



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS  
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO

Ana Rosa Camillo Aguiar

**SOB(RE) A LONA: O CIRCO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL?**

Belo Horizonte

2018

Ana Rosa Camillo Aguiar

**SOB(RE) A LONA: O CIRCO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL?**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Administração.

Área de concentração: Estudos Organizacionais.

Orientador: Professor Doutor Luiz Alex Saraiva

Belo Horizonte

2018

Ficha catalográfica

Aguiar, Ana Rosa Camillo.

A282s      Sob(re) a lona [manuscrito] : o circo como patrimônio cultural  
2018      material? / Ana Rosa Camillo Aguiar. – 2018.  
313 f.: il., tabs.

Orientador: Luiz Alex Saraiva.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração.

Inclui bibliografia (f. 247-264).

1. Circo – Brasil – Teses. 2. Patrimônio cultural – Brasil –  
Teses. 3. Memória coletiva – Brasil – Teses. I. Saraiva, Luiz  
Alex . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-  
Graduação e Pesquisas em Administração. III. Título.

CDD: 350.85



**Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Ciências Econômicas  
Departamento de Ciências Administrativas  
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração**

ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ADMINISTRAÇÃO da Senhora ANA ROSA CAMELLO AGUIAR, REGISTRO N° 202/2018. No dia 30 de abril de 2018, às 09:00 horas, reuniu-se na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, a Comissão Examinadora da Tese, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPERD, em 03 de abril de 2018, para julgar o trabalho final articulado "SOB (RE) A LONA: O CIRCO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL?", requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Administração, linha de pesquisa: Estudos Organizacionais e Sociedade. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Luiz Alex Silva Saraiva, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO:

( APROVAÇÃO CONDICIONADA A SATISFAÇÃO DAS EXIGÊNCIAS CONSTATADAS NO VOTO DESTA COMISSÃO, EM PRATO FIXADO NA BANDA EXAMINADORA, NÃO SUPERIOR A 90 NOVENA DIAS);

REPROVAÇÃO:

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora, Belo Horizonte, 30 de abril de 2018.

NOTAS

Prof. Dr. Luiz Alex Silva Saraiva  
PRESIDENTE (CEPERD/UFMG)

Prof. Dr. Samuel Diego Pereira  
(CEPERD/UFMG)

Prof. Dr. Amor Garcia do Barros  
(Fundação Getúlio Vargas/ SP)

Prof. Dr. Luciano Mendes  
(Universidade de São Paulo/SP)

Prof. Dr. Wesley Silva Xavier  
(FGV/UFV)

ASSINATURAS

*[Assinatura]*.....  
*[Assinatura]*.....  
*[Assinatura]*.....  
*[Assinatura]*.....  
*[Assinatura]*.....

Para o Thomás e a Anita.

E aos circenses que buscam reexistir e resistir  
cotidianamente mantendo suas lonas em movimento.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente... quero agradecer a todos que tem gritado “Fora Temer!” nestes últimos anos. Vocês são um alento nesses tempos tão sombrios.

Agradeço a Thomás, Anita e Alexandre pela forte presença sempre. Aos meus irmãos Alice e Antônio pelo incentivo. Aos primos Chico, Bebel, Maria e Lino pelo apoio e suporte nos períodos de reclusão para escrita.

Ao Programa de doutorado do CEPEAD, seus professores, funcionários e alunos, agradeço a oportunidade de participação no curso de doutoramento e de vivência em um ambiente cordial, respeitoso e de intensa aprendizagem acadêmica. Agradeço em especial ao professor Luiz Alex Saraiva, pela disposição em me orientar, pela confiança e pelo conhecimento compartilhado. Ao professor Rafael Diogo Pereira agradeço pela oportunidade de reflexão sobre a arqueologia de Foucault. E ao professor Alexandre Carrieri, agradeço pelos debates propiciados nas diversas disciplinas que ofereceu, oportunizando a leitura compartilhada e o estudo aprofundado sobre algumas obras de Foucault, que foram fundamentais para a consecução deste trabalho.

A Sula Masvrudis, Moises “Rei do Pedal”, Valdir Braga, Xisto Siman, Rodrigo Robleno pela disponibilidade em ajudar fornecendo contatos e informações .

Aos técnicos do IPHAN e em especial a Diana Dianovsky, que gentilmente me receberam e disponibilizaram as informações solicitadas, mostrando profissionalismo e senso de responsabilidade no trabalho com o patrimônio imaterial .

Agradeço também aos colegas do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade (NEOS) pelo companheirismo, pela parceria em debates, pesquisas e nas produções científicas, em especial ao Daniel Peixoto, Edson Quaresma, Elisangela Natt, Oscar Palma, Dênis Perdigão, Tito Palhares, Felipe Gontijo, Cláudia Vilas Boas e a professora Elisa Ishikawa.

Aos colegas da minha turma de doutorado, agradeço o companheirismo, o apoio e desejo felicidades em suas trajetórias acadêmicas

Agradeço a minha banca de defesa de projeto composta por “lords”: Ao professor Eloísio Moulin de Souza pela leitura do ensaio teórico e participação em minha banca de projeto.

Agradeço a leitura cuidadosa, os importantes questionamentos e as orientações fornecidas. Ao Professor Luciano Mendes pela disponibilidade de participação na banca de projeto de tese e de defesa do trabalho final, cujas críticas e sugestões contribuíram para o enriquecimento deste trabalho. Ao professor Amon de Barros, agradeço as contribuições nas bancas de defesa de projeto e trabalho final e, especialmente, suas palavras de incentivo na ocasião da defesa do projeto, fundamentais. Por fim, agradeço aos professores Rafael Pereira e Wesley Xavier a disponibilidade para a participação na defesa do trabalho final.

## RESUMO

Este estudo teve por objetivo explicitar discursos sobre o objeto circo no âmbito do debate patrimonial. Nos últimos anos, ocorreram premiações a iniciativas de preservação da memória circense e a enunciação de demanda por reconhecimento do circo como patrimônio cultural brasileiro foi explicitada por circenses através de suas organizações representativas e em espaços de participação em políticas públicas culturais. O debate sobre a inscrição de bens culturais nos livros de registro do patrimônio caracteriza o reconhecimento da importância de um bem cultural na história de uma nação e a sua valorização por meio de iniciativas que visem sua continuidade. Os circos no Brasil têm vivenciado mudanças em toda a sua história e o “circo” como objeto vivo e presente na cultura nacional tem passado por ressignificações. Buscando o *fala-se de circo* em uma época, estudamos especificamente os discursos presentes no *corpus* documental reunido pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), até a data de novembro de 2016, em decorrência da solicitação formal de registro do circo “de tradição familiar” como patrimônio imaterial. Nesse *corpus* documental, nos interessamos os enunciados que caracterizam disputas, embates de poderes e saberes, apontados por Foucault (2001; 2008 a; 1985; 2006; 1974) na constituição do objeto discursivo circo. O ensejo patrimonial traz para a visibilidade o circo “de tradição familiar”, mostrando como este figura em diferentes narrativas e possibilitando a construção de uma nova narrativa como objeto patrimonial. A análise arqueogenalógica de Foucault foi utilizada como suporte teórico e metodológico do trabalho, possibilitando a reflexão sobre como o objeto circo de tradição familiar foi objeto de conhecimento em diferentes momentos históricos; o por que das enunciações presentes nos documentos; que instâncias de poder e saber sustentavam os enunciados; quais as funções enunciativas que respondiam; quais efeitos de verdade, de poder exerceram sobre este objeto. Observamos que os enunciados sobre cultura popular em diferentes momentos históricos imprimiram um discurso que reporta a singularidade e pureza da produção artístico-cultural do circo ao passado e fornece ao popular do circo da atualidade atributos de fenômeno de massa, inespecífico e inautêntico. Observamos como novos discursos sobre a ética para com animais e de valorização de um fazer circo contemporâneo



produziram como verdades a concepção de que o modelo estético, a forma de organização econômica e a capacidade de inserção no mercado de bens culturais dos circos “contemporâneos” são resultantes de uma “evolução” nas formas de produção circense. Por fim, explicitamos o que orienta a demanda patrimonial realizada e as limitações na articulação frente à política patrimonial. Concluimos, que há necessidade de construção de novas narrativas no debate patrimonial as quais englobem manifestações da cultura popular híbridas, dinâmicas, mas marginalizadas e atribuam aos detentores o lugar de sujeitos de sua enunciação como objetos patrimoniais.

**Palavras-chave:** Circo, Foucault, Discursos, Patrimônio.

## ABSTRACT

The purpose of this study was to provide evidence of the discourses about the circus as an object, in the context of the debate on heritage. Circuses in Brazil have experienced changes throughout history, and the circus as a living, present object in the national culture has undergone resignification. By searching for what is said about circuses at a given time, we specifically studied the discourses in a documentary corpus gathered by the National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN) until November, 2016, as the result of a formal request for enlisting the “family tradition” circus as immaterial heritage. In this documentary corpus, we were interested in the statements that characterize disputes and clashes involving power and knowledge, as pointed out by Foucault (2001; 2008 a; 1985; 2006; 1974) in the constitution of the circus as a discursive object. The heritage element brings the family circus to visibility, showing how it is part of different narratives and enabling the construction of a new narrative about the circus as a heritage object. Foucault’s archaeo-genealogical analysis was used as the theoretical and methodological framework, allowing us to ponder about how the family circus was an object of knowledge in different historical moments; the reasons behind the discourses present in the documents; which instances of power and knowledge have supported the statements; which enunciative functions such discourses have answered; and what effects of truth and power they have exerted on the object. We realized that statements about popular culture at different historical moments have produced discourses that refer the singularity and purity of the cultural-artistic production of the circus to the past and provide the popular element of the current circus with unspecific and inauthentic attributes of a mass phenomenon. We observed how discourses on animal ethics and on the value of a contemporary circus “doing” regarded as truth the idea that the aesthetic model, the form of economic organization and the market insertion of cultural goods by “contemporary” circuses have derived from the “evolution” of the circus production forms. Finally, we explain what has guided the realized heritage demand and the limitations in its articulation in view of the heritage policy. In the final section, we address the need to construct new narratives in the heritage debate that may encompass hybrid, dynamic, but marginalized manifestations of popular culture, and attribute to the circus knowleged owners, a place of subjects of their enunciation as heritage objects.

**Keywords:** Circus; Foucault; discourses; Cultural Heritage.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Bens registrados e sua diversidade	69
Figura 01: Fotos coleção Julio Amaral de Oliveira em exposição de 1978	110
Figura 02: Fotos coleção Julio Amaral de Oliveira em exposição de 1987	111
Figura 03: Fotos que retratam circos em atuação em 1978	112
Figura 04: Fotos que retratam circos em atuação em 1987	113
Figura 05: “Os Circos e os elefantes”, pintura a óleo de Neusa Leodora	166
Figura 06: “Circo em ação”, xilogravura de Edson Tavares dos Santos	166
Figura 07: “Domador de Elefante”, escultura em barro de Adaulto Alves Pequeno	167
Figura 08: “Acrobatas do cavalo” escultura em barro de Adaulto Alves Pequeno	167
Figura 09: “Palhaços de Rua”, escultura em madeira de Antônio de Oliveira	168
Figura 10: “Equilibristas no Elefante”, escultura em madeira de Antônio de Oliveira	168
Figura 11: Cartaz do Circo Tihany 1956	177
Figura 12: Imagem da Campanha “Circo Legal não tem animal”	187
Figura 13: Imagem da Campanha “Circo legal não tem animal”	188
Figura 14 : Imagens de campanhas de Boicote à circos com animais	189
Figura 15: Imagens da Campanha “Animals are not clowns”	191

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	12
<b>1. Perspectiva teórica–metodológica</b>	26
1.1. Foucault e a produção de verdades	27
1.2. A proposta analítica Foucaultiana para esta tese	35
1.3. O Arquivo: o processo de pedido de registro do circo de tradição familiar como bem imaterial	42
<b>2. Patrimônio</b>	53
2.1. O debate patrimonial no Brasil	56
2.1.1. A influência do conceitual da Unesco no olhar patrimonial local	59
2.1.2. A proposição de referências culturais na prática patrimonial do Brasil	64
2.1.3. A prática patrimonial	68
2.1.4. Patrimônio como política inclusiva	73
<b>3. O objeto: o circo de tradição familiar</b>	77
<b>4. Circo e cultura popular - qualificações e desqualificações</b>	92
<b>5. E o circo morreu ?? O circo no imaginário social</b>	130
5.1. A dicotomia entre circo tradicional x contemporâneo	138
5.2. Circo legal não tem animal! – Circo com animais e moral social	153
<b>6. Circo, Estado e demanda patrimonial</b>	210
<b>Conclusões</b>	234
<b>Referências</b>	247
<b>Anexo 1. Um pouco da narrativa histórica do circo: momentos e acontecimentos</b>	265
1.1. Uma breve historia do circo no mundo ocidental	266
1.2. O circo no Brasil	270

## INTRODUÇÃO

Nesta tese trabalhou-se com o circo, objeto de saberes e relações de poder, elaborado como um bem do patrimônio cultural brasileiro, nas diversas narrativas de sujeitos que se relacionam com ele. Desenvolveu-se um estudo no âmbito da Administração, mais precisamente na área de Estudos Organizacionais, tendo como objeto o *circo*, produto genealógico social e como enunciado de um processo de pedido de registro como Patrimônio Cultural e Imaterial brasileiro junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>1</sup> (IPHAN). Tomamos este processo como um *corpus* documental que nos remete a um arquivo, no qual podemos extrair enunciações que caracterizam disputas, embates de poderes e saberes, apontados por Foucault (2001; 2008 a; 1985; 2006; 1974) na constituição do objeto discursivo circo. O debate patrimonial lança luzes sobre o circo, mostrando como ele figura em diferentes narrativas a qual possibilita a construção de outra narrativa, agora como objeto patrimonial.

