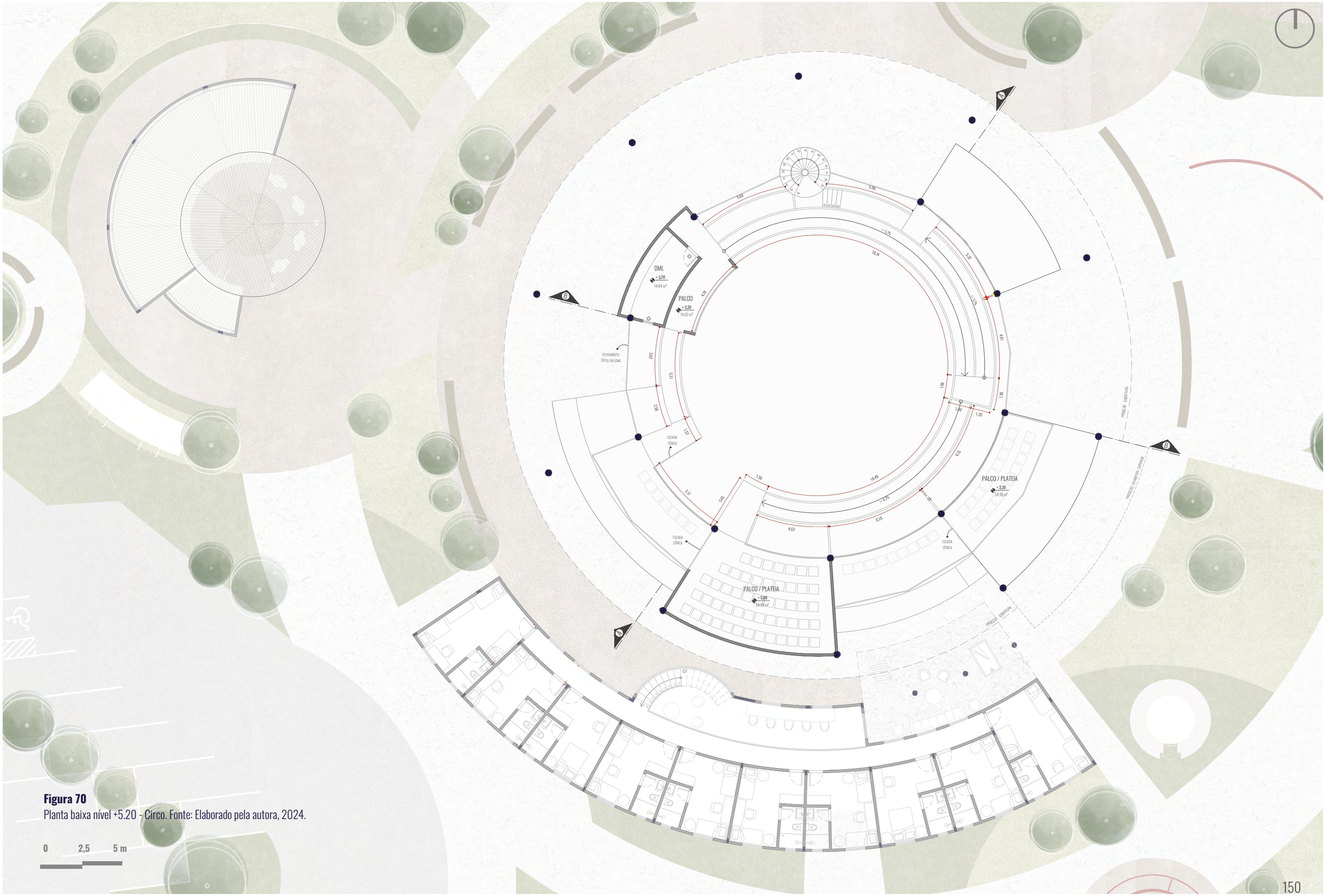


Figura 70
Planta baixa nível +5.20 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

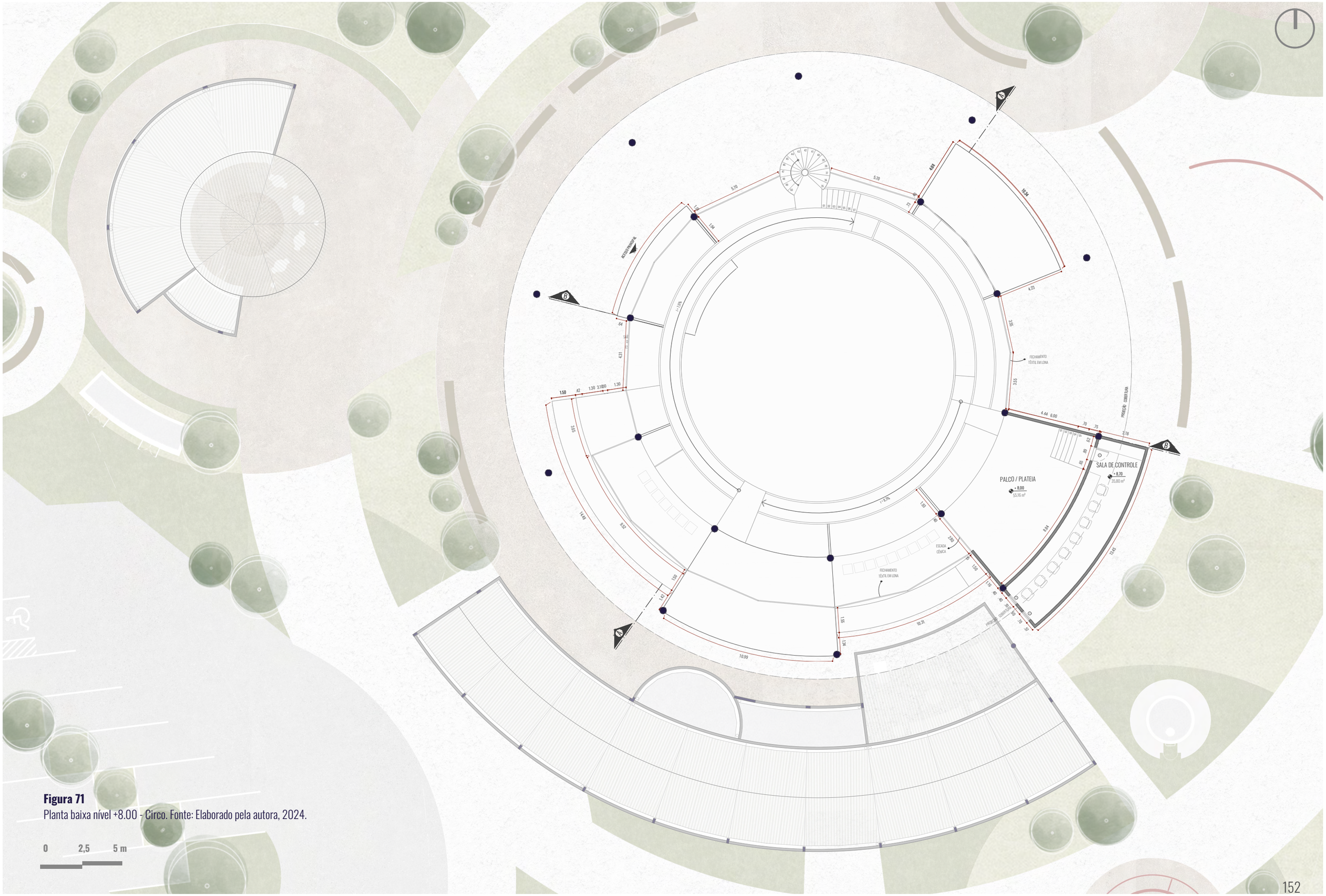
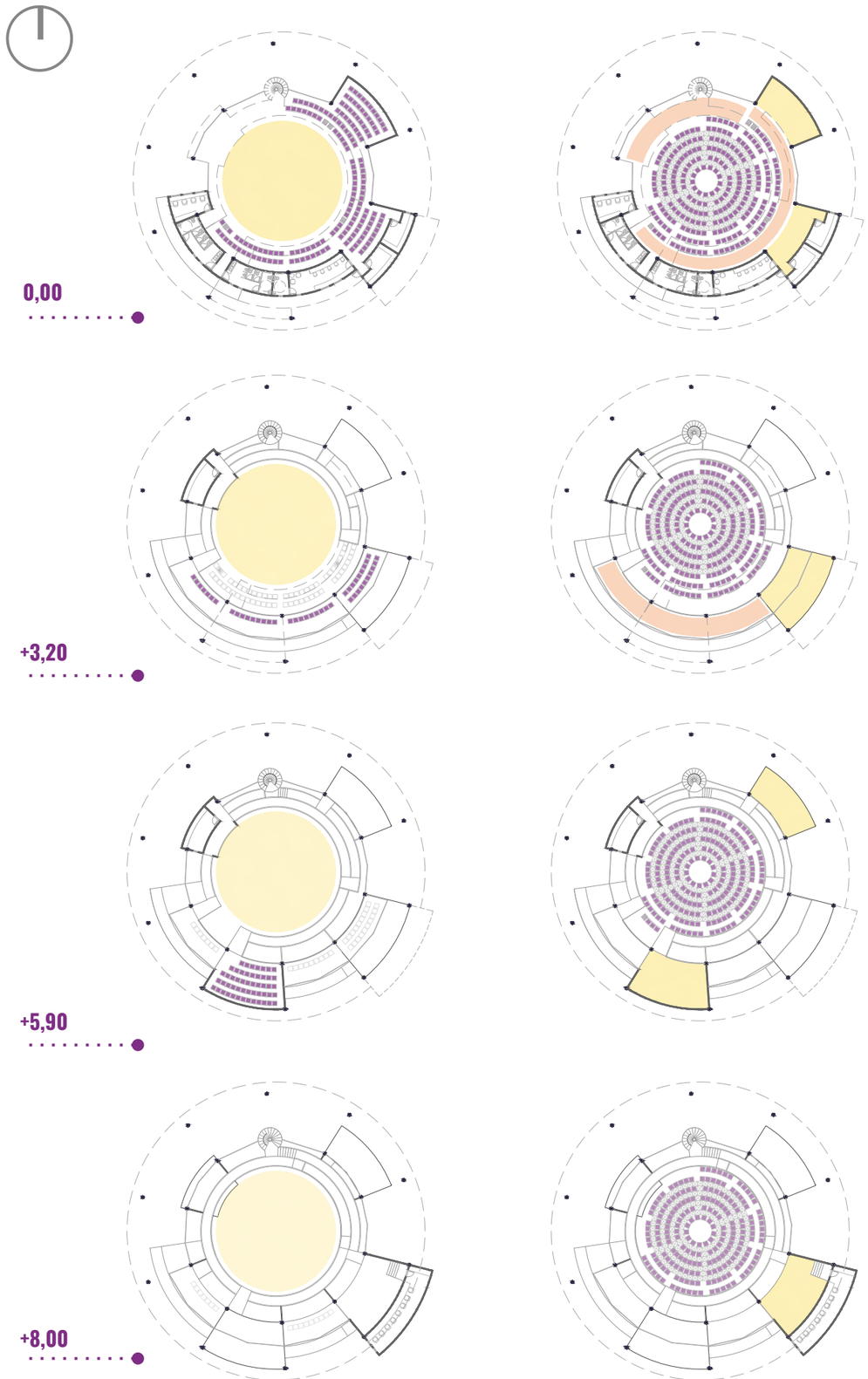