Esta tese, como já dito, se circunscreve nos Estudos Organizacionais como um estudo que tem o circo como objeto, uma organização pouco estudada na área, podendo-se dizer até à margem dos estudos predominantes. Os Estudos Organizacionais caracterizam-se como uma área de conhecimento que tem como objeto as organizações e, como propósito, a reflexão sobre as mais diversas formas do organizar, o que inclui toda forma de experiências organizativas elaboradas pelas sociedades. O escopo do saber administrativo pode vir tanto do organizar e gerir, considerados hegemônicos, como as experiências que se situam às margens das formas organizativas dominantes. Contudo, o *mainstream* do saber administrativo trabalha usualmente com modelos univertalizantes e totalitários os quais em nada contribuem para a mudança social e não questionam a ordem social, reforçando, somente, a exclusão e a diferenciação social. Além disso, negam a necessidade de se reconhecer a diversidade de formas organizacionais, a qual tem se reproduzido no tempo e no espaço, de diferentes

---

<sup>1</sup> Processo no 01450012277/2005, solicitado por Circo Zanchettini, em análise junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

formas, com riqueza de experiências que existem à margem das formas de inteligibilidade construídas pelos saberes hegemônicos (BARROS; CARRIERI, 2013).

O saber administrativo construído pelo *mainstream* acadêmico não se interessa pelo circo que existe nas bordas da cultura, da economia e das relações sociais. Os circos, podemos dizer, estão no *locus* das organizações, à margem dos estudos que predominam na área de Administração. Poucos estudos na área têm se voltado para organizações que operam com produção cultural, conforme reflexões de Lampel, Lante Shamsie (2009) e Santos e Dourado (2014). E poucos estudos trabalharam este objeto-circo na área de administração (PARKER, 2011; SWEET; HABENSTEIN, 2004; OLIVEIRA; CAVEDON, 2013; AGUIAR; CARRIERI, 2016; COSTA, 1999; AGUIAR; CARRIERI; SOUZA, 2016).

Na literatura internacional, Parker (2011) e Sweet e Habenstein (2004) estudaram grandes circos de estrutura empresarial, com uma história localizada, bem diferente da história dos circos brasileiros, voltando-se a apreender a singularidade da forma organizativa circo. Sweet e Habenstein (2004) refletiram sobre o circo da América do Norte e o perceberam como entidade culturalmente à margem da cultura americana, caracterizada por um modo de ser, de se colocar no real, fora da norma, do esperado, tendo-se que a norma é a cultura estadunidense e o circo, uma cultura excluída, à margem. Parker (2011), por sua vez, na Europa, viu o circo como questionador institucionalizado de formas de estabilidade e classificação social, dadas as representações culturais do circo na sociedade e particularidades de seu modo de organização, baseados em uma vida em comunidade, na itinerância e na organização econômica. Para esse autor, a fantasia, a magia, o que há de misterioso no circo, assim como uma visão romântica de uma comunidade móvel são produtos, resultados da economia e da organização. As ideias de caos, que a palavra circo pode sugerir, reforçam essa possibilidade de encobrimento da organização e que sobressaia a concepção de magia e ilusão.

No Brasil, Costa (2000) pesquisou em organizações circenses dimensões institucionais preservadas no decorrer do tempo, vendo-o como resultado de um processo de sobrevivência diante de condições adversas no qual elementos institucionais como a identidade, tradição, familiaridade, o conhecimento, a maestria e a itinerância foram preservados. Para a autora, as formas de organizações circenses são inúmeras e possuem dinâmicas específicas.

Aguiar, Carrieri e Souza (2016) estudaram “circos de lona itinerantes” os quais operam com o trabalho de famílias que se denominam tradicionais, buscando caracterizar aspectos de seu cotidiano organizacional. Os autores refletiram sobre os números tradicionais, baseados em uma matriz “riso e risco” (BOLOGNESI, 2003) como uma estratégia comum aos circos de variedades, a qual atua como elemento identitário. Foi observado que a estratégia dos circenses para se manterem no tempo estaria alicerçada nos números tradicionais, na sua capacidade de fazer o público ficar apreensivo diante dos números de risco e perigo apresentados, e de provocar o riso com os números cômicos.

Já focando especificamente no que denominaram de circos empresariais familiares de “grande porte”, Quaresma Jr.; Silva e Carrieri (2014) estudaram parcerias formais e/ou uso informal de marcas ícones do entretenimento infantil nacional, como Patati Patatá, Galinha Pintadinha e Turma da Mônica, nos espetáculos circenses. Os circos foram vistos como produtores de “atividades artísticas voltadas para a indústria do entretenimento” que estabelecem alianças com vistas a ganhos na dimensão econômica e diferenciação competitiva.

De modo geral, as pesquisas elencadas mostram uma multiplicidade das realidades organizacionais e caracterizam o circo como organizações que têm se perpetuado no tempo, adquirindo novas formas, apresentando diferentes produções. Falar sobre circo nos Estudos Organizacionais geralmente está atrelado à pergunta de que circo se está falando. Tal pergunta está presente em todo o debate social sobre o circo na atualidade. Em 2015, por exemplo, durante o Festival Internacional SESC de circo, a SESC TV gravou o documentário “Circo é... circo”<sup>2</sup>. Nesse festival, diversos sujeitos discorriam sobre a sua visão do que seria o “circo”, o qual foi caracterizado como linguagem, como modo de produção, forma de organização, produção estética, lona-itinerância, obra, risco, empresa, negócio familiar, entretenimento, etc. Algumas narrativas se confluíam e outras refletiam e refratavam disputas conceituais. As narrativas mostravam que falar de circo na atualidade não se trata de falar de um objeto único, material, definido. Vários atores sociais fazem, trabalham, entendem o circo de forma diferente. O circo tem sido objeto de debate e as formas de vê-lo e de o enunciar mostram que ele tem se transformado no tempo, na história. Objeto não finalizado, tem, como representação, se configurado como objeto de disputas e embates de poder e saber.

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dcy6ux2PM2s>, acesso em 27 fev. 2018.

Segundo Marchi (2012) e Martins (2011) o Estado brasileiro não possui uma história de incentivo e apoio às artes circenses. Nesse sentido, nos últimos dois séculos, o circo levou arte, cultura e diversão à população brasileira nas localidades mais remotas, sem nenhum incentivo e apoio governamental. Somente em 2003 o Ministério da Cultura criou a Coordenação de Circo da FUNARTE (Fundação Nacional das Artes), com o objetivo de estabelecer uma política pública nacional voltada para os circos. Para alcançar esses grupos, a instituição operacionaliza editais públicos de fomento ao trabalho circense; como o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo, que possibilita a aquisição da lona que cobre o picadeiro circense e seus acessórios; incentiva a criação e o aperfeiçoamento de números circenses, e a pesquisa da arte circense. Contudo, a existência de editais pontuais está longe de configurar uma política cultural ampla e consistente direcionada ao circo.

No relatório da Funarte (2016, p. 4), o circo é apresentado como manifestação artística que foi tratada historicamente como

à margem, separada do patamar de outras linguagens e tratada como gênero menor. Não somente pelo poder público como pela academia, mídia e intelectualidade que lhe imputam uma visão superficial de mero entretenimento. Pelo seu caráter itinerante, que chega a se confundir com sua natureza expressiva e com sua estrutura de trabalho, os artistas de circo não gozam de prestígio ou interlocução, nem política nem socialmente, o que se revela em uma falta de visibilidade, embora seja uma linguagem que viva de seu forte apelo popular. (FUNARTE 2016, p. 4).

A posição de ser excluído, de estar à margem, de ser invisível<sup>3</sup> é enunciado repetido em discursos de diversos grupos circenses. A demanda por inclusão tem sido direcionada a políticas públicas voltadas para o circo, incluindo-se, entre elas, a demanda por inclusão em políticas patrimoniais.

Em 2005, foi formalmente solicitado ao IPHAN o registro do “circo de tradição familiar” como Patrimônio histórico cultural do Brasil por iniciativa de uma organização circense, o circo Zanchettini. Essa demanda depois encampada por diversos circenses, autointitulados “circos itinerantes do Brasil” em abaixo assinado<sup>4</sup>. E em dezembro de 2015, a Rede de Apoio

---

<sup>3</sup> A noção de invisibilidade social refere-se exclusão social de diferentes grupos sociais e sua demanda por inclusão social. A visibilidade social é vista como possibilidade de acesso a direitos civis básicos, a direitos políticos de participação democrática e à direitos a justa distribuição de bens (TOMÁS, 2012).

<sup>4</sup> Ofício 02/06 de “circos itinerantes do Brasil”, protocolado no IPHAN em 28/03/2006.



ao Circo, entrou junto à superintendência do IPHAN Minas Gerais, com o pedido do registro de “famílias circenses”. O processo aguarda encaminhamento para a Câmara de Patrimônio imaterial do IPHAN.

Em 2008, a Associação de Famílias e Artistas Circenses, ASFACI, lançou Carta Manifesto pública, solicitando que o circo passe a ser considerado Patrimônio cultural brasileiro. Em 2010, representantes do setor na Câmara e Colegiado Setorial de Circo registraram no Plano Setorial de Circo a proposta de trabalhar para a proteção do “modo de vida circense e o patrimônio cultural brasileiro que ele, de fato, é” (MINC, s.d., p 50), assim propuseram como ação de curto prazo o “reconhecimento do circo itinerante tradicional familiar como patrimônio cultural”. Recentemente, no 2º Seminário Nacional de Circos Itinerantes, promovido pela UBCI – União Brasileira de Circos Itinerantes, entre 30 de novembro e 1º de dezembro de 2015, os presentes definiram entre outras reivindicações aos poderes públicos, a reivindicação de “Reconhecimento do circo como patrimônio cultural brasileiro” (UBCI, 2015).

Em relatório de atividade da FUNARTE, entre março 2015 a maio de 2016, visando à constituição de uma Política Nacional das Artes, figura como proposta a realização de atividades voltados à “Memória e Patrimônio” circense. Nesse documento, é explicitada a preocupação com o registro da história do circo, a necessidade de se assimilar a memória viva dos fazedores do circo, a preservação de acervos do patrimônio material e a definição de campos de reconhecimento de bens imateriais (FUNARTE, 2016).

De modo geral, observamos que nos últimos anos o circo tem sido objeto de algumas iniciativas que chamam atenção para seu caráter patrimonial. O IPHAN, por meio do prêmio “Rodrigo Franco de Andrade Mello”, que consagra iniciativas de preservação cultural, mostrou estar atento à necessidade de ações que visem preservar a memória e o saberes circenses. Em 2014, na sua 27ª edição, premiou o projeto “Respeitável público, Respeitável circo”, projeto de preservação e desenvolvimento do circo de Minas Gerais, desenvolvido por Sula Masvrudis, da Rede de Apoio ao Circo (RAC). E em 2016, premiou Verônica Tamaoki, com o projeto “Memória do Circo”, uma iniciativa de salvaguarda e difusão da memória do circo brasileiro, por meio da catalogação, do registro e da preservação de acervos circenses no Centro de Memória do Circo. O “Arquivo Circo Garcia”, sob custódia do Centro de Memória do Circo, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, também recebeu reconhecimento

mediante o Programa Memória do Mundo da UNESCO. O levantamento da história do Circo Garcia (1928-2002) pelo Centro de Memória do Circo foi premiado pela UNESCO em 2017.

Dois documentários abordando os circos brasileiros foram contemplados nos editais do ETNODOC, Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial<sup>5</sup> No Etnodoc de 2009, foi contemplado o documentário “Hoje tem alegria” que acompanha o cotidiano de três circos no Norte e Nordeste do Brasil<sup>6</sup>, e, no ETNODOC de 2011, o documentário “O canto da Lona”<sup>7</sup>, que retrata a trajetória de cinco antigos artistas do circo paulista no momento em que se reúnem para uma pequena apresentação circense.

Há, no momento, uma confluência entre a demanda de grupos circenses por inscrição em processos de patrimônio e um olhar patrimonial voltado para a memória circense, dada a presença de um debate patrimonial na sociedade que tem lançado luz sobre a visibilidade de processos culturais. A definição do que é objeto de patrimônio refere-se ao estabelecimento de lugares simbólicos, a valorização de determinados saberes e fazeres da cultura em detrimento de outros, a definição do que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Isto é, a definição dos objetos de patrimônio ocorre no âmbito das disputas sociais e disputas de poder e saber, na qual determinadas narrativas disputam com outras o status de verdade.

No Brasil, as políticas de registro do patrimônio imaterial datam de 2002. De 2002 a 2017, foram registrados 41 (quarenta) bens imateriais<sup>8</sup> e existem aproximadamente 36 (trinta e seis) bens em fase de instrução no processo de registro<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> O Etnodoc foi criado em 2007, para apoiar a documentação e difusão do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro por meio da produção de documentários inéditos para exibição em redes de televisão públicas. A gestão do prêmio é feita pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec), em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan). As três edições do Etnodoc (2007, 2009, 2011) contemplaram 46 documentários. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/206>. Acesso em 18 set. de 2017.

<sup>6</sup> O documentário tem “como eixo três personagens míticos da tradição circense brasileira: os pernambucanos Índia Morena e o mágico Alakasan e o amapaense Ruy Raiol. Os três juntos representam a tradição do circo de pequeno porte no Brasil. Longe dos grandes centros, esses seres errantes e apaixonados por sua arte lutam para manter firme a tradição”. <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1571/tv-brasil-exibe-documentarios-premiados-no-etnodoc-2009-a-partir-do-dia-21>. Acesso em 15 fev. 2018.

<sup>7</sup> <http://portal.iphan.gov.br/videos/detalhes/179/o-canto-da-lona>. Acesso em 15 fev. 2018.

<sup>8</sup> [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista\\_Bens\\_Registrados\\_por\\_estado\\_2017.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_Bens_Registrados_por_estado_2017.pdf). Acesso em 15.fev.2018

<sup>9</sup> Bens em Processo de Registro em consulta no site o IPHAN em 15 de março de 2018: Ofício de Raizeiras e Raizeiros no Cerrado (Farmacopeia Popular do Cerrado); Centenária Procissão do Senhor dos Passos (SC); Bico e Renda Singeleza (AL); Cultura do Boi-Bumbá de Parintins (AM); Modo de Fazer Arte Santeira do Piauí;

A solicitação de registro do circo “de tradição familiar” como patrimônio junto ao IPHAN, como já apontado, foi feita em 2005. A partir dessa solicitação, o IPHAN montou um processo de análise do pedido o qual se constituiu em nosso *corpus* documental, a partir do qual apreendemos o arquivo de análise, uma vez que entendemos que o processo patrimonial trata-se de um momento e de um *locus* de estudo com muitas possibilidades, pois neste os mais diversos atores sociais, diferentes discursos sobre circo se encontram materializados. No processo patrimonial, os embates e as disputas de poder-saber encontram-se presentificadas na forma de um arquivo<sup>10</sup>.

Com um olhar analítico com base em Foucault, nos propomos a estudar esses documentos, o jogo de produção de verdades sobre “circo de tradição familiar” no âmbito do processo patrimonial. Ressaltamos que nosso objeto não foi a prática patrimonial. A grade de inteligibilidade, os conceitos, os discursos que referenciam a prática patrimonial, interessam ao nosso estudo no que dizem respeito à constituição de verdades sobre o objeto patrimonial. A prática patrimonial nos interessou como dispositivo de poder-saber, objeto de disputas contemporâneas; configurando-se como um espaço de lutas, disputas de saberes que classificam, ordenam, estabelecem o que deve ser incluído, o porquê o ser, produzindo efeitos de verdade. A apreensão dos saberes que atravessam a prática patrimonial e são chamados a falar sobre circo são de nosso interesse à medida que atuam na visibilidade dos circos em nossa sociedade.

---

Congadas de Minas; Festa de São Benedito de Aparecida (SP); Produção de Doces Tradicionais Pelotenses (RS); Literatura de Cordel; Pesca com Arpão do Pirarucu (AP); Ofício de Tacacazeira na Região Norte; Banho de São João (MS); Cocos do Nordeste; Marujada de São Benedito (PA); Matrizes do Forró (PB); Saberes e Práticas das Parteiros Tradicionais do Brasil; Processos e Práticas Culturais Referentes à Canoa Caiçara; Choro; Festa do Divino da Comunidade de Marmelada (PI); Areruya (RO); Repente; Modo de Saber Fazer do Queijo Artesanal Serrano de Santa Catarina e Rio Grande do Sul; Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista; Ofício das Quitandeiras de Minas Gerais; Kenê Kui, Grafismos do Povo Indígena Huni Kui (Kaxinawá); Bembé do Mercado; Sistema Agrícola de Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira; Marabaixo (AP); Festa do Padroeiro dos Garimpeiros de Lençóis - Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos; Ciranda do Estado de Pernambuco; Feira de São Joaquim – Salvador (BA); Cantos Sagrados de Milho Verde (MG); Circo de Tradição Familiar; Ourivesaria da Cidade de Natividade (TO); Usos Rituais da Ayahuasca; Festa do Divino Espírito Santo do Vale do Guaporé (RO).

<sup>10</sup>Arquivo entendido como o que extrapola os documentos presentes no processo de pedido de registro de; sendo todos os documentos presentes na pasta de forma concreta, material documental (livros, textos, registros, atas, regulamentos, ofícios, etc.) ou como referências (citações de outros Documentos, leis, discursos, técnicas, ) e todo o aparato discursivo que caracterizam a inscrição de enunciados. Pois, para Foucault, os “Documentos remetem a enunciados que os extrapulam e se relacionam a um aparato discursivo que permeia toda a sociedade” (FOUCAULT, 2008 a).

Assim, esta tese tem por base os estudos de Foucault (2010c) sobre as produções discursivas, com seus efeitos de produções de verdades. No entendimento de que os regimes de verdade são construídos com base em mecanismos discursivos que são constantemente reinventados, tornando as experiências dos homens inteligíveis e verdadeiras em diferentes situações. Foucault vai trabalhar com os discursos como formações históricas que operam com o visível, certa maneira de ver um objeto que, ao ser enunciado, vai gerar a classificação, a norma, o que o define. As visibilidades são as condições, o regime de luz que incide sobre os objetos, que tornam possível o que se pensa, o regime de enunciados (DELEUZE, 2013).

Os discursos são vistos como organizados obedecendo a certas regras, sendo que as regras de formação discursiva tornam o discurso com “sentido” em um momento histórico, possibilitam sua inteligibilidade. Foucault, ao estudar discursos no tempo histórico, propõe como critério de inteligibilidade da linguagem a descrição do sistema de regras que constitui a linguagem e a torna possível em cada época. Com a arqueologia, Foucault descreveu como, em um momento histórico, um domínio de saber é construído sobre uma grade de inteligibilidade. A mudança da grade de inteligibilidade, das regras de formação de conceitos, possibilita a constituição de outros objetos e de novas posições do sujeito de conhecimento em diferentes momentos históricos. Deleuze (2013), como já dito, expõe que Foucault trabalha com visibilidades, maneiras de ver e enunciabilidades, maneiras de enunciar próprios a um momento histórico as quais engendram nas grades de inteligibilidade construídas para a constituição dos objetos. Partimos da tarefa arqueológica descritiva com esse horizonte genealógico de busca das configurações de saber-poder, o conjunto de condições que possibilitaram a emergência de específicas ideias, técnicas, instituições, discursos e comportamentos em um momento histórico preciso.

Assim, a arque-genealogia possibilitou apreender os regimes de verdade, os enunciados construídos sobre o objeto circo no âmbito do processo patrimonial. O processo patrimonial foi trabalhado como um conjunto de documentos dos quais se depreende enunciados que remetem a um aparato discursivo, a um falar de circo neste momento histórico. Tais enunciados se relacionam a diferentes maneiras de ver o objeto, regimes de luz e visibilidades. Não somente da prática patrimonial, mas de saberes transversais que recortam o objeto e que tornam possíveis enunciações presentes no processo.

Da arqueologia a genealogia e a ética de si, observa-se que há no pensamento de Foucault um desdobramento, um desenrolar (DELEUZE, 2013). A arqueologia possibilitou mostrar como foram constituídas as ciências humanas e, por meio da análise genealógica Foucault pode se perguntar o porquê essas foram constituídas. A arqueologia está inserida no projeto genealógico e utilizá-la como ferramenta metodológica é tirá-la do seu contexto. Como explicitado por Souza, Junquilha e Bianco (2006), o estudo arqueológico foi utilizado por Foucault para explicitar como surgem os saberes e como eles se modificam. Já a genealogia do saber veio responder o porquê desses saberes e não outros. A genealogia do saber refere-se a estratégias de poder para além da descrição de discursos, busca apreender os discursos em embate com outros, as relações de poder, as práticas discursivas e não discursivas nas quais o poder é exercido. Pensar os discursos fora da história, fora de um processo genealógico, é impensável na analítica foucaultiana. Um discurso na sua pretensão de verdade impele a pergunta da sua história, o como seus objetos foram construídos, por que e como se constituiu com o *status* de verdade.

Acreditamos que nossa proposição de estudo se define como arqueo-genealógica, ao propor o estudo de diferentes discursos que “falam” sobre o objeto, pensa o objeto por diferentes discursos que se embatem pelo *status* do verdadeiro. Ao adotar a proposição arqueo-genealógica de Foucault, pode-se abordar o objeto na ordem do discurso, apreendendo as enunciações sobre circo de diversos atores sociais. Produções discursivas que têm como objeto os circos revelam os regimes de verdade construídos, os conceitos que sustentam as formações discursivas, como foram produzidos e sua base epistemológica. Os diferentes discursos e os diversos sujeitos que os enunciam revelam diferentes verdades sobre o que se entende por circo. Diferentes enunciados mostram o circo sendo recortado por diversos feixes discursivos. Assim como diferentes sujeitos do discurso são convocados a enunciar sobre os circos no âmbito do processo de patrimônio – revelando relações de poder e saber, que gravitam em torno de um debate sobre cultura, memória e valorização social.

No nosso estudo, interessa o circo como um acontecimento discursivo. No processo de solicitação de registro patrimonial, há diversos saberes que foram convocados a falar sobre circo, diferentes formas de ver, visibilidades. Nas enunciações presentes nesse processo, o circo é objeto atravessado por diversos feixes de discursos, que apontam vozes, saberes,

poderes em conflitos. Há um debate que envolve relações de poder, sendo que o que se falou ou se fala de circo e os conceitos que são escolhidos para se falar dele operam neste objeto. A partir de uma analítica foucaultiana dos discursos, podemos refletir, reconstruir o que tem sido falado sobre circo. O que tem sido dito, quem fala sobre circo, de que lugar fala, de que ponto vista, com reforço de que instituições e que efeitos de poder se produz (FOUCAULT, 1985), são algumas perguntas que a obra deste autor nos sugere fazer sobre o nosso objeto.

Vários discursos estão presentes no nosso corpus, do qual se extrai um arquivo, que reúne o que se diz e o que se vê em uma época, o que se diz e o que se pensa sobre o circo no momento da constituição do processo do IPHAN. No nosso *corpus* aparecem discursos das ciências sociais que delimitam, ordenam os objetos culturais, classificam, operam com conceitos de popular, autêntico, de raiz, erudito, massa... Discursos literários, discursos do direito, discursos econômicos, entre outros. Discursos na sua multiplicidade, que vão enunciar o circo como expressão cultural, como prática cultural, organização... Várias formas de falar e ver o circo.

Há uma multiplicidade nos discursos tangenciais que mereceu nossa atenção. Especialmente, o circo ser atravessado pelo discurso da moral-social contrária aos maus-tratos de animais. Esse discurso recorta o objeto circo enunciando o circo com animais como excluído de uma moral-social atual. Discursos como o circo com expressão do passado, o circo tradicional como cultura popular; o “novo” circo como produtor artístico etc. foram analisados como construções sobre o objeto circo que estão inseridas em outros discursos sociais, que são atravessadas por diversos saberes que são temporais, têm inscrição na história.

Nesta perspectiva, nossa proposição diferenciou-se de outros estudos no campo dos Estudos Organizacionais e se soma a estudos como os de Barros *et al.* (2011), ao interrogar como se estabelece um regime de verdades, como foram construídos saberes que são convocados a “falar” sobre o objeto. A nossa proposição foi de um estudo não segmentado, que entende o arquivo como registro histórico, não concluído, pois também a história é inconclusa. Interroga o que já foi produzido, o realizado, do passado para se falar do que acontece no presente. E ademais propomos discutir os discursos sem percebê-los como restritos àquela situação (de

inseridos no processo patrimonial), mas como participantes da produção discursiva que permeia todo o social.

Assim, temos como objetivo desta tese a análise histórica das relações saber-poder, isto é, arqueogenealógica do circo como objeto histórico-social e como objeto de um processo construído pelo IPHAN a partir da solicitação de registro do circo como patrimônio imaterial, sendo que duas questões norteadoras nos guiam nesta tese:

- Em termos genealógicos, como se relacionam as formas de produção de saber que colocam o circo em determinado (ou os) *locus* histórico-social?
- E em termos arqueológicos, como as relações de saber/poder, que produzem as verdades sobre circo, se encontram presentificadas neste processo patrimonial?

Nesta tese efetuamos uma análise não das organizações e seus modos de gestão, mas da produção discursiva que as têm como objeto e das condições, das relações de poder, que possibilitaram tais formações discursivas. Interessa-nos como e por que se fala de circo, os discursos que são convocados quando de um processo de patrimonialização. Discursos e saberes que produzem efeitos de verdade sobre aquela realidade. Assim, interessa também o exercício de poder em ação nos discursos sobre patrimônio, memória e cultura presentes no processo.

Os estudos sobre circos no Brasil se concentraram sobretudo na década de 1970, predominantemente na área de ciências sociais (MAGNANI, 2003; MONTES, 1983; DELLA PASCHOA, 1978; BARRIGHELI, 1974; VARGAS, 1981) com foco nas transformações sociais e culturais que se processavam sobre o circo e seu público. A partir da década de 1990 volta a ser objeto de atenção no aspecto de sua estética e/ou história (DUARTE, 1995; SILVA 1996, 2003; BOLOGNESI, 2003; PIMENTA, 2003; 2006; 2009 SOUSA JR., 2008) foco que se mantém em estudos mais recentes (SILVA 2007; LOPES, 2015; LOPES; SILVA, 2015; PERIN, 2013; MUCCI, 2013; entre outros). Existe um estudo que foca o tema patrimônio (MARCHI, 2013) no aspecto do resgate da memória de um circo-teatro. Nosso estudo se diferencia deste e dos demais produzidos com o tema circo, até o momento, pelo foco na produção discursiva do objeto circo de “tradição familiar” no âmbito de um processo de pedido de registro patrimonial. Buscamos contribuir no campo dos estudos sobre circos, com

uma pesquisa histórica que tem os documentos como elementos estruturadores do trabalho; construindo uma proposta analítica baseada em Foucault, que procurou entender o pleito de circenses por registro no patrimônio. Pensamos esse pleito como um espaço de embate, de relações de poder, onde buscamos a materialidade dos discursos. Há aqui uma implicação política a medida que buscamos entender a ordem discursiva construída sob a visibilidade do patrimônio e buscamos refletir sobre os mecanismos que levam a sociedade a valorizar uns objetos em detrimento de outros.