Figura 71
Planta baixa nível +8.00 - Circo. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.



6.4.1 Estratégias cênicas

O projeto do circo foi idealizado com o objetivo de fornecer aos artistas diversas possibilidades espaciais, como forma de atender às múltiplas formas de organização das apresentações circenses, além do formato tradicional. Assim, o meio físico é capaz de complementar a mensagem por trás do espetáculo e evitar limitações em relação à expressão artística.

O esquema ao lado demonstra o dinamismo oferecido pelo projeto. No primeiro formato, o espetáculo ocorre ao centro da edificação enquanto o público concentra-se nos arredores (semelhante ao formato tradicional). No entanto, a possibilidade de acomodar os espectadores em diversos ângulos e alturas possibilita ampla visualização do espetáculo. No segundo formato, os espectadores concentram-se no centro, enquanto os artistas caminham entre a plateia e movimentam-se entre os diversos palcos, fornecendo maior dinamicidade ao espetáculo, uma vez que conseguem se deslocar para diversos pontos do espaço conforme a apresentação acontece.

Plateia

Palcos

Área de transição para o deslocamento dos artistas

Figura 72
Esquema de espacialidade do circo. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

0 5 10 m

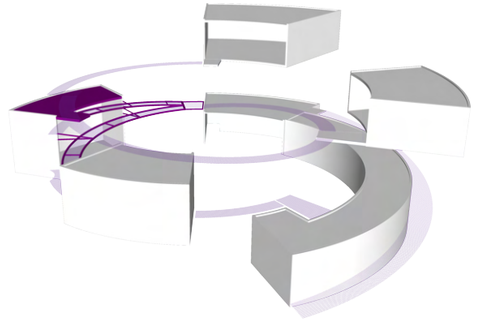




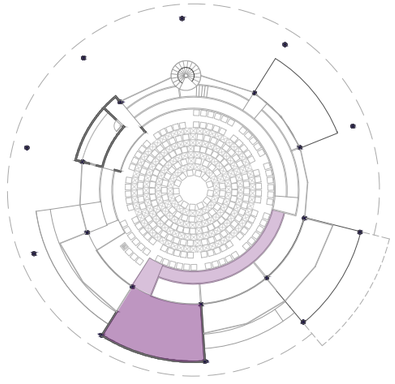


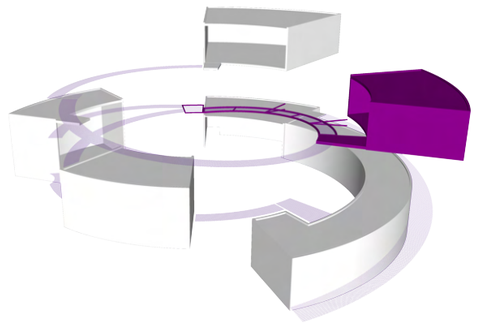
0,00





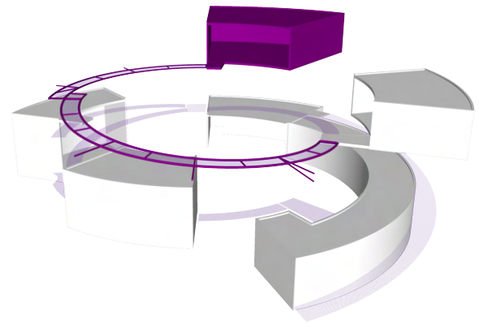
+3,20





+5,90





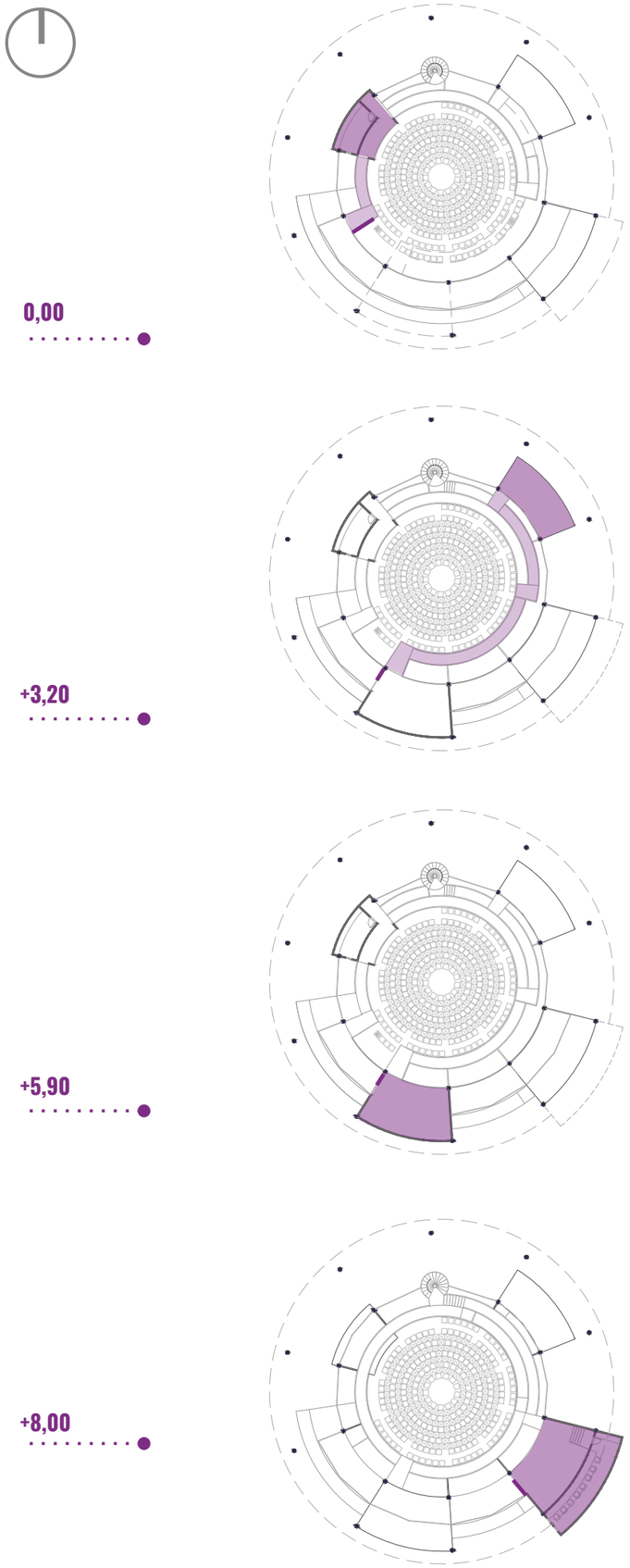
+8,00

Para possibilitar as duas formas de configuração espacial do ambiente de apresentações central, ou seja, para que o espaço seja capaz de proporcionar flexibilidade às performances artísticas e o espetáculo seja visualizado pela plateia em ambas as situações, foi necessário desenvolver alguns elementos arquitetônicos e estratégias projetuais. Um dos pontos desenvolvidos para viabilizar a inovação do espaço e tornar a sua execução possível foi a circulação vertical, em razão das diferentes alturas em que as caixas cênicas estão posicionadas.

A circulação vertical desse ambiente pode ocorrer de três modos distintos. O primeiro modo para alcançar os diferentes níveis acontece por meio do conjunto de rampas. Com uma rampa externa, é possível ter acesso ao nível +3,20, onde há uma passarela conectada à primeira caixa cênica, a qual apresenta uma rampa conectada à segunda caixa no nível +5,20. Ao dar continuidade por essa mesma rampa, é possível chegar na terceira caixa cênica, no nível +5,90. Por fim, nessa altura encontra-se uma última inclinação, responsável por conduzir os indivíduos à última caixa cênica no nível +8,00.

Figura 73
Esquema de circulação vertical - rampas. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

0 5 10 m



A segunda possibilidade de acesso aos diferentes níveis acontece pela escada helicoidal, presente na área interna do espaço de apresentações. A escada possui seu primeiro degrau localizado no térreo e três plataformas em alturas distintas.

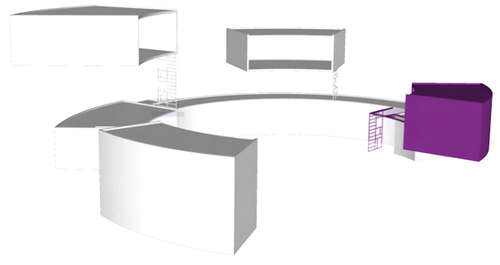
A primeira plataforma está posicionada à três metros de altura em relação ao térreo, sendo responsável por conduzir os usuários do espaço à primeira caixa cênica, no nível +3,20. A segunda base situa-se no nível +6,00, de modo que há um pequeno declive para viabilizar o acesso a uma passarela conectada à segunda caixa cênica, no nível +5,20. O acesso à terceira caixa, no nível +5,90 ocorre por meio da rampa interna. Por fim, a escada helicoidal apresenta uma última plataforma, à nove metros em relação ao piso do térreo, de modo que é necessário descer alguns degraus a fim de chegar à passarela responsável por conduzir ao último piso, no nível +8,00.

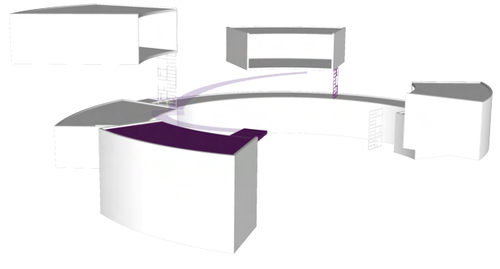
Figura 74
Esquema de circulação vertical - escada. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

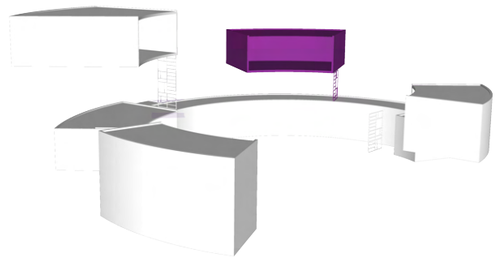
0 5 10 m

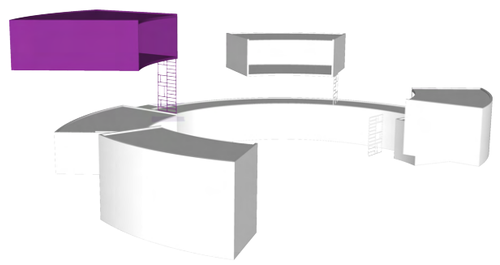












A circulação vertical também pode ser realizada por meio das escadas cênicas. Essa terceira possibilidade corresponde a uma opção alternativa, idealizada com base nas necessidades dos artistas em realizar o trajeto vertical de forma mais rápida e sem intervenção no fluxo da plateia. Além disso, tais elementos podem ser utilizados durante as performances artísticas com o objetivo de auxiliar na construção do espetáculo.

As escadas cênicas estão distribuídas em três pontos do espaço: a primeira tem sua base fixada no nível 0,00 e conecta-se verticalmente com a passarela no nível +3,20; a segunda escada está localizada nesse mesmo nível e conduz os artistas até a terceira caixa cênica, à 5,90 metros em relação ao térreo; já o último elemento também está posicionado no nível +3,20 mas conecta-se com a quarta caixa, no nível +8,00.

Portanto, a circulação foi projetada para que, em ambos os formatos espaciais, o ambiente central possa atender as necessidades do público e dos artistas.