No campo dos estudos organizacionais, nosso estudo se diferencia dos demais estudos que focaram as organizações circenses e também em relação a outros estudos foucaultianos enquanto método, pela possibilidade de apresentar como uma analítica foucaultiana pode ser empregada para o entendimento de como foi construído este objeto organização. Uma proposta analítica baseada em Foucault, que incluindo a visão de Deleuze, possibilitou deslocamentos analíticos, possibilitou sob esta lente teórica refletir como sob diferentes visibilidades são construídos os objetos. No nosso estudo a analítica permitiu refletir como se construiu este circo família enquanto uma organização discursivamente; como discursivamente um modo de ser organização- família produziu um tipo específico de organização que é diferente do circo empresa. Como foi construído um objeto reificado “circo de tradição familiar” em um embate nas formas de se ver e se produzir a organização circo. A analítica foucaultiana permitiu estudar como a produção discursiva que incide sobre o objeto circo de produção familiar tem como efeito de poder ---- produzir um tipo específico de organização e de organizar. Neste aspecto é que este estudo busca contribuir no campo dos estudos organizacionais, ao propor o uso da analítica foucaultiana como lente teórico e metodológica e não como forma, método fechado, para o estudo de como organizações e formas de organizar são objetos- produtos de discursos produzidos sob diferentes visibilidades.

Este estudo é composto primeiramente por essa introdução, na qual apresentamos as premissas que nortearam nossa análise.

Após a introdução, expomos nossa perspectiva teórica, buscando situar o leitor sobre as principais concepções analíticas de Foucault que foram referência para nosso estudo, no que se refere à produção de discursos de verdade no campo das relações de poder em embate na sociedade. Buscamos apresentar como a analítica foucaultiana na proposição de um estudo



arqueogenealógico foi utilizada neste trabalho, no ensejo de apreender as condições de possibilidade no momento atual para a produção de discursos de verdade sobre o circo. Em seguida, apresentamos como construímos o arquivo de nossa análise, tomando como base o *corpus* documental presente no processo de pedido de registro do circo de tradição familiar como bem imaterial junto ao IPHAN.

No capítulo três, discorremos como historicamente foram construídas as concepções sobre patrimônio, justificativas, proposições, discursos, que serviram de suporte para as práticas patrimoniais e como elas se configuraram em diferentes momentos históricos; com a proposta de apresentar como diferentes formas de ver os objetos patrimoniais propiciaram a construção de enunciados hoje presentes no debate patrimonial.

No quarto capítulo, a partir do *corpus* documental, tomamos como foco o objeto sobre o qual se solicitou o registro: Circo de tradição familiar, buscando apreender as enunciações feitas pelos circenses nas demandas de registro e quais as funções enunciativas desses discursos. A partir desse ponto de partida, trabalhamos com dois temas presentes no processo, sobre os quais se encerram debates e se constituem parte das construções enunciativas que suportam os discursos sobre circos na atualidade. O primeiro tema trabalhado foi o circo como cultura popular, no qual buscamos apresentar como o circo foi objeto de diferentes visibilidades em diferentes momentos de sua história. O segundo tema refere-se às mudanças da representação circo no imaginário brasileiro, as quais têm sido operadas por meio do debate sobre animais em circos e da disputa por legitimidade entre circos tradicionais e contemporâneos. A intenção foi mostrar como o circo de tradição familiar tem sido objeto de diversos debates que construíram formas de ver e falar, que expressam disputas na produção de verdades sobre esse circo e têm lhes conferido lugares sociais específicos, como expressão cultural do passado, arte menor, explorador de animais, etc. Assim, na parte seis desta tese, trabalhamos o debate sobre cultura popular que se iniciou no final do Século XVIII, teve seus desdobramentos e apresenta ressonâncias em produções discursivas atuais, nas quais enunciados sobre o circo de tradição familiar são situados, justificados, suportados sob a a visibilidade de diferentes saberes. E, na parte sete, discorremos como a representação circo tem se transformado no imaginário da população decorrente da produção discursiva sobre circo de tradição familiar e circo contemporâneo em embate nos discursos atuais; assim como sobre o impacto do debate sobre uso de animais em circos nos discursos sobre circo tradicional.

No capítulo seguinte discorreremos sobre como os circenses enunciam seu olhar patrimonial: porque a demanda foi formulada e o que dirigiu a ação desses sujeitos. Discorreremos também como o IPHAN se posicionou diante dessa demanda e como interroga o objeto circo como objeto patrimonial.

Por fim, tecemos nossas considerações sobre o percurso analítico que percorremos.

Como nosso estudo se volta à produção discursiva sobre circo, construímos, em um anexo, uma narrativa histórica do circo no Brasil. A intenção foi situar o leitor nos debates que hoje se fazem sobre circo de tradição familiar. Como muitos debates se articulam, sentimos a necessidade de, por meio de uma narrativa histórica, referenciar a análise que empreendemos do *corpus* documental. Longe de esgotar, de conseguir apresentar na sua complexidade, como seria a cena do Circo no Brasil, essa narrativa histórica visa dar referências ao leitor sobre que situações empíricas está se falando.

## 1. PERSPECTIVA TEÓRICA–METODOLÓGICA: UMA ANÁLISE FOUCAULTIANA

Foucault é um autor que é citado na área de Administração há algum tempo. Motta e Silveira (2004), Pereira, Muniz e Lima (2007), Pereira, Oliveira e Carrieri (2012), Costa e Vergara (2012) analisam que até muito recentemente o foco das pesquisas foucaultianas na área recaía no estudo do poder disciplinar. Situação que ainda predomina, contudo alguns poucos estudos avançam na análise de novos tópicos como poder pastoral (WALTER; WINKLER; CRUBELLATE, 2013), formas de governamentalidade (KNIGHTS, 1992; ALCADIPANI, 2008), Biopolítica (STASSUN; PRADO FILHO, 2012), o Cuidar de si e Cuidar dos outros (ANTUNES; MENDONÇA NETO; YAYLA; OKIMURA, 2012), Regimes de verdade e produções discursivas (COSTA; LEÃO, 2012; BARROS; CRUZ; XAVIER; CARRIERI; LIMA, 2011; FLORES, 2009; PECI; VIEIRA, 2007), na epistemologia (SOUZA; PETINELLI-SOUZA, 2010; SOUZA, 2006) e na produção de subjetividades (SOUZA; MACHADO; BIANCO, 2008; SOUZA; CARRIERI, 2010; VILLADSEN, 2007. SOUZA, 2017; SOUZA; BIANCO; SILVA, 2016; SOUZA; BREWIS; RUMENS, 2016.).

Alcadipani, em 2003, criticava que predominavam estudos que utilizavam Foucault de forma instrumental; contudo, se verificamos no SPELL<sup>11</sup> a produção acadêmica de 2003 até a presente data, podemos observar que este uso ainda persiste. Muitos utilizam de referenciais dos trabalhos de Foucault, abstraindo uma teoria social e metodologia relacionada. Nos Estudos Organizacionais, é comum a utilização da arqueologia como se fosse um modelo a ser adaptado a diferentes realidades, um método fechado de pesquisa ou apenas mais uma modalidade de análise de discurso. Contudo, apesar de Foucault ter realizado uma descrição exaustiva e pormenorizada do que seria o “método” da arqueologia, sua proposição não foi de uma construção teórica fechada ou de uma narrativa teórica, mas sim de uma analítica – um olhar, uma forma de olhar, de expor como ocorre a construção dos saberes, o porquê desses

---

<sup>11</sup> A biblioteca eletrônica SPELL® Scientific Periodicals Electronic Library, é um repositório de artigos científicos e proporciona acesso gratuito à informação técnico-científica. <http://www.spell.org.br/>.

saberes, questões, como e por que estes e não outros, dirigiam sua reflexão. Não um porquê de causa e efeito, não há busca de origem desses saberes, de um suposto momento original, essencial. Foucault vê a história como descontínua, não progressiva, pontuada por diversos acontecimentos. A ele interessava como a história possibilitou o aparecimento, os desdobramentos e até repetição de certos discursos.

### **1.1. Foucault e a produção de verdades**

Foucault (2008a), em *Arqueologia do Saber*, chama a atenção para os discursos como acontecimentos históricos. Em torno dos discursos gravitam múltiplas e diversas forças sociais, interesses, saberes que disputam entre si o reconhecimento e a legitimação social como “A interpretação verdadeira”. Logo, toda e qualquer sociedade controlaria e selecionaria o que pode ser dito em uma certa época, quem pode dizer e em que circunstâncias (FOUCAULT, 2001). Os discursos, para Foucault (2001, p. 8-9), são entendidos como práticas geradoras de significados que se apoiam em regras históricas para estabelecer o que pode ser dito, num certo campo discursivo e num dado contexto histórico, uma vez que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Toda sociedade estabeleceria os limites, os contornos do que se pode conhecer, das posições do sujeito do conhecimento, dos recursos para alcançar o conhecimento, limites que estariam apoiados em um suporte institucional. Suporte que revelaria como a sociedade opera com o saber, distribui o saber. Suporte que revelaria a vontade de verdade, vista como um sistema de exclusão sobre os discursos, delimitando como se estabeleceria a verdade naquela sociedade, em um espaço e tempo determinados (FOUCAULT, 2001).

Foucault analisa em seus primeiros estudos os jogos e os regimes de verdade de um momento histórico; busca circunscrever em um momento histórico preciso o que entra no jogo do verdadeiro ou falso. Analisa esse jogo como dependente das relações de força que o constituem, e busca apreender as condições que tornaram possível a emergência de um objeto

como naturalmente dado, como a loucura e a delinquência. Seu estudo tem um caráter histórico, ao buscar descrever as configurações de saber/poder em um conjunto de práticas discursivas que possibilitaram a emergência do objeto, como a loucura, delinquência em um momento histórico dado.

Os discursos são vistos como não aleatórios, não desregrados, inscritos em regras de formação, em outros discursos, nas instituições sociais e nas relações de poder. Todo discurso se apresentaria nos limites dados pela história e pela cultura, limites que estabeleceriam o que é considerado certo e errado, verdadeiro e falso. Os limites para a produção discursiva estão dados, à medida que se referenciam em bases conceituais delimitadas no tempo e espaço. Foucault busca apreender as condições de existência do discurso, uma vez que, segundo ele próprio,

Não escrevo então uma história do espírito, segundo a sucessão de suas formas ou a espessura de suas significações sedimentadas. Não interrogo os discursos sobre o que, silenciosamente, querem dizer, mas sobre o fato e as condições de sua aparição manifesta; não sobre os conteúdos que podem encobrir, mas sobre as transformações que efeturaram; não sobre o sentido que neles se mantém como uma origem perpétua, mas sobre o campo onde coexistem, permanecem e apagam-se. Trata-se de uma análise dos discursos na dimensão de sua exterioridade (FOUCAULT, 2010 a, p. 10-11).

Os discursos são estudados por Foucault como práticas sociais e discursivas, que acontecem em determinadas situações, têm efeitos sobre outros discursos em um campo discursivo, no qual se relacionam. Os discursos são focados no aspecto das regras de formação de objetos, nas condições de seu aparecimento histórico. Não interessa analisar os conteúdos linguísticos, os signos, mas

não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2008a, p.55).

Esse teórico é explícito de que, na relação entre palavras e coisas, o interesse está no conjunto de regras que se delineiam na prática discursiva, formando objetos aos quais se atribuem

significados em determinados momentos históricos. Interessa a Foucault fazer uma história dos objetos discursivos, das condições de aparecimento histórico dos objetos do discurso.

Foucault, ao discorrer sobre os enunciados, mostra como os acontecimentos e os objetos são moldados pelos enunciados; os discursos como seguindo regularidades e estabelecendo as verdades do momento histórico (DIAZ, 2013). O enunciado é o tema central, trata-se do ato discursivo que se caracteriza por sua condição de verdade; ou ato discursivo sério. As justificações e refutações do ato discursivo permitem que ele se torne distinto em um enunciado, se torne um saber, passível de ser estudado, repetido, transmitido (DREYFUS e RABINOW, 1995). O enunciado é visto como acontecimento discursivo e, a partir desse acontecimento, interroga o porquê de seu aparecimento, na sua singularidade. Foucault busca caracterizar as relações entre os acontecimentos discursivos, entre diferentes enunciados, de diferentes domínios. Com esse objetivo, desenvolve o conceito de formação discursiva:

No caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2008a, p 43)

Foucault ainda expõe:

Por sistema de formação é preciso, pois, compreender um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou tal objeto, para que empregue tal ou tal enunciação, para que utilize tal ou tal conceito, para que organize tal ou tal estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim. Caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática (FOUCAULT, 2008a, p. 82).

Os discursos, ao formarem objetos, são concebidos como práticas discursivas, que seguem regras definidas, delimitando a enunciação dentro de formações discursivas, pois, uma série de regularidades no discurso corresponde a um conjunto de enunciados; o que forma, exclui, justifica, descarta outros enunciados.

Em Foucault (2008a, p. 50-51), um objeto de discurso é formado quando se diz algo ou várias coisas sobre ele, quando se inscreve em um domínio de parentesco com outros objetos, sendo possível estabelecer relações de “semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de

transformação”, entre este objeto e outros. Essa situação ocorre quando há “condições positivas de um feixe complexo de relações” entre “instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização”. Relações que permitem ao objeto ser colocado em uma posição de exterioridade em relação aos outros objetos, porque

As relações discursivas, como se vê, não são internas ao discurso: não ligam entre si os conceitos ou as palavras; não estabelecem entre as frases ou as proposições uma arquitetura dedutiva ou retórica. Mas não são, entretanto, relações exteriores ao discurso, que o limitariam ou lhe imporiam certas formas, ou o forçariam, em certas circunstâncias, a enunciar certas coisas. Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso, do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc.(...) Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2008a, p.51-52)

A concepção de relações discursivas que estão no limite do discurso, referencia o discurso como situado historicamente, delimitado no espaço e no tempo. As relações que restringem e regram o discurso não são expressas no discurso; contudo o discurso como prática expõe as relações discursivas efetuadas para seu acontecer.

Foucault afirma que essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; não estando presentes no objeto e não definindo a constituição interna do objeto, mas permitindo a este se situar diante dos outros objetos, definindo sua singularidade. Dreyfus e Rabinow (1995) afirmam que os enunciados não podem ser isolados do conjunto do “jogo enunciativo”. Existem devido a regras de um jogo de verdade do qual participam.

Deleuze (2013), realizando um curso sobre Foucault denominado “O Saber”, trabalha com a ideia de que a análise de Foucault recai sobre visibilidades e enunciabilidades históricas. No seu curso, discorre que uma formação histórica se define por sua discursividade, por um regime de enunciados próprios. O visível se refere a certa maneira de ver um objeto, que, ao ser enunciado, vai gerar a classificação, norma, o que define este objeto naquele momento e lugar. As visibilidades são as condições, pois tudo que se faz em uma época supõe um regime de luz e tudo que se pensa em uma época supõe um regime de enunciados. O interesse de

Foucault estaria nas condições de uma época que tornam possíveis os comportamentos e as mentalidades.

Uma formação discursiva faria o agenciamento do visível e do enunciável: “este agenciamento do visível e do enunciável como constitutivo da formação histórica é que Foucault chama em sua própria terminologia de dispositivo”. Dispositivo é entendido como instrumento de poder; sendo o saber o dispositivo que combina, articula o visível e o enunciável, realizando a produção de verdade. Para Deleuze, o visível remete a um processo (maneira de ver) e o enunciável remete a um proceder; sendo o saber procedimento (processo +proceder), o ato articulado a maneira de realizá-lo (DELEUZE, 2013, p. 33/34).

Quando Foucault se refere ao discurso como formação discursiva, remete ao regime de enunciados e campo de visibilidade próprios de um momento. A prisão é descrita como lugar de visibilidade do crime e de enunciado sobre delinquência. O visível e o enunciável seriam os *a priori* de uma época, pois definem a formação discursivo-histórica. Deleuze discorre que saber é ver e enunciar, é combinar o visível e o enunciável; sendo que tanto o enunciado tem objetos próprios, objetos discursivos, quanto as visibilidades possuem objetos próprios. O filósofo exemplifica que, no enunciado, “Vejo a loucura no hospital.”, a loucura é objeto de saber, sendo enunciável e visível. A delinquência, a não razão são objetos discursivos e a prisão e o hospital são lugares de visibilidades que possibilitam a formação desses objetos discursivos.

Deleuze (2013) expõe que as verdades são produzidas nas relações efetuadas pelos saberes, caracterizados como regimes de verdade. As verdades são caracterizadas como inseparáveis das práticas que produzem, inseparáveis dos procedimentos das práticas de saber. O saber é entendido como a relação entre práticas, entre a prática discursiva do enunciado e a prática não discursiva da visibilidade. Tal relação ou procedimento entre práticas de enunciação e visibilidade caracteriza em qual limiar o enunciado pertence, limiar científico, religioso, do direito, da estética, etc.



Foucault trabalha com arquivos, caracterizados aqui por Deleuze como um extrato, estratificação, formação histórica que compila um aglomerado de limiares de saber diversamente orientados, segundo os quais os enunciados são caracterizados como enunciados políticos, estéticos, científicos, etc... Para esse autor, Foucault opera com a tese de que as visibilidades e os enunciados não estão dados imediatamente, têm que ser extraídos, o que é a tarefa arqueológica. Assim, como os enunciados se referenciam a formações discursivas específicas; a sua diferenciação, identificação ocorre por meio da descrição dos enunciados, da possibilidade de se caracterizar sua forma de organização, de particularizar uma formação discursiva.

Deleuze (2013) caracteriza o método arqueológico de Foucault, tomando por base a ideia de que os enunciados não estão dados, devem ser extraídos e expõe que Foucault parte de um *corpus*, conjunto de palavras, proposições, frases, de um conjunto proferido em uma época na busca regularidades. Foucault busca focos de poder e resistência ao poder presentes em tal *corpus*. A análise é dos focos de poder, das enunciações como funções, procura estabelecer os regimes de enunciados que mostram e expressam diferentes focos de poder, as singularidades discursivas. Foucault, no seu método, constitui o *corpus* que corresponde a um saber, perguntando sobre focos de poder e resistência ao poder postos em jogo nos regimes de verdade.

Dreyfus e Rabinow (1995) elucidam que Foucault opera com quatro categorias descritivas para a análise das formações discursivas: os objetos; os sujeitos, os conceitos e as estratégias. A atividade descritiva inicia-se por abordar enunciados que se referem a um objeto em comum, dado que a formação discursiva produz o objeto de que fala. Tudo o que é dito nos enunciados que nomeiam, recortam, descrevem, explicam, contam seus desenvolvimentos, indicam correlações, julgam e emprestam a palavra; mostram as relações discursivas, o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar do objeto, para tratá-lo, nomeá-lo, explicá-lo, analisá-lo, etc.

Quando se interroga sobre o que se enuncia, porque este e não outro enunciado, outras questões podem ser colocadas na sequência, como: quem profere o discurso, qual o lugar que ocupa (*status*), quem o vê como verdadeiro; quais os lugares institucionais de onde o sujeito suporta seu discurso; quais as posições o sujeito ocupa em relação aos objetos (FOUCAULT,

2008a). Tais questões, longe de se referirem à possibilidade de um sujeito transcendental ou psicológico que confere significado ao discurso, se referem a um sujeito disperso que ocupa diversos lugares diante dos discursos. O homem é sujeito e objeto do discurso. Os conceitos são pensados no conjunto de regras do discurso, regras do jogo da verdade, estabelecidas como condições de existência do discurso, as quais definem o que pode ser considerado objeto, que coisas pode se falar sobre tais objetos, quem pode falar, com o uso de que conceitos (DREYFUS; RABINOW, 1995).

As estratégias seriam a individualização do enunciado, por meio da formação de um campo enunciativo, caracterizado por possibilidades e limites de escolha disponibilizados pela formação discursiva, uma vez que

Discursos, como a economia, a medicina, a gramática, a ciência dos seres vivos, dão lugar a certas organizações de conceitos, a certos reagrupamentos de objetos, a certos tipos de enunciação, que formam, segundo seu grau de coerência, de rigor e de estabilidade, temas ou teorias. (...) Qualquer que seja seu nível formal, chamaremos, convencionalmente, de "estratégias" esses temas e essas teorias.(...) Estas estratégias são ...maneiras sistematicamente diferentes de tratar objetos de discurso (de delimitá-los, reagrupá-los ou separá-los, encadeá-los e fazê-los derivar uns dos outros), de dispor formas de enunciações (de escolhê-las, organizá-las, constituir séries, compô-las em grandes unidades retóricas), de manipular conceitos (de lhes dar regras de utilização, fazê-los entrar em coerências regionais e constituir, assim, arquiteturas conceituais) (FOUCAULT, 2008a, p.77).

Dessa maneira, buscar a unidade de um discurso é buscar a dispersão de elementos, descrita em sua singularidade de determinar regras específicas, segundo as quais foram formados objetos, enunciações, conceitos, opções teóricas. A unidade do discurso reside nesse sistema que rege e torna possível a sua formação.

Em suas aulas, Foucault (2014a, p. 203) expõe que as práticas discursivas, ao recortar um campo de objetos, se apresentam como uma perspectiva legítima para o sujeito do conhecimento, ao estabelecerem normas para a elaboração de conceitos e das teorias. Mas, mais do que falar sobre os objetos, ao fabricá-los se materializam, se concretizam

em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas que simultaneamente as impõem e as mantêm. Por fim, tem modos de transformação específicos. Não podemos reduzir essas transformações a uma descoberta individual e precisa; entretanto, também não podemos limitar-nos a caracterizá-las como uma mudança global de mentalidade, de atitude coletiva ou de estado de espírito. A transformação

de uma prática discursiva está ligada a todo um conjunto, frequentemente muito complexo, de modificações que podem se dar tanto fora dela na forma de produção, nas relações sociais, nas instituições políticas como nela nas técnicas de determinação dos objetos, no afinamento e ajuste dos conceitos, no acúmulo de informação ou ao seu lado em outras práticas discursivas (FOUCAULT, 2014a, p 203).

Fischer (2001) discute a ideia de relação entre práticas discursivas em Foucault, caracterizando-as como heterogeneidade do discurso. Os enunciados só existem em relação a outros enunciados, sua singularidade subjaz a essa relação. A mudança também só seria possível por ação do interdiscurso, da disputa dos diferentes campos de poder-saber. A concepção de que o enunciado carrega como característica sua, como condição de existência, a sua singularidade em relação a outros, reforça a ideia de um jogo enunciativo como expresso por Dreyfus e Rabinow (1995). Ainda para Fischer, buscar a configuração interdiscursiva não passaria pela busca de explicação de tudo, de apreensão do sistema de pensamento de uma época, mas demanda um trabalho de multiplicação dos discursos, de complexificação do conhecimento; busca das coexistências, das trocas, da heterogeneidade das relações discursivas.

Em Foucault, a verdade é uma verdade dentro de determinado momento. Um regime de verdade não é perpétuo, ele se modifica em função de cada rearranjo nas relações; e também em consequência de derrubadas, aceitações e manutenções de poder. E na medida em que as verdades se deslocam, há um deslocamento de poder. O fundamental da análise é que poder e saber se implicam mutuamente: todo ponto de exercício do poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber (FOUCAULT, 2006, p.177). Assim, não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, o qual, ao mesmo tempo em que é produto, constitui relações de poder. “É pleno se o considerarmos [o poder] como um conjunto de regras, de estratégias, de procedimentos, de cálculos, de articulações que permitem obter ritualmente a produção do acontecimento ‘verdade’” (FOUCAULT, 2006, p. 115).

Os discursos elencados como verdadeiros, os mecanismos e os critérios utilizados para distinção do que é caracterizado como verdadeiro e falso, as sanções de cada um deles, os estatutos que têm o encargo de dizer o que faz funcionar e como funcionam as verdades, estabelecem os objetos. Em síntese, as verdades são produzidas em um jogo de poder e saber, já que, em

nossas sociedades, a "economia política" da verdade tem cinco características historicamente importantes: a "verdade" é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos; enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas "ideológicas")" (FOUCAULT, 2006, p 11)

Nessa perspectiva, a produção discursiva é vista como um exercício de poder em relações históricas nas quais o poder é relacional, e positivo, produtor de verdades. O poder é exercido por intermédio da produção de verdades.

## **1.2. A proposta analítica Foucaultiana para esta tese**

Para Foucault, o método não é o caminho seguro como queriam Descartes e Ramus, até porque nada mais é seguro, previsível: nem os pontos de saída, nem o percurso, nem os pontos de chegada. E mais: não há um solo-base externo por onde caminhar, senão que, mais do que o caminho, é o próprio solo sobre o qual repousa esse caminho é que é construído durante o ato de caminhar (VEIGA NETO, 2009, p.90) .

Aqui nos deparamos com uma difícil tarefa explicitar para o leitor a metodologia que utilizamos. Contudo, não somos capazes de responder à expectativa usual da nossa área de estudos de apresentar um método claro, com etapas definidas e delimitadas. Trabalhar com uma metodologia foucaultiana no sentido de utilizar-se de um método fechado, cartesiano, imutável, possível de ser aplicado universalmente, não condiz com a proposição de Foucault. Veiga Neto (2009) faz a reflexão de que utilizar-se de uma metodologia proposta por Foucault seria incoerente com o pensamento de Foucault, que sempre buscou se afastar de rigores conceituais e de aspectos operacionais canônicos da tradição do pensamento moderno.

Partimos do enfoque ou olhar foucaultiano sobre os discursos e sua pretensão de produzir efeitos de verdade para construir um caminho de pesquisa. Aqui nos propomos a estudar os discursos sobre o objeto circo presentes no debate sobre a demanda do circo como objeto patrimonial. Entendemos nosso estudo como uma proposição arqueológica, ao se interessar pelas produções discursivas em um momento- acontecimento dado, o momento atual em que se situa o processo de pedido de registro patrimonial; mas vamos além como uma proposição

genealógica ao focar este acontecimento, estudado por Foucault como prática de poder positivada, de produção de verdades.

Em Foucault, há uma história política da verdade. Ele entende que na nossa sociedade há espaços em que se forma a verdade, onde se definem as regras do jogo, a partir dos quais se constituem os domínios de objeto, os tipos de saber (FOUCAULT, 1974). Nosso foco são as condições de possibilidade no momento atual para produção de discursos de verdade sobre o circo. Prado Filho (2006, p. 35), faz uma reflexão sobre a obra de Foucault no aspecto das produções de verdades, perguntando sobre como a obra de Foucault operou na desnaturalização das verdades no decorrer da história. A arqueologia de Foucault volta-se aos modos históricos de produção de verdades, à problematização dos regimes de produção de verdades; entendendo que os jogos, regimes de produção de verdade são históricos, transitórios, envolvem disputas de poder. Para Prado filho, a arqueologia faz um “corte transversal no campo discursivo”, mostrando como se sustenta um discurso, quais suas matrizes, condições de possibilidade, emergência, acontecimentos. Discurso é visto como “peça material”, colocada em circulação na sociedade, não acabada, mas com formação discursiva.

Como discurremos anteriormente, Foucault vai ver os discursos como organizados, obedecendo a regras. Regras que tornam o discurso com “sentido” em um momento histórico, possibilitando sua inteligibilidade. A análise arqueológica refere-se ao estudo das grades de inteligibilidade, destas regras, dos modos de ser que permitem a inteligibilidade das coisas, ao estudo da ordenação das coisas, ou análise das positividades, do que foi o dito, do que foi naturalizado, daquilo que é tomado como verdade. Com a arqueologia, Foucault nos mostra que entre as palavras e as coisas há o discurso em formato de arquivo, em que conceitos, objetos, tipos de enunciação, estratégias discursivas se organizam, produzindo esses efeitos de verdade. O discurso é visto como prática, como objeto de jogos de poder, nos quais o sujeito é colocado no lugar de função enunciativa, podendo ocupar diversas posições para falar de um objeto. A relação entre eses elementos seria um mecanismo que muda com o tempo; e a mudança tem dimensão de acontecimento. A genealogia seria o estudo dos acontecimentos.