Figura 75
Esquema de circulação vertical - escada cênica.
Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

0 5 10 m

O último elemento arquitetônico, caracterizado pelo conjunto de fechamentos laterais do espaço de apresentações central, não tem como objetivo auxiliar nas diferentes configurações espaciais, mas foi projetado com o intuito de oferecer diversas possibilidades às construções criativas do espetáculo.

Os fechamentos são constituídos de um material translúcido, semelhante às lonas de circo, sendo também (além do formato circular do bloco e do seu posicionamento central no terreno) uma estratégia responsável por evocar a memória circense tradicional.

Esse elemento circunda toda a área do bloco central, e possui um sistema que possibilita sua retração, promovendo a integração com o ambiente externo. Logo, pode ser uma ferramenta utilizada para rápidas mudanças de cenário, assim como um instrumento capaz de gerar diversas possibilidades com a luz natural. Além disso, a transparência do material também proporciona jogos com luz e sombra, capazes de complementar a construção narrativa do espetáculo.

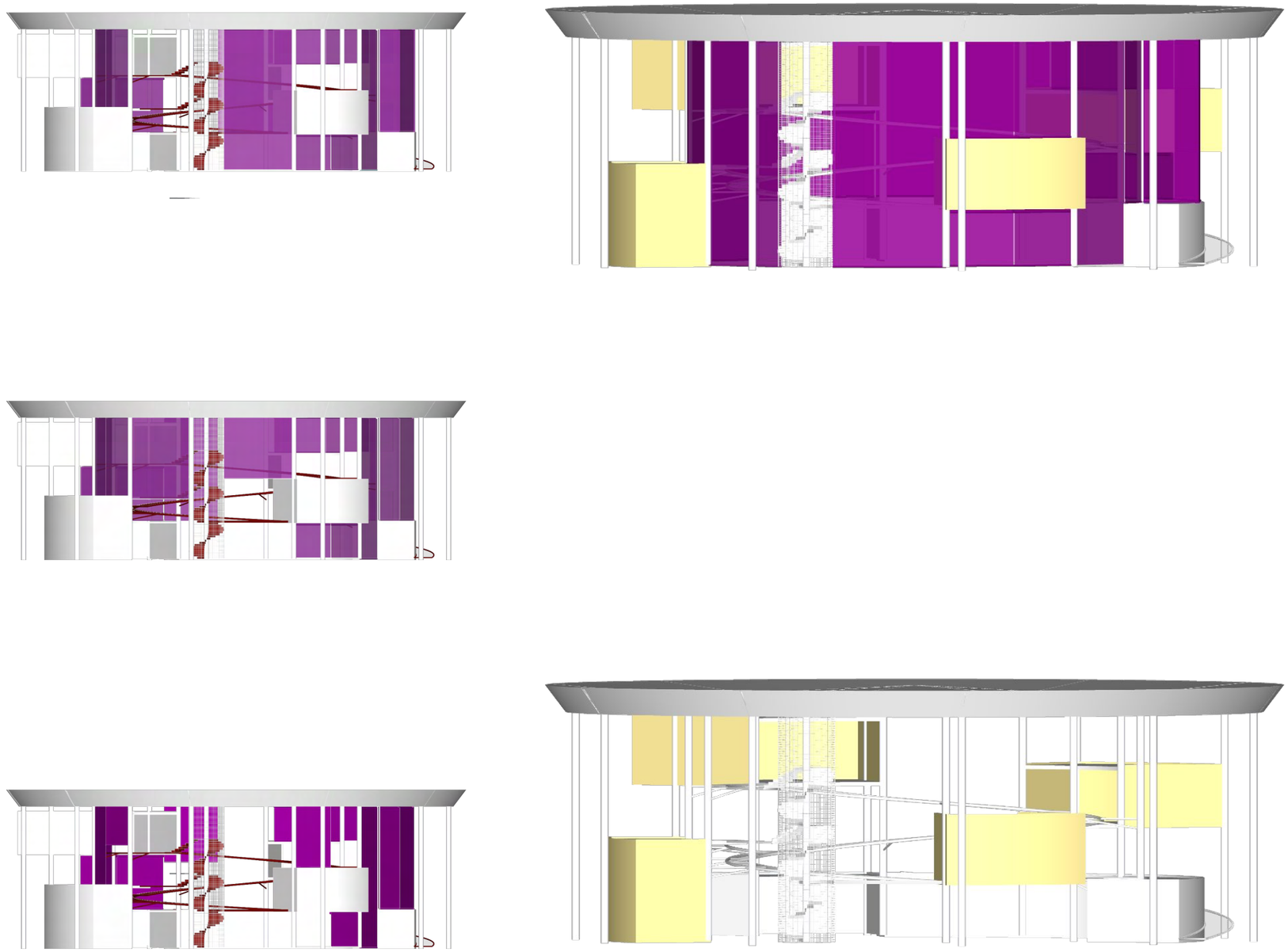


Figura 76
Esquema de fechamentos laterais. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Para a concretização de um espaço capaz de fornecer inovações cênicas aos artistas circenses, foi necessário elaborar um mobiliário capaz de atender as necessidades de todos os formatos de apresentações possíveis a serem realizadas no ambiente. Logo, criou-se um mobiliário que carrega três qualidades indispensáveis ao bom funcionamento do projeto: funcionalidade, para a boa visualização, independente do formato escolhido; conforto para os espectadores e versatilidade em relação à montagem, desmontagem e distribuição da plateia, conforme a demanda dos artistas em relação ao espetáculo.

O mobiliário utilizado para abrigar o público é composto por 4 peças distintas: o assento com armadura metálica e uma peça de encaixe em seu ponto inferior; a peça que recebe o assento e possibilita o seu giro de 360°, com o objetivo de fornecer autonomia ao espectador, possibilitando a visualização do espetáculo em diferentes pontos do ambiente sem necessidade de deslocamento; a armadura metálica que, ao ser conectada com os demais componentes, proporciona a elevação do assento, aumentando, assim, o campo de visibilidade do espectador; e por último, a peça metálica utilizada como degrau ao ser conectado com a armadura, viabilizando a utilização da cadeira em seu maior nível.



Figura 77
Mobiliário em diferentes alturas. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