A genealogia se volta para a análise histórica das condições que possibilitaram os discursos e as mudanças, os acontecimentos. A arqueologia é descritiva, foca os enunciados que são

descritos como pertencentes a uma determinada formação discursiva (no caso formações discursivas que aparecem nos enunciados sobre circo, em discursos e interdiscursos que são convocados a enunciar sobre o objeto circo) e a genealogia vai focar as condições (de poder e saber) que possibilitaram a emergência de tais discursos. A genealogia tem como base a arqueologia, o estudo dos discursos, mas vai além perguntando como são utilizados, qual seu papel na sociedade, os dispositivos de poder como operam fazendo uso de discursos.

As práticas de patrimônio são objeto de nosso estudo como campo problemático no qual o objeto circo se insere e é problematizado. Mas nosso interesse não se centra na prática e no discurso patrimonial em si, mas neles como dispositivo de poder, no qual vários discursos são convocados a se pronunciar sobre o objeto circo. Partimos de um processo, do conjunto de documentos reunidos, na solicitação do registro do circo como bem cultural imaterial. Interrogamo-nos o que as práticas de patrimônio dizem sobre este objeto. E o que os circenses dizem do circo, especialmente ao enunciarem a sua demanda por reconhecimento pela via do patrimônio, se colocando como sujeitos da enunciação. Interessa nos (re)conhecer esses discursos, os saberes que o suportam e o debate que propiciam.

Não se trata de um trabalho teórico sobre a obra foucaultiana. Mas, tendo como base sua base analítica; voltamo-nos a apreender o circo como produção discursiva: organização, produção cultural, população excluída, arte marginal, cultura popular etc. Objeto que, ao ser interrogado pela política pública de patrimônio, é objeto de saberes, sendo que os sujeitos que têm uma relação de pertencimento para com o circo são chamados a falar do circo, criando a possibilidade de novos discursos.

Propomos analisar as funções enunciativas, isto é, as intenções estratégicas que sustentam os discursos e enunciados:

- Por que se fala de patrimonializar circos “de tradição familiar” em específico?
- Há outros circos?
- O que se fala sobre isto?
- Quais os efeitos de poder induzidos pelo que se diz?

- Quais as relações entre os discursos e efeitos de poder decorrentes?
- Quem fala sobre patrimonializar circos, de que lugares e pontos de vista se fala?
- Que instituições incitam a fazê-lo? (Baseado em Foucault, 1985)

Torna-se necessário tomar cuidado com as construções discursivas de diferentes abordagens conceituais para não colocá-las como verdade, mas expô-las como o proposto por Foucault na sua analítica, isto é, expor as descrições de ordens, as correlações, as posições e os funcionamentos, as transformações, os sistemas de dispersão ou as formas de repartição de certa regularidade entre enunciados, de forma a apreender as condições de existência de “verdade” desses discursos. Para tanto, é necessário descrever a heterogeneidade, perguntando dos diferentes lugares do qual se fala, perguntando quem fala, em que campo de saber se insere, as relações de força que suportam determinados saber (FISCHER, 2001).

Podemos recorrer a Deleuze (2013, p.33-34) para nos orientar como operar com a análise arqueológica de Foucault. Deleuze parte da ideia de que Foucault buscava o visível e o enunciável na produção de verdades em um momento histórico específico. O visível remete a um processo (maneira de ver) e o enunciável remete a um proceder, sendo o saber o procedimento (processo +proceder), ato e maneira de realizá-lo. Um objeto do conhecimento é recortado por vários feixes discursivos, vários feixes de saber. Em Foucault, a prisão é lugar de visibilidade, em vários feixes de luz iluminam o preso, que no feixe de saber do direito vai ser visto como fora da lei e no feixe de saber da moral e ética vai ser visto como delinquente, sendo objeto desse enunciado. A maneira que ver a partir do lugar da prisão, torna o preso visível de diferentes formas. O preso torna-se objeto de diferentes feixes de saber.

Neste olhar, entendemos o Estado brasileiro “personificado” nas suas políticas patrimoniais como lugar de visibilidade, o que implica certa maneira de ver seus objetos; sendo atravessado por diversos feixes discursivos, como os do desenvolvimento econômico, da exclusão social, dos saberes da Antropologia, do Direito, da Política Pública etc.

As práticas patrimoniais caracterizam-se em uma maneira de ver os objetos recortada por diversos saberes, feixes de luz que explicitam a maneira de ver, o regime de luminosidade, a

escolha do o que ver, da forma de ver, enfim a visibilidade do patrimônio. Tal maneira de ver vai objetivar seus objetos, no caso aqui: o circo. A maneira que ver um objeto, o torna visível sob aqueles focos de luminosidade. Não necessariamente a visibilidade social que demandam os circenses. Foucault mostrou que não foi dada voz ao louco, ao saber do louco, o louco não se tornou visível na história, como sujeito de sua história, mas como objeto de diversos saberes que o viram, sob lentes e refletores próprios.

As visibilidades são as condições que possibilitam um fazer e um pensar/enunciar; sendo que o que se pensa supõe um regime de enunciados. O como se vê, articulado ao enunciado, constitui a objetificação das coisas, o objeto do conhecimento. Quando algo se torna objeto de conhecimento, ocorre a produção de verdades. A maneira de ver, ao ser enunciada, produz a classificação; a norma, define o objeto. Deleuze afirma que o visível e o enunciável são os *a priori* de uma época, de um momento histórico, o que possibilita a constituição dos objetos. A forma que se vê e o que se enuncia sobre o objeto o definem, o colocam em determinado lugar social, lugar na grade de inteligibilidade construída pelo enunciável e pelo visível.

O enunciável e o visível do momento histórico atual colocam o circo em determinado lugar social. Quando se enuncia algo sobre o circo hoje, enuncia-se com base em grades de inteligibilidade próprias do momento atual. Sob a visibilidade das práticas patrimoniais, o circo é visto e são construídos enunciados sobre ele. Discursos são atravessados por feixes de saber, que tornam o circo visível diante de diversas maneiras de ver e enunciar. Os feixes de saber que são chamados para ver e enunciar sobre os objetos do patrimônio tornam o circo objeto de conhecimento. O circo no âmbito das práticas patrimoniais é objeto de saber, enunciável e visível, mas não só sob à luz e sob o regime de enunciados que caracterizam as práticas patrimoniais, pois trabalhamos com discursos inscritos em um arquivo. Um arquivo na perspectiva de Foucault aglomera o fala-se de uma época, o conjunto de enunciados sobre o objeto circo que se encontram presentificados naquele *corpus*.

Aqui, um parêntese, pois se torna necessário explicitar o conceito de arquivo que estamos utilizando. Aqui o arquivo não faz referência a um simples conjunto de documentos. Em Foucault, o arquivo é definido como “existência acumulada de discursos”; como “a lei do que



pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008a, p. 149). O arquivo é o fala-se de uma época, o visível e o enunciável enquanto modos de existência dos discursos, o que possibilita ver, ilumina os objetos e possibilita falar sobre eles.

Barros (2016) realiza uma reflexão sobre os arquivos e documentos históricos com vistas ao seu uso nos Estudos Organizacionais e adota um entendimento de arquivo na perspectiva foucaultiana de “metáfora relacionada a um conjunto de possibilidades de dizer (e fazer) que é preservada nas tramas de poder (FOUCAULT, 2008a)”. O Arquivo sob esse olhar, é o preservado, o que ficou registrado, ficou inscrito e o que deve ser interrogado. O arquivo sobrepõe-se ao documento, mas o perpassa enquanto aquilo que possibilita os enunciados presentificados e materializados no Documento, referindo-se a um momento histórico, e as relações de poder que ali se encerram. Nos documentos encontram-se enunciados que os extrapolam: “o documento remete a um arquivo, seja no sentido de um conjunto de outros documentos produzidos sob as mesmas regras, seja como enunciados que possibilitam a emergência de determinado discurso materializado em textos ou outros registros” (BARROS, 2014, p. 2).

Deleuze (2013) disserta que a análise arqueológica volta-se ao arquivo como um extrato, uma estratificação, uma formação histórica que compila o aglomerado de limiares de saber diversamente orientados, segundo os quais os enunciados podem ser chamados de enunciados políticos, estéticos, científicos etc. O arquivo reúne um regime de enunciados, de saberes, constituído por práticas discursivas, os enunciados, associados a práticas não discursivas, as visibilidades na produção de verdades. A verdade é inseparável das práticas que a produzem, é inseparável de um procedimento, de um saber. Contudo, Deleuze (2013, p. 45) afirma “as visibilidades e os enunciados não estão dados imediatamente, tem que ser extraídos”. Essa extração seria a tarefa arqueológica de atuação sob um arquivo, em um processo de reunião de enunciados. Contudo, pontua esse autor que o enunciado não se reduz às palavras, às frases, aos atos de fala, às proposições. Os focos de produção de enunciados, o quem vai reger a produção de enunciados, devem ser perguntados. Quais as instâncias de poder que dão forma, modelam, disciplinam, normalizam, fazem falar em um momento histórico é uma pergunta norteadora do estudo de Foucault.

Deleuze (2013, p. 67) discorre que o método de Foucault parte do *corpus*, conjunto de palavras, proposições, frases, conjunto de enunciados em uma época e busca as regularidades. Os enunciados sem referente, que não remetem a um autor determinado e não possuem um sujeito unívoco. O fala-se de uma época. O conjunto de frases que se dirige para formar um *corpus* sobre determinado objeto. Com esse *corpus* pergunta: “Quais os focos de poder e resistência ao poder que concernem a este objeto?” A definição dos focos de poder são os enunciados, as funções enunciativas. Os regimes de enunciados mostram, expressam diferentes focos de poder, as singularidades discursivas.

Deleuze (2013, p. 78) explicita os passos do método de Foucault. Primeiramente, a constituição de um campo problemático e seu correspondente *corpus*. Depois a busca de extrair enunciados de tal *corpus*. Um *corpus* implica certa maneira de ser da linguagem no dito *corpus* e deve-se buscar definir a maneira que se agrupa a linguagem no *corpus*, o modo de ser da linguagem. O autor fala no “murmúrio anônimo”, o que se fala naquele *corpus*. Em um terceiro momento, busca extrair um *corpus* físico de visibilidades, o ver segundo o polo de saber, o como se vê e constitui o *corpus* que corresponde a um saber, perguntando focos de poder e resistência ao poder postos em jogo naquele *corpus*.

No nosso caso, tomamos como problema de pesquisa o circo como objeto de registro patrimonial. O *corpus* inicial com o qual trabalhamos é o conjunto, aglomerado de Documentos reunidos no processo formal de pedido de registro. Esse processo foi o ponto de partida para constituição do nosso arquivo, uma compilação de Documentos, de enunciados que tratam do objeto circo. Enunciados de diferentes sujeitos que adotam diferentes posições diante dos objetos. Buscamos o que se fala neste *corpus* de palavras, frases, proposições, leis, normas. E desse *corpus* extraímos um *corpus* físico de visibilidades, o como o circo é visto por diferentes saberes que o recortam, que falam sobre ele.

### 1.3. O Arquivo: o processo de pedido de registro do circo de tradição familiar como bem imaterial

O *corpus* documental presente na pasta organizada pelo IPHAN caracterizada como processo 01450.012277/2005-62 – **Data:** 29/09/2005<sup>12</sup> constituía-se nos seguintes Documentos:

- Documento 01: Carta protocolada junto ao IPHAN, em 28 de setembro de 2005, direcionada ao presidente do IPHAN, na qual o circo Zanchettini apresenta pedido de inclusão do “circo de tradição familiar” nos livros de registro dos bens culturais do patrimônio imaterial brasileiro .
- Documento 02: Despacho da presidência do IPHAN no 1357 de 20 de outubro de 2005, em que encaminha o pedido a diretoria do Departamento de Patrimônio Imaterial, para que tome as providências que julgar necessárias e que responda ao interessado.
- Documento 3: Carta do senador Álvaro Dias, em 05 de dezembro de 2005, endereçada ao presidente do IPHAN, solicitando apoio ao pleito realizado.
- Documento 4: Despacho de no 1356 de 19 de outubro de 2005, em que a presidência do IPHAN encaminha a carta do senador ao DPI, com a indicação de que se tome as providências que julgar necessárias.
- Documento 05: Ofício 01/16, de 13 de janeiro de 2006 assinado pela gerência de registro e dirigido a sra Edilamar Zanchettini com cópia ao senador Álvaro Dias, em que acusa o recebimento do pedido e explica que um bem proposto para registro deve atender as seguintes condições: “continuidade histórica, modo de transmissão oral ou informal, enraizamento no cotidiano das comunidades e referências às praticas ou vivências culturais coletivas nacionais” e afirma entender que o “circo de tradição familiar, enquanto manifestação cultural atende esses requisitos”. Explicita as exigências formais para que seja instrumentalizado o processo, como a necessidade de o pedido ser feito por associação representativa ou por abaixo-assinado e a exigência de Documentos que justifiquem e subsidiem o pleito. Solicitam: Justificativa do pedido que ofereça elementos circunstanciados sobre o significado do circo de

---

<sup>12</sup> Documentos presentes quando das visitas feitas ao IPHAN em junho/2016 e novembro /2016.

tradição familiar como referência cultural do Brasil; Maiores informações do circo como manifestação cultural, bem como indicação da participação e/ou atuação de grupos sociais envolvidos; Documentação disponível sobre essa atividade circense, fotos, filmes, vídeos, matérias de jornais, depoimentos, etc”. Neste Documento, o IPHAN explica os trâmites ao requerente, expondo que primeiramente é feita uma análise preliminar pelo DPI, após o processo é encaminhado à Câmara de Patrimônio Imaterial que avalia sua pertinência. Havendo concordância, o processo é complementado com a produção de conhecimento mais aprofundado sobre o bem e sua relevância para a cultura nacional. Informa que esse estudo deve ser realizado por instituição habilitada com supervisão do DPI. Após todo esse processo, o Conselho Consultivo do IPHAN realiza o parecer final .

- Documento 6: Resposta ao ofício anterior, protocolado junto ao IPHAN, em 28 de março de 2006. Abaixo-assinado de circenses com indicação dos circos a que pertencem, datado em 20 de março de 2006. Precede o abaixo-assinado um Documento que apresenta o SATED-PR como instituição “devidamente habilitada “e o nome de algumas pessoas como indicações para “pesquisa, depoimentos e defesas”. O final do Documento e as folhas que foi feito o abaixo-assinado estão assinadas por “circos itinerantes do Brasil”.
- Documento 07: Lista de presença em reunião de circenses junto ao IPHAN em 28 de março de 2006, com a assinatura de quinze circenses presentes, sendo eles dos circos Mágico Bolshoi, Circo Camaleão, Le Cirque, Circo Estoril, Circo Portugal, Circo Stankowich, Circo Moscou e Circo Zanchettini .
- Documento 08: Carta de 04 de abril de 2006, em que o senador Álvaro Dias agradece ter sido informado do prosseguimento dado pelo IPHAN ao pedido e reitera seu apoio. No Documento, a diretora de registro solicita que seja anexado ao processo.
- Documento 09.1: Informação técnica 01/06 de 13 de abril de 2006 dirigida à diretoria do DPI, sobre os circos de tradição familiar, realizada por uma técnica do DPI dirigida à gerência de registro. Relata reunião com circenses em 28 de março .
- Documento 09.2: Documento com igual conteúdo ao do Documento 9.1, como informação técnica 14/06 de 05 de junho de 2006, e dirigido à Gerência de Patrimônio Imaterial.
- Documento 10: Memória da 6ª reunião de Patrimônio Imaterial no Rio de Janeiro em 06 de junho de 2006, em que se reuniram a diretora do DPI, a gerente de registro e

conselheiros. Foi objeto da reunião os registros do boi-bumbá de Paratinins, o frevo, o mamulengo e o circo de tradição familiar.

Nesta reunião, foi realizado um histórico do pedido, reiterado o discurso de ameaça de desaparecimento desses circos e dada a informação de que os requerentes apresentaram o “Conselho das Artes Circenses” como instituição apta a instruir o processo. O pedido foi considerado pertinente, o DPI manifestou interesse em apoiar o processo com recursos de 2007, sendo aprovada a orientação de dar seguimento ao processo.

- Documento 11: Carta aberta de 27 de março de 2006, dirigida a “senhores do poder público”, solicitando que o circo seja considerado Patrimônio, confeccionada pela Associação de Famílias e Artistas Circenses (ASFACI).
- Documento 12: Carta aberta de 27 de março de 2006, aos prefeitos e prefeitas municipais do Brasil, escrita por associação de famílias e artistas circenses (ASFACI) assinada por 123 entidades de diversos segmentos ligados ao circo, e 74 profissionais autônomos, em que solicitam “recepção digna” aos circos, desburocratizada, facilitando a entrada do circo nas cidades.
- Documento 13: Quatro folhas de cópia de correspondência eletrônica protocolado no IPHAN em 22 de abril de 2008, pela Diretoria de Patrimônio Imaterial e dirigido à Gerência de Patrimônio.
- Documento 13.1: O primeiro e-mail foi enviado por Helena Brandi, em 15 de abril de 2008 a Joelma Costa, quando, em resposta a conversa pessoal, envia informações sobre procedimentos em relação a um pedido de registro de um bem cultural. Nesse e-mail está exposto que

qualquer cidadão, órgão, associação de classe pode fazer um pedido de tombamento ou de registro do patrimônio imaterial por escrito. Ao receber o Documento, o IPHAN abre o processo e encaminha a demanda à unidade regional para iniciar as pesquisas que fundamentarão o valor histórico, artístico ou paisagístico do bem a ser tombado, além de delimitar os seus aspectos físicos e a área de entorno. No caso de bem imaterial, o IPHAN realiza o inventário nacional de referências culturais (INRC) . O inventário desenvolvido a partir de métodos etnográficos, sistematizou e deu consistência aos procedimentos que antecedem o registro de demais atividades de salvaguarda . Com o INRC é possível documentar aspectos da vida social que podem ser considerados referências de identidade para o grupo ou uma comunidade. Após esta pesquisa inicial, que reúne uma grande quantidade de referências bibliográficas e audiovisuais, um técnico do instituto formula seu parecer pela inscrição deste bem em um dos quatro livros de tombo ou um dos quatro livros de registro. Este parecer é, então

encaminhado a um dos relatores do conselho consultivo, o qual irá elaborar um novo parecer versando sobre a necessidade de preservação e reconhecimento do bem, com base em valores nacionais...”

Segue descrição dos requisitos a serem cumpridos no registro, conforme Decreto 3551 /2000 e regulamentada por resolução no 01/2006:

RESOLUÇÃO nº 001, de 03 de agosto de 2006.

Art. 4º O requerimento será apresentado em Documento original, datado e assinado, acompanhado das seguintes informações e Documentos:

identificação do proponente (nome, endereço, telefone, e-mail etc.);

justificativa do pedido;

III. denominação e descrição sumária do bem proposto para Registro, com indicação da participação e/ou atuação dos grupos sociais envolvidos, de onde ocorre ou se situa, do período e da forma em que ocorre;

IV. informações históricas básicas sobre o bem;

V. documentação mínima disponível, adequada à natureza do bem, tais como fotografias, desenhos, vídeos, gravações sonoras ou filme;

VI. referências documentais e bibliográficas disponíveis;

VII. declaração formal de representante de comunidade produtora do bem ou de seus membros, expressando o interesse e anuência com a instauração do processo de Registro.

- Documento 13.2: Segundo e-mail, enviado no mesmo dia que o anterior, 15 de abril de 2008, a sra. Joelma Costa agradece a sra Helena Brandi as informações enviadas e manda carta aberta redigida pela ASFACI- Associação de Famílias e Artistas Circenses que solicita que o circo seja reconhecido como patrimônio imaterial. Pergunta se as “assinaturas valem como proponente ou se somente um entidade ou pessoa deve formalizá-la”.
- Documento 13.3: E-mail de Joelma Costa a Luiz Fernando (gabinete da presidência do IPHAN) de 18 de abril de 2008. Neste e-mail a sra. Joelma pede retorno aos e-mails anteriores, justificando certa “urgência” de medidas de proteção do acervo de circenses e políticas de registro da história dos mestres do circo .
- Documento 14: Relatório de Comissão de Cultura e Educação do Parlamento Europeu: “Sobre os novos desafios enfrentados pelo circo enquanto parte integrante da cultura da Europa”, projecto de relatório da Comissão de Cultura e Educação do Parlamento europeu, 2004-2009, sob relatoria de Doris Pack (sem data).
- Documento 15: Impresso eletrônico com matéria jornalística do jornal Pantanal *online*, em que se noticia um empréstimo bancário do Banco Regional de

Desenvolvimento Econômico e Social, BNDES, para a compra de lona pelo Circo Zanchettini (anotação a lápis “esta a notícia é de dezembro de 2004”).

- Documento 16: Carta aberta endereçada ao Reitor da UFPR (Universidade Federal do Paraná) redigida pela AKTIVAJ- Ação Social e Cultura Libertária, datada de 21 de agosto de 2002, com o título “Circo sem animais!”.
- Documento 17: Impresso eletrônico com Logo “Direito e Cidadania” indica o assunto “Animais”, datado de 24 de outubro de 2001, relata que o circo Bartholo, que conta com diversas atrações, não realizará espetáculos com animais.
- Documento 18: Impresso eletrônico do canal de cursos ([www.canaldecursos.terra.com.br](http://www.canaldecursos.terra.com.br)) que retrata cursos de circo em escolas privadas e na Escola Nacional do Circo. (sem data)
- Documento 19: Impresso eletrônico de notícia jornalística online do jornal O Pantaneiro, que informa a presença do circo Zanchettini na cidade de Aquidauna–MS., datado de 20 de novembro, não consta o ano.
- Documento 20: reportagem especial da revista Carta Capital, assinada por Pedro Alexandre Sanches, em 27 de agosto de 2006, com título “Circo Brasil”.
- Documento 21: Cartilha “Receba o Circo de braços abertos”, produzida pela FUNARTE/MINC e dirigida a prefeitos e governadores (sem data).
- Documento 22: Carta-ofício que trata do pedido do chefe de gabinete do MINC de parecer técnico e jurídico do IPHAN para o Processo Minc 01400. 027636/2009-03, a respeito do “uso de animais em circos”, datada em 16 de dezembro de 2009.
- Documento 23: Despacho 7/2015, datado de 19 de janeiro de 2015, em que a Coordenação de Registro de Patrimônio Imaterial informa que, em 2014, o DPI foi convidado pela Câmara Setorial de Circo, junto ao Conselho Nacional de Política Cultural, para discutir a possibilidade de registro do “ofício de domador” e que, nesta ocasião, receberam materiais sobre o tema e sobre o circo de tradição familiar, matérias que junta neste momento ao processo. Assim como em 2014, durante a premiação do projeto “Respeitável Público, Respeitável Circo” pelo prêmio “Rodrigo Melo Franco de Andrade”, a coordenadora do referido projeto entregou Documentos que podem agregar informações a respeito do bem. Assim junta ao processo os Documentos com a numeração de 24 a 30 .
- Documento 24: e-mails datados de 18 e 19 de setembro de 2014, trocados entre Magali Moura, Coordenação geral de instancias de articulação, deliberação e

pactuação do Sistema Nacional de Cultura e Celia Corsino, diretora do departamento de patrimônio Imaterial, em que o Colegiado Setorial de Circo convida o DPI para uma reunião do colegiado setorial de Circo nos dias 14 e 15 de outubro de 2014 e o Departamento de Patrimônio Imaterial, confirma a participação na reunião e informa que não existia nem um pedido aberto de registro do ofício de domador no IPHAN; inclui pauta da reunião a ser realizada.

- Documento 25: Texto “Inconstitucionalidade: Leis Que Proíbem Animais em Circo” de Luana Melo; feito como requisito do Curso de Extensão em Políticas Culturais da Universidade Federal de Alagoas, no ano de 2014, em que a autora propõe-se a contrargumentar as leis estaduais e municipais que proíbem o uso de animais em circos. A autora se apresenta como pesquisadora e membro do Colegiado Setorial de Circo.
- Documento 26: Livreto “Animais no Circo: Leia, Pense, Reflita”, assinado por diversos circenses e sem datação; na sua apresentação expressa que se destina aos deputados que votarão o Projeto de Lei (PL) no Congresso Nacional. Tal PL dispõe sobre a proibição de animais em circos e solicita a regulamentação do uso de animais em Circos.
- Documento 27: Revista da 27ª edição do prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, ano 2014, com artigo sobre o projeto “Respeitável Público, Reseável Circo”, agraciado naquele ano.
- Documento 28: Projeto “Respeitável público, Respeitável circo”, projeto de preservação e desenvolvimento do circo de Minas Gerais, sem data.
- Documento 29: Dossiê “Circo” da Rede de Apoio ao Circo (RAC), sem data.
- Documento 30: Texto “O circo e a formação escolar”, sem autor, sem data.
- Documento 31: Carta protocolada no IPHAN em 05 de fevereiro de 2015, assinada pelo Circo Zanchettini e pelo Conselho Nacional de Circos Itinerantes, direcionada à diretoria do Departamento de Patrimônio Imaterial, solicitando informações sobre o processo. Reafirmam o caráter popular do circo brasileiro de circular junto a populações sem acesso a outras formas de arte.
- Documento 32: *Check-list* do IPHAN sobre o processo de registro. A indicação de etapa na qual se encontra o processo refere-se à última marcação: correspondência para negociação da instrução. Não há no processo nem um registro de que esta correspondência tenha sido efetuada. Documento não datado.

Estão anexados ao processo de maneira formal, como anexo 2 a 7, os seguintes Documentos:



- Documento 33: Anexo 2: Catálogo de exposição “Centro de Memória do Circo”, sem data.
- Documento 34: Anexo 3 a: Catálogo da exposição “Circo Nerino em Brasília”, curadoria do Centro de Memória do Circo de São Paulo, Brasília, 26 de outubro a 2 de dezembro, 2007.
- Documento 35: Anexo 4 : Catálogo da exposição “Circo Tradição e Arte”, FUNARTE 1987.
- Documento 36: Anexo 5: Catálogo da Exposição “Largo do Paissandu- onde o circo se encontra”, curadoria do Centro de Memória do Circo de São Paulo, sem data.
- Documento 37: Anexo 6 : Catálogo da Exposição “Circo Nerino na Bahia”, curadoria do Centro de Memória do Circo de São Paulo, Salvador, sem data.
- Documento 38: Anexo 7: Texto “ Circo 50 anos de alegria” *in*: Almanaque Brasil de Cultura Popular – projeto TAM, março de 2006, ano 7, n. 84.

Segue na pasta uma variedade de Documentos que não tem sequência de datação e/ou não há registro formal de sua indexação ao processo:

- Documento 39: Série de recortes com notícias de jornal anexadas ao processo os quais tratam especificamente da apreensão de animais no Le Cirque, em agosto de 2008, em Brasília.
- Documento 40: Revista da Cultura, publicação da Livraria Cultura, de março de 2010, com matéria intitulada: “Respeitável público, a memória preservada da história por detrás do encantamento e da magia do circo que entretêm jovens e crianças de todo mundo há séculos”.
- Documento 41: Impresso eletrônico: “Le Cirque, o único circo do Brasil que tem girafas” retirado da página: <http://www.girafamania.com.br/introdução/circo.html>, sem data.
- Documento 42: “Carta aberta à população de Joaçaba”, endereçada aos vereadores daquele município, redigida por Éber Bundchen (“cidadão joaçabense, artista circense, advogado OAB 13712”) em 13 de agosto 2012, com título: “Em favor de animais em circos (Da inconstitucionalidade das leis que proíbem animais em circos )”.
- Documento 43: “O circo sua arte seus saberes- o circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX”, dissertação de mestrado de Ermínia Silva, apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 1996.