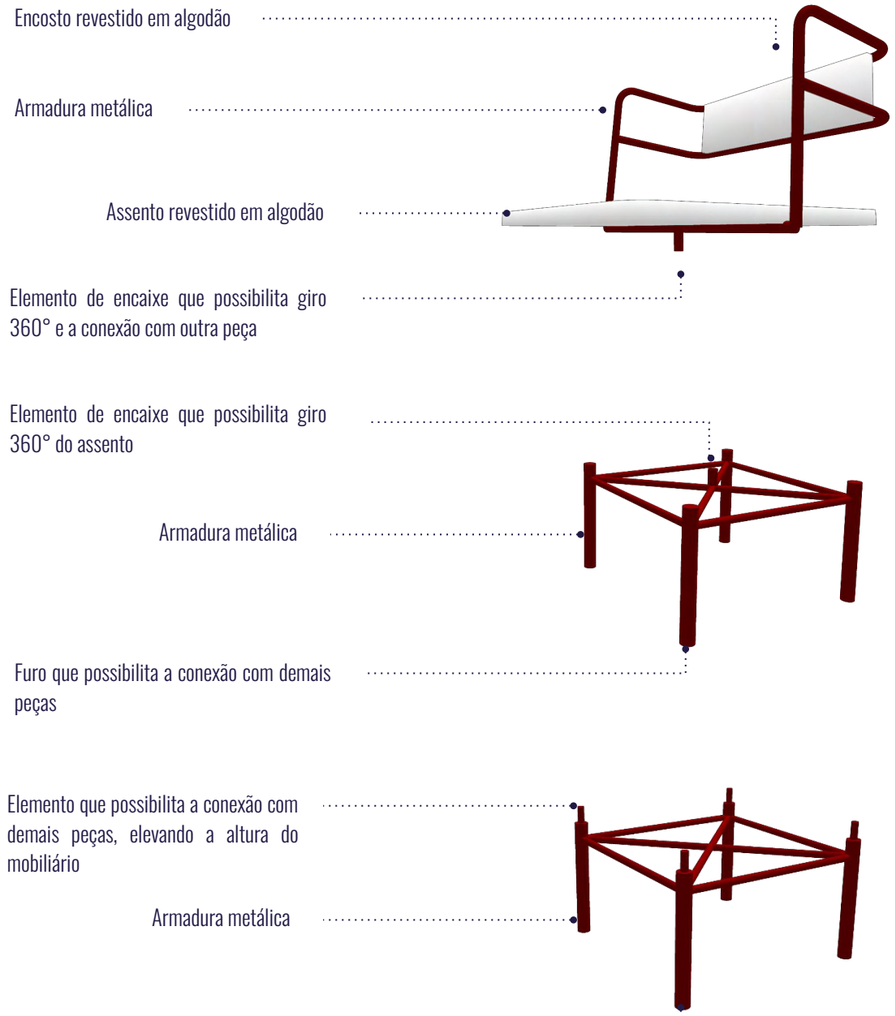


Figura 78
Peças do mobiliário. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

6.4.2 Detalhamentos construtivos

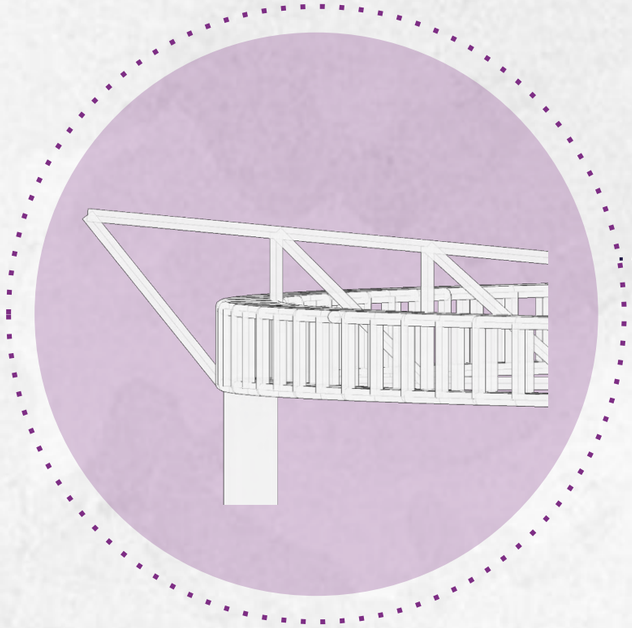


Figura 79
Detalhamento - estrutura da cobertura. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

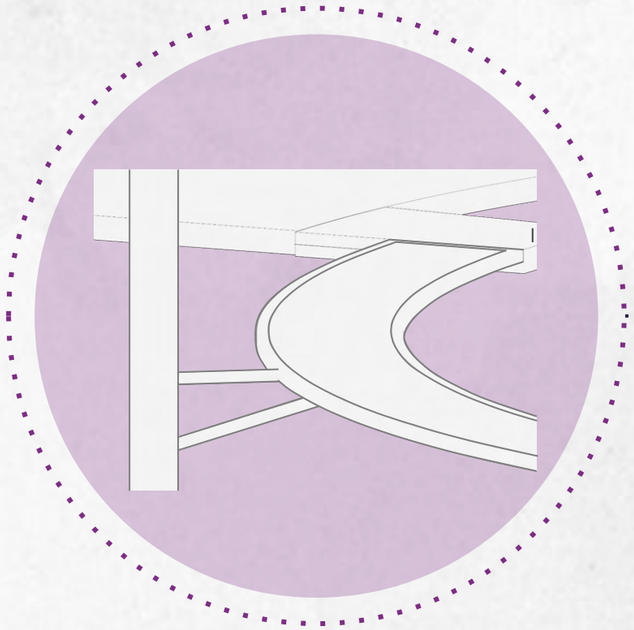
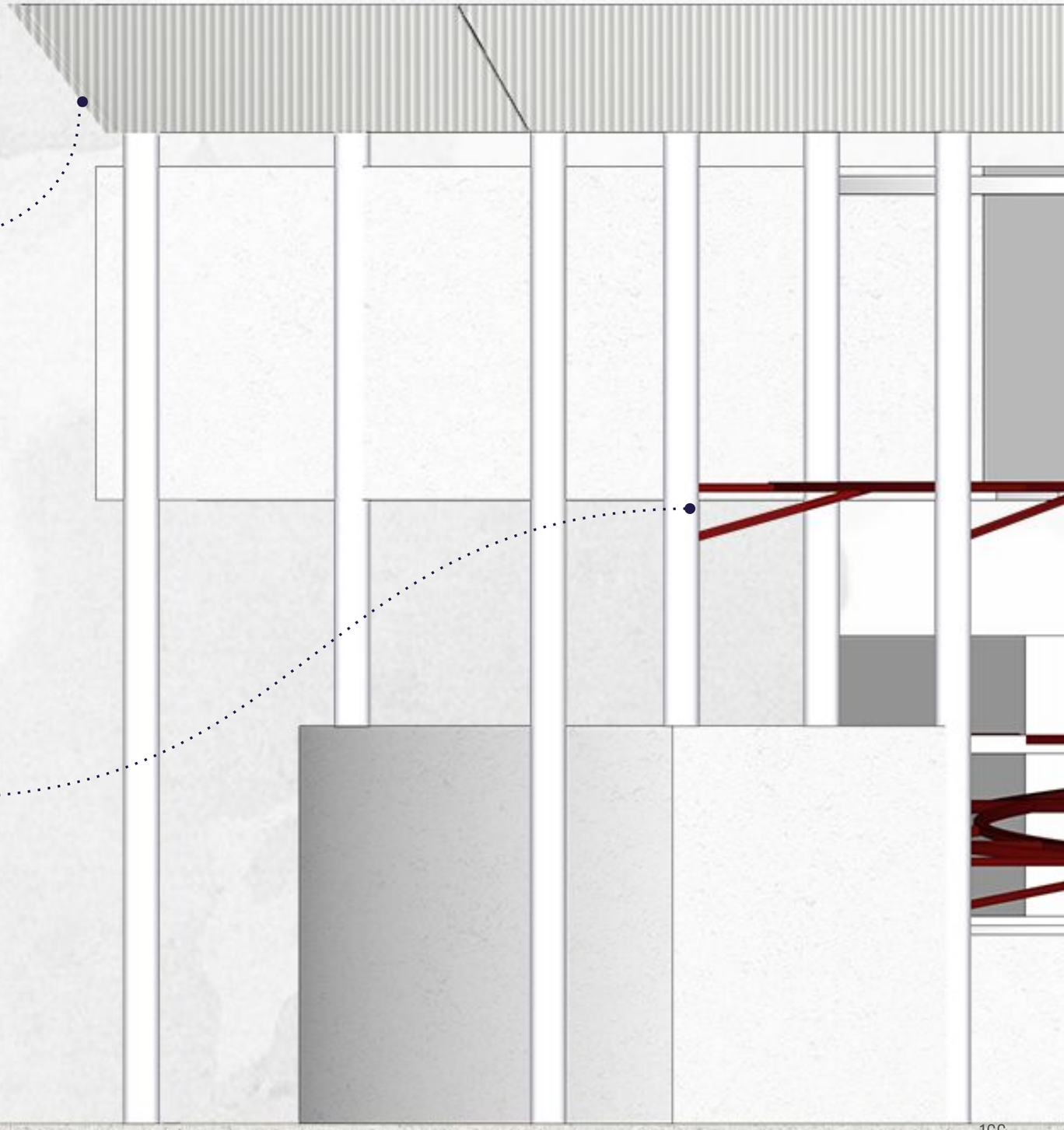
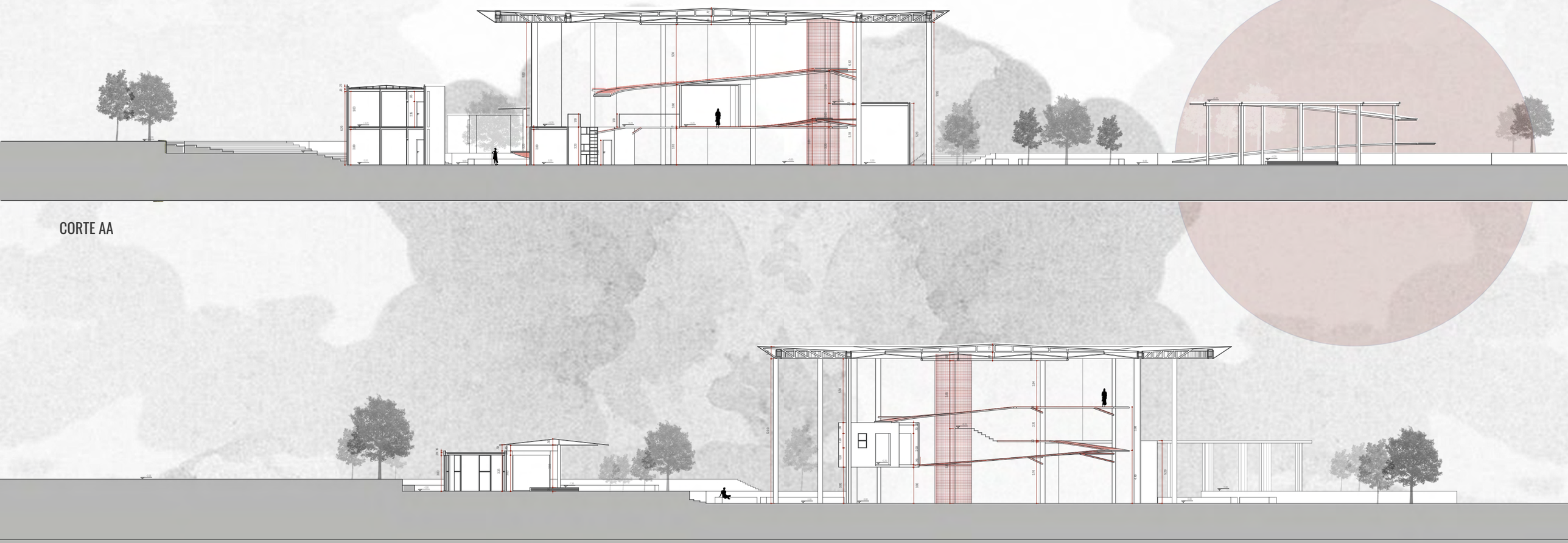