O ponto de partida para estudo do “fala-se sobre circo”, nesta pesquisa, recai neste corpus de documentos presentes no processo, listados anteriormente. Neste *corpus* figuram os pedidos de registro, os trâmites dados pelo Estado em resposta a essas demandas e uma série de documentos juntados ao processo.

Em termos formais, podemos observar que a demanda dos circenses por registro como Patrimônio Cultural Imaterial Nacional foi apresentada ao IPHAN através do Documento 01, por iniciativa do Circo Zanchettini<sup>13</sup>. No Documento 6, temos um abaixo-assinado de circenses subscrevendo a solicitação inicial e se apresentando como “circos de tradição familiar itinerantes do Brasil”. Há uma série de documentos que registram os trâmites que foram dados ao processo no âmbito do IPHAN. De forma geral, ressaltamos que esse pedido foi objeto de análise na 6ª reunião da Câmara de Patrimônio Imaterial, em junho de 2006; na qual o pedido foi considerado pertinente e DPI manifestou interesse em apoiar o processo com recursos do ano de 2007; sendo aprovada a orientação de dar seguimento ao processo. Após o registro dessa reunião, não há mais documentos que registrem os prosseguimentos dados, com exceção de um *check list*, sem data, que indica que o processo estaria em segunda fase (instrução técnica) aguardando a negociação dessa instrução técnica, isto é, uma pesquisa aprofundada sobre o bem .

Além dos Documentos que tratam diretamente dos trâmites dados à solicitação, figuram na pasta outros Documentos: recortes de jornais, catálogos de exposições, artigos de revistas, dissertação de mestrado, correspondências, etc. que foram anexados ao processo. Conforme, o *check-list*, textos diversos, jornais e texto com justificativa do pedido figuram nesta pasta, como “material para a apresentação do bem”, incluídos na pasta por ocasião da primeira fase do tramite da política patrimonial, a fase de instauração do processo.

---

<sup>13</sup> Conforme o Documento 15 do processo, trata-se de um circo familiar fundado no Paraná em 1964, que, em 2004, percorria os estados da região sul e central do país, assim como os países vizinhos Paraguai, Argentina, Uruguai e Bolívia. Por coincidência, conheci o Circo Zanchettini em 2013, quando fui assistir a seu espetáculo na cidade de Serra do Salitre (cidade de 10.000 habitantes na região do Alto Paranaíba/MG). Lembro que era um circo com lona nova e com apresentação cuidadosa, figurinos novos e coloridos. Foi um espetáculo surpreendente para a cidade, pois são raros os circos de médio porte que ali se instalam. Ficou dois fins de semanas com a casa cheia. Apresentou um espetáculo de atrações com muitos números e um palhaço que apresentou esquetes atuais, fazendo referências a músicas e linguagem de domínio público no seu auge na mídia.

O processo encontra-se em sobre-estado, ou seja, aguardando novas deliberações para seu prosseguimento ou arquivamento. Como nosso foco é o que “fala-se de circo”, mais do que entender porque o processo encontra-se em sobre-estado, temos que nos perguntar por que estão estes e não outros documentos figurando no processo. Nesse processo, estão reunidos documentos que falam do circo de tradição familiar e explicitam uma narrativa que começou a ser construída sobre esse bem como objeto de patrimônio, mas que está longe de se encerrar, apenas abriu a possibilidade de interrogar o objeto circo de tradição familiar como demandante de inclusão no rol do patrimônio cultural brasileiro.

Para acesso ao discurso patrimonial do Estado brasileiro, além de documentos presentes no *corpus* recorreremos a uma entrevista com Diana Dianovsky, coordenadora de Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, na ocasião de nossa segunda visita àquele órgão público.

Os documentos presentes no arquivo montado pelo IPHAN que reúne documentos relacionados ao pedido de registro do circo como patrimônio, permitem o acesso ao arquivo, situado em uma época dada, ao fala-se de uma época. Contudo o fala-se de uma época, pode ser apreendido a partir deste corpo documental, mas o extrapola. Essa reunião de documentos remete a outros tantos, que foram consultados. Os documentos foram vistos como suportes da materialidade discursiva, de forma que nos apropriamos dessa massa documental, de um *corpus* como um arquivo, o que não caracteriza que o arquivo estava pronto, dado, totalmente materializado. Foi necessário o trabalho de extração de enunciados, que, por vezes, requisitou a referência a outros documentos. Com foco no arquivo na perspectiva de Foucault, entendemos que a massa documental presente no processo montado pelo IPHAN foi base para apreender o arquivo, o fala-se de circo de uma época, mas não encerrava este fala-se. O conjunto das coisas ditas extrapola esses documentos, mas, a partir deles, pode ser investigado. A descrição de um arquivo (tarefa arqueológica) requer apreender as condições de existência e emergência dos enunciados, que suplantam a massa documental a ser analisada.

O conjunto de documentos presente neste processo constitui o nosso *corpus* de análise. Vários discursos estão presentes no *corpus*, pois este reúne o que se diz e o que se vê em uma época, o que se diz e o que se pensa sobre o circo de tradição familiar no momento atual. Hoje muito se produz sobre escolas de circo, projetos sociais, formas e experiências artísticas diversas que utilizam a linguagem circense. Esses outros falares e fazeres circenses não foram abordados aqui, senão no que sob diferentes visibilidades tem sido produzido sobre estes e no que estas produções de verdades recortam e atravessam o objeto, o circo de tradição familiar. Como nos voltamos ao processo patrimonial construído até então com o circo de tradição familiar como objeto de registro é sobre ele que recaem nossas análises.

No nosso *corpus* apareceram discursos enunciados por diferentes sujeitos, circenses demandantes do processo, organizações de apoio, organismos públicos, legisladores, acadêmicos, etc. Os diferentes enunciados são recortados por saberes diversos, sob a visibilidade de diferentes instituições. Discursos que, na sua multiplicidade, vão enunciar o circo como expressão cultural, como prática cultural, organização familiar... Várias formas de falar e ver o circo. Nossa tarefa nesta tese é analisar as visibilidades, os regimes de enunciabilidade que produzem formas de ver o circo de tradição familiar no âmbito do processo. Trabalhamos com o conjunto de Documentos do processo de pedido de registro do circo junto ao IPHAN e, a partir dele, investigaremos o fala-se de uma época. Assim, trabalhamos com a produção discursiva sobre circo neste momento atual, lembrando que são objetos de disputa e de mudança. Assim, o como se vê e se fala sobre os circos e os efeitos de poder que se produz, o objeto que resulta destes discursos foi nosso foco de estudo.

Porém, antes de investigar o nosso *corpus* documental, optamos por apresentar as visibilidades possibilitadas pelas práticas patrimoniais. As práticas patrimoniais trabalham com vários regimes de visibilidades, as quais são capturadas pelos enunciados. Buscamos extrair o *corpus* físico de visibilidades (o ver segundo o polo de saber) expresso nos enunciados construídos na história sobre patrimônio. O debate sobre patrimônio através da história foi suportado por saberes de diversas áreas de conhecimento, que caracterizaram as formas de ver o patrimônio e seus objetos através do tempo. Longe de realizar uma análise genealógica do patrimônio, a intenção foi esboçar como essas diferentes formas de ver os

objetos patrimoniais propiciaram a construção de enunciados hoje presentes no debate patrimonial.

Em seguida, partindo para o *corpus* documental, definimos como ponto de partida os pedidos formais de solicitação de registro. Focamos inicialmente o objeto sobre o qual se solicitou o registro: Circo de tradição familiar, buscando apreender as enunciações feitas pelos demandantes. A partir desses enunciados e procurando os interdiscursos presentes nos demais documentos presentes no nosso *corpus*, delimitamos os principais temas presentes nestes Documentos, o circo como cultura popular e as mudanças da representação circo no imaginário social.

## 2. PATRIMÔNIO

O processo e as práticas instituídas pelo Estado são justificados e suportados por conhecimentos, saberes e poderes instituídos que referenciam a ação dos governos. Tais práticas têm mudado no decorrer da história, sendo resultantes de interesses, relações de poder que produzem justificativas, discursos que lhes dão sustentação.

Poulot (2012, p. 28) propõe o estudo sobre o patrimônio sob a perspectiva histórica, isto é, se devem considerar os diferentes regimes de representação e as formas de interpretação dos objetos patrimoniais em diferentes momentos históricos, constituindo nos saberes que orientam a percepção e possibilitam construir um *corpus* de análise permitindo a construção de narrativas sobre os objetos patrimoniais. Afirma o autor que “em termos foucaultianos, dir-se-ia que o patrimônio não é a soma dos monumentos conservados nem a instituição que os conserva, mas as regras de sua prática, o sistema de seus julgamentos”.

Carvalho (2009), ao estudar os discursos produzidos no decorrer da patrimonialização relacionada à cidade de São Luiz (MA) como produto histórico e cultural brasileiro, discorre sobre algumas nuances desse discurso patrimonial no decorrer da história ocidental. Silva e Gontijo (2016) refletem sobre o conceito de patrimônio como categoria de pensamento na perspectiva epistêmica ocidental, com vistas a situar práticas patrimoniais dos saberes orais de sociedades formadas em matrizes indígena e africana. Esses trabalhos, assim como de Choay (2001), Chuva (2012), Abreu (2007 e 2010); Lima filho; Abreu (2007), Arantes (2010.) D’Alessio (2012), Carvalho (2009), Paoli (2012), Fonseca (1992; 1997; 2005; 2001) ajudam-nos a pensar as mudanças nos enunciados e nas visibilidades da prática patrimonial no Ocidente e nos fazem refletir sobre as práticas patrimoniais atuais, os conceitos que as embasam e os debates que suscitam.

Para Arantes (2010, p. 3) o patrimônio é uma prática social, que implica numa prática de interpretação da cultura. Há uma

atribuição seletiva de valores (artístico, histórico, paisagístico, etnográfico, etc.) a artefatos ou práticas sociais. (...) A preservação é - ela mesma - uma tradição envolvendo a transmissão de acervos de bens culturais, a formação de um corpo jurídico, de procedimentos institucionais e relações políticas que foram sendo concebidos, acumulados e transformados ao longo do tempo. Desse modo, a preservação tem uma história, ou histórias.

Desde a Antiguidade, a noção de patrimônio carrega a ideia de propriedade, de herança paterna, como referido na sua etimologia “em nome do pai” (CHOAY, 2001). O conceito de patrimônio surgiu no âmbito privado e do direito de propriedade, referindo-se aos bens de propriedade do homem em uma sociedade patriarcal (a mulher, os filhos e os escravos, os animais, os bens móveis e imóveis). A palavra patrimônio, deriva do latim *patrimonium*, e era associada à herança familiar, ao colecionamento e à propriedade. Tal terminologia estabelece uma relação com o sentido jurídico da palavra, relacionado a pertencimento e valor econômico (CARVALHO, 2009). Silva e Gontijo (2016) destacam que os campos do saber jurídico e econômico norteavam a concepção de patrimônio.

No Renascimento, a ruptura com a ordem da natureza e o estabelecimento da ordem da cultura, representada pelo pensamento iluminista, ocorre a valorização do homem, do pensamento racional e surgem as preocupações com memória. O colecionismo e a catalogação de objetos antigos são expressões diretas desse novo pensar. O homem começa a eleger símbolos que delimitam os traços de sua identidade, buscando a legitimação da memória. A escolha de elementos que foram concebidos como patrimônio é estabelecida nas relações de poder da sociedade, atrelados à aristocracia e à igreja (D`ALESSIO, 2012).

A ideia de patrimônio foi deslocada da referência privada para a coletiva, após a Revolução Francesa, isto é, na Idade Moderna, com a constituição dos Estados Nações. O patrimônio aparece como um campo de saber que orienta mudanças da prática discursiva, operando um deslocamento do contexto institucional aristocrático, para o contexto nacional e “coletivo”, mantendo sua relação com o aspecto material e sua relação com a economia burguesa. O patrimônio que se relacionava à riqueza da nobreza é deslocado para a riqueza de uma nação, representada por sua cultura, seus monumentos, sua arte, tendo como base um acervo cultural burguês privado.

D’Alessio (2012) discute como as ideias de preservação que surgiram no fim do Século XVIII e no Século XIX refletiam o momento histórico de transformações operado pela industrialização. A industrialização pode ser vista como impulsionadora do interesse burguês por proteção aos monumentos, à medida que provocou uma nova forma de relação com o tempo e a sensação de perda do passado.

A análise de Nora (1993) sobre a constituição da memória e de noção de nação faz referência a esse acontecimento, quando discute a ideia de perda de uma memória coletiva presente nas sociedades tradicionais, nas sociedades camponesas em que os atos e significados eram compartilhados pela coletividade. Por serem sociedades em que o tempo é visto como cíclico, a coletividade mantém viva suas tradições, as quais são lembradas cotidianamente através de festas e rituais. Nesse sentido, a industrialização representa uma mudança na noção do tempo e provoca a necessidade da memória. Para essa pesquisadora, a memória nacional seria o último esforço de construção de uma memória coletiva no Ocidente.

Para os autores mencionados, a ideia de patrimônio como prática preservacionista surge no âmbito da soberania do Estado, na busca da constituição dos Estados-nação. O conceito de patrimônio passou a ser associado a ideias de memória, passado em comum, elementos da história que conferem identidade a uma coletividade, monumentos e registros históricos. As memórias dos relatos de uma nação estariam inscritas nos monumentos que deveriam representar memórias de feitos singulares e grandiosos e estava articulada a um conjunto de padrões estéticos e artísticos eruditos, relacionados aos gostos e referências burguesas.

Lima Filho e Abreu (2007) relatam que o processo de construção do Estado-nação francês foi construído em narrativas de culto aos heróis, manuais para crianças, guias de viagem, etc... e em múltiplas ações do Estado, voltadas para a invenção do patrimônio francês. Narrativas de construção da identidade nacional utilizaram de construtos patrimoniais para enaltecer elementos considerados importantes na tentativa de impor uma