Figura 80
Detalhamento - sustentação das rampas. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

Figura 81
Fragmento da fachada. Fonte: Elaborada pela autora, 2024.



6.4.3 Ilustrações finais



CORTE AA

CORTE BB

0 10 20 m

Figura 82
Cortes. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.



Figura 83
Fachada. Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

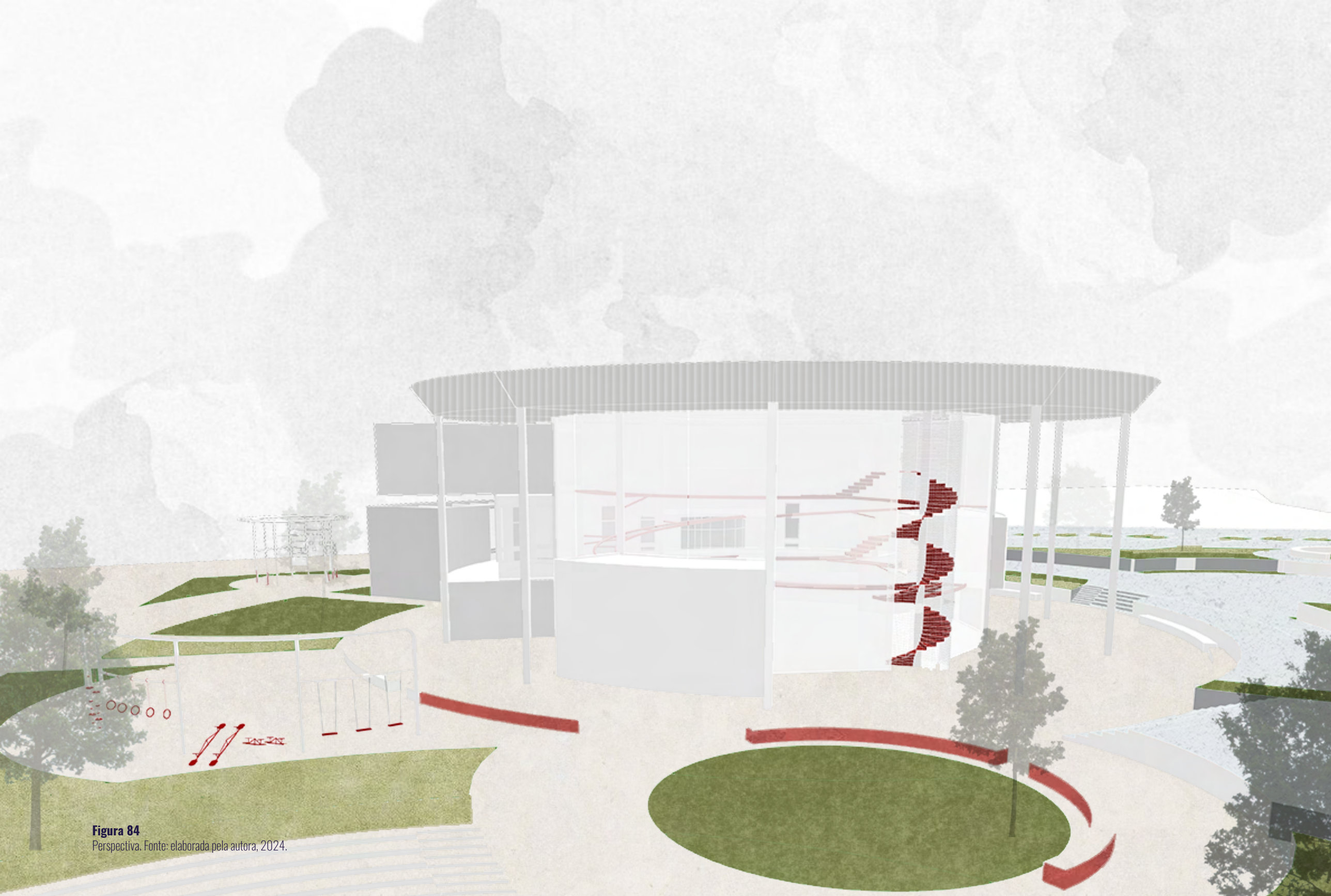


Figura 84
Perspectiva. Fonte: elaborada pela autora, 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONCLUSÃO

O trabalho teve como tema central o estudo da arquitetura utilizada nas apresentações artísticas, revelando a maneira como o espaço físico afeta as percepções dos espectadores em relação às manifestações de arte, tendo como objeto de estudo, o circo contemporâneo.

Após cerca de três séculos de história, é perceptível as diversas transformações sofridas pelas circo, no aspecto arquitetônico e criativo (relacionado ao formato das apresentações), de modo que os artistas contemporâneos passam a questionar o ambiente circense tradicional, constituído pela lona e picadeiro, e utilizam o espaço como dispositivo estético e complementar à construção da dramaturgia. Na busca por novos ambientes, os artistas de circo enfrentam dificuldades, uma vez que as suas atividades exigem particularidades espaciais, revelando a necessidade de locais próprios para a execução da arte circense. Após uma análise histórica, também é possível observar sua posição menos favorecida como manifestação artística em relação ao meio urbano. Embora o circo tenha exercido grande influência cultural no Brasil (o que se reflete até os dias de hoje), a hierarquização e elitização das artes, corrobora com a ausência de espaços destinados ao fazer circense.

Como resposta à tais constatações, o projeto teve como objetivo proporcionar ao circo contemporâneo espaços apropriados, capazes de promover a exploração de novas possibilidades do fazer artístico, somado a uma infraestrutura qualificada a atender às demandas do público e dos artistas. Assim, a arquitetura se propõe a estabelecer um espaço onde a arte e a expressão são peças centrais da paisagem. Busca-se um lugar onde a plateia possa ser acolhida em detrimento dos tradicionais agentes do espetáculo, e acima de tudo um local, onde há pertencimento, conexão, memória e inovação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapeco: ARGOS, 2009. 92 p. ISBN 9788578970055.

ALEXANDER, Christopher. ***A pattern language: Towns, buildings, construction.*** *New York: Oxford University Press,* 1977. 1171 p. ISBN 0195019199.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O Espaço Cênico Circense**. 2006. 206 p. Dissertação de mestrado — Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2006.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O teatro no circo brasileiro - Estudo de caso**: circo-teatro pavilhão Arethuzza. 2010. Universidade de São Paulo, [*s. l.*], 2010. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16022011-115000/. Acesso em: 15 nov. 2023.

ARTE de Projetar em Arquitetura. 13. ed. [*S. l.*]: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1998. 432 p. ISBN 84-252-1691-5.

ASSIS, Guilherme Leite. Técnicas Ambientais: **O Conforto Acústico de Arenas e Estádios.** Repositório de Trabalhos de Conclusão de Curso, 2019.

BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. ***Le cirque classique, un spectacle actuel.*** Paris: L'Harmattan, 2004. 261 p. ISBN 2747565378.

BARROS GONDOR, Flavia. **As possíveis escritas do jornalismo cultural para o circo contemporâneo**. 2018. p. 47. Monografia — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

BISTAFA, Sylvio R. **Acústica Aplicada ao Controle do Ruído**. 2. ed. [*S. l.*]: Blucher, 2011. 384 p. ISBN 8521205813.

BOLOGNESI, Marcos Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos.** Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 9–19, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p9-19. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288. Acesso em: 15 ago. 2024.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O circo "civilizado". *In*: **Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)**. 2002.

BOLOGNESI, M. F. **O corpo e o riso no circo. 2001.** (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

BOLOGNESI, Mário Fernando**. O Novo-Velho Circo.** MORINGA - Artes do Espetáculo, v. 9, n. 2, 17 dez. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n2.43624. Acesso em: 15 nov. 2023.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. [*S. l.*]: Editora UNESP, 2003. ISBN 9788539303342.

COSTA, Martha Maria Freitas da. **O velho-novo circo: um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais.** 1999. Repositório Institucional do FGV, [*s. l.*], 1999. Disponível em: http://hdl.handle.net/10438/3425. Acesso em: 15 ago. 2024.

CASTRO, Jhon Weiner de. **Espaço teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua.** Uma análise a partir dos trabalhos do grupo mambembe. 2015. Universidade Federal de Uberlândia, [*s. l.*], 2015. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12360. Acesso em: 15 ago. 2024.

CATAI, Rodrigo Eduardo; PENTEADO, André Padilha; DALBELLO, Paula Ferraretto. **Materiais, técnicas e processos para isolamento acústico.** *In*: Congresso Brasileiro de Engenharia e Ciência dos Materiais. 2006. pp. 4205-4216.

CIRCO tradicional e contemporâneo se misturam em mostra on-line. 12 maio 2021. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/circo-tradicional-e-contemporaneo-se-misturam-em-mostra-line. Acesso em: 15 nov. 2023.

COLETIVO Na Esquina – Difusa Fronteira. Disponível em: https://difusafronteira.com.br/artistas/coletivo-na-esquina/. Acesso em: 15 nov. 2023.

CORONEL, Raquel Andreia Monteiro. **Circo: modos de habitar e construir.** 2017. Dissertação de mestrado — [*s. n.*, *s. l.*], 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/11067/2712. Acesso em: 15 nov. 2023.

CRUZ, Patrícia Franke da. **Estrutura modular para atrações itinerantes diversas.** Repositório de Trabalhos de Conclusão de Curso. 2014.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX.** 1993. [s.n., *s. l.*], 1993. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280138. Acesso em: 15 ago. 2024.

DIAS MASSA, Clóvis; D 'ORNELAS PONSI, Iasmin. **O Circo Hoje: do Hibridismo à Emergência de uma Dramaturgia Contemporânea.** Repertório, n. 34, p.

DIAS, Rui Tomé Vilaça Capa. **O Circo em Cada Lugar: um Lugar para o Circo.** 2013. Dissertação de mestrado — [*s. n.*, *s. l.*], 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/27604. Acesso em: 15 nov. 2023.

DUTRA DA SILVA, Leidiane. **O Caráter Social Do Circo E Suas Interações Com O Universo Do Artístico E Do Estético**. 2021. p. 56. Trabalho De Conclusão De Curso — Universidade Federal De Ouro Preto, Ouro Preto, 2021.

ELITO, Edson. **Teatro Oficina - 1980-1984.** Lisboa: Editora Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999. P.11-12. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/bo-bardi-lina-elito-edson-teatro-oficina.pdf>. Acesso em 15 ago. 2024.

EQUILIBRISTAS NO CAOS: A rotina da Casa Gamarra, em Belo Horizonte, que abriga e acolhe artistas de circo. Disponível em: https://tab.uol.com.br/edicao/circo-gamarra/. Acesso em: 16 ago. 2024.

EMMENDOERFER, Magnus Luiz; MARTINS, Bárbara Calçado Lopes. **Gestão de circo: um campo de atuação profissional (des)conhecido?**. Tourism & Management Studies, v. 9, n. 2, pp. 118-123, 2013.

FABRICIO, M. M. **Projeto simultâneo na construção de edifícios.** Orientador: Silvio Burrattino Melhado. 2002. 329 p. Tese (Doutorado em Engenharia, com área de concentração em Engenharia de Construção Civil e Urbana). Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, 2002. Disponível em: < http://bit.ly/2Sfxopv >. Acesso em: 30 jan. 2019.

FRANCISCO BARONI, José. **Arte Circense: A magia e o encantamento dentro e fora das lonas.** 2006. 99 p. Dissertação de mestrado — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [*s. l.*], 2006.

GABER, Floriane. **O Nascimento de um Gênero Híbrido.** *In*: WALLON, Emmanuel (org). O circo no risco da arte. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 47-51.

GUIMARÃES, Ramon Paes. **Raciocínio Construtivo, Criatividade e Ensino-Aprendizado em Projeto de Arquitetura**. 2019. 338 p. Tese de doutorado — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

GONÇALVES, Maria Luís Brás. **A Cor e o Espaço**. 2011. Dissertação de mestrado — [*s. n.*, *s. l.*], 2011. Disponível em: em: http://hdl.handle.net/10400.6/2336. Acesso em: 15 nov. 2023.

HISTÓRIA do Circo. [*S. l.*]: Teatrinho de Santarém, 2001. 252 p. ISBN 9789729538414.

HIRASHIMA, Simone Queiróz da Silveira. **Percepção Sonora e Térmica e Avaliação de Conforto em Espaços Urbanos Abertos do Município de Belo Horizonte - MG, Brasil**. 2014. Universidade de São Paulo, [*s. l.*], 2014. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-23062015-172738/. Acesso em: 15 ago. 2024.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: Como as Cores Afetam a Emoção e a Razão.** [*S. l.*]: Olhares, 2013. 311 p. ISBN 658828005X.

INFANTINO, Julieta Lorena et al. **A Arte do Circo na América do Sul: Trajetórias, Tradições e Inovações na Arena Contemporânea**. Edições Sesc SP, 2023.

JANDO, Dominique. **Big Apple Circus *25th Anniversary Book***. [*S. l.*]: Odyssey Publications, 2003. 200 p. ISBN 9789622177246.

KAVA, Matheus Chiquetto. **Caracterização Acústica de Auditórios: Estudo de Caso Teatro Municipal de Guarapuava**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

LINCK, Celso; AZAMBUJA, Fernando; LOVATO, Valéria. **A Luz Natural e o Teatro.** Cadernos de Luz, p. 1-24, 2011.

LAWSON, B. **Como Arquitetos e Designers Pensam.** Tradução de Maria Beatriz Medina. São Paulo: Oficina de Textos, 2011. 296 p.

LEI nº 9845, de 8 de abril de 2010. **Altera a Lei Nº 8.616/03, que Contém o Código de Posturas do Município de Belo Horizonte, e dá Outras Providências.** Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2010/985/9845/lei-ordinaria-n-9845-2010-altera-a-lei-n-8616-03-que-contem-o-codigo-de-posturas-do-municipio-de-belo-horizonte-e-da-outras-providencias. Acesso em: 15 ago. 2024.

LEI nº 11.181, de 8 de agosto de 2019. **Aprova o Plano Diretor do Município de Belo Horizonte e dá outras providências.** Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2019/1119/11181/lei-ordinaria-n-11181-2019-aprova-o-plano-diretor-do-municipio-de-belo-horizonte-e-da-outras-providencias. Acesso em: 15 ago. 2024.

LEI POLIZZELLI, Gabrielle. **Dançarino, Ator ou Circense? O Corpo Contemporâneo do Artista de Circo.** *In*: Xi Congresso Da Abrace, 2021. XI Congresso da ABRACE. [*S. l.*]: Universidade Estadual Paulista- UNESP, 2021. pp. 1-18.

MACIEL, Marcela. **Sinfonia da Arquitetura: a Busca da Poética Acústica na Concepção dos Espaços.** 2003.

MALARD, M. L. **O Método em Arquitetura: Conciliando HEIDEGGER e POPPER.** Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.8, n.8, 2000, Belo Horizonte. Belo Horizonte. pp.128-154. Disponível em: < http://bit.ly/2LknXPB >. Acesso em: 18 mar. 2018.

MANDELL, Carolina Hamanaka. **Circo: Risco, Performatividade e Resistência.** Sala Preta, v. 16, n. 1, p. 71, 1 jul. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p71-81. Acesso em: 15 nov. 2023.

MELHADO, Silvio Burrattino. **Coordenação e Multidisciplinaridade do Processo de Projeto: Discussão.**

MINGHUA, Huan. As cem diversões - Dois mil anos de acrobacia chinesa. China. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro: ano 16 ,n.3, março de 1988. pp. 8-9.

MUCCI, Isabella [UNESP]. **Circo Zanni e Linhas Aéreas: Expressões da Arte Circense na Cena Contemporânea Paulista.** 2013. Dissertação de mestrado — Universidade Estadual Paulista (UNESP), [*s. l.*], 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/110344. Acesso em: 15 nov. 2023.

MÜLLER, Karolynne Thayane S.; PEZZINI, Camila; DRABIK, Mariana Melani. **Arquitetura Cenográfica: A Influência dos Cenários nas Sensações Humanas.**

PIMENTA, Daniele. Teatro &. Dança. **A Conformação do Circo-Teatro Brasileiro: Permeabilidade e Apropriação**. Repertório, n. 15, p. 30, 7 jul. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.9771/r.v0i15.5210. Acesso em: 15 ago. 2024.

POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A Teoria das Cores de Goethe Hoje**. 2009. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.16.2009.tde-10052010-144639. Acesso em: 15 ago. 2024.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das Cores do Nosso Tempo**. [*S. l.*]: ESTAMPA, 1997. 182 p. ISBN 9723312565.

PEREIRA, Matheus. **Clássicos da arquitetura: Teatro Oficina / Lina Bo Bardi e Edson Elito.** 3 jan. 2021. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito. Acesso em: 15 ago. 2024.

PRADO, Rosemeire Alcantara. **Técnica e Expressividade nos Processos de Investigação Circense.** 2016.

SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. **Iluminação Cênica Como Elemento Modificador dos Espetáculos: Seus Efeitos Sobre os Objetos de Cena.** Rio de janeiro, 2006.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. UTFPR Editora, 2015.

SOARES, Anna Carolina Campos; TORRES, Marina Lisbão de Carvalho. **Revista A Trupe: revista digital sobre circo.** 2019.

SOARES DE MEDEIROS, Luciana. **Elementos de Composição da Caracterização e a Importância do Estudo de Cor e Luz para a Criação de Identidade Visual de Personagens.** *In*: XI Seminário Leitura de Imagens para a Educação: Múltiplas Mídias, 2018, Florianópolis. XI Seminário Leitura de Imagens para a Educação: Múltiplas Mídias. [*S. l.: s. n.*], 2018. pp. 47-60.

SUM, Amanda Finkler. **A Cor no Espaço Cênico Além da Estética: uma Análise do Uso da Cor Como Elemento de Linguagem no Cinema.** 2021.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável Público: o Circo em Cena.** [*S. l.*]: Funarte, 2009. ISBN 8575071165.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil.** São Paulo, SP: Editora Altana, 2007. 434 p. ISBN 9788587770455.

VENTURA, Mauro. **O Espetáculo Mais Triste da Terra: O incêndio do Gran Circo Norte-Americano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 318 p. ISBN 9788535919912.

'VAI ter espetáculo sim, senhor!' Festival Mundial de Circo chega a Belo Horizonte. g1 Minas. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: em-belo-horizonte/noticia/2022/08/04/vai-ter-espetaculo-sim-senhor-festival-mundial-de-circo-chega-a-belo-horizonte.ghtml. Acesso em: 15 nov. 2023.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. **Reflexões Sobre O Circo (Que Tem Sido Reivindicado Como) Contemporâneo.** Revista Do Centro De Pesquisa E Formação, n. 14, pp. 169-190, jul. 2022.

VIEIRA, Hugo Américo Pereira Cardoso. **Estudo de um *Clown* Contemporâneo.** Revista Europeia de Estudos Artísticos, v. 6, n. 2, pp. 22-40, 30 jun. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.37334/eras.v6i2.88. Acesso em: 15 nov. 2023.

XAVIER, Rosana Daniele; AMARAL, Daniel Venâncio de Oliveira; DIAS, Cleber Augusto Gonçalves. **Cultura, Ferrovias e Desenvolvimento Econômico: Circos em Minas Gerais no Final do Século 19.** Revista de História Regional, v. 24, n. 1, pp. 135-159, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.5212/rev.hist.reg.v.24i1.0007. Acesso em: 15 nov. 2023.

YANG, W.; KANG, J. ***Acoustic comfort evaluation in urban open public spaces.*** *Applied Acoustics,* v. 66, n. 2, p. 211-229, fev. 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2004.07.011. Acesso em: 15 ago. 2024.

ZIP ZAP Circus School — Tsai Design Studio. Disponível em: https://www.tsaidesignstudio.com/architecture/zip-zap-circus-school. Acesso em: 15 ago. 2024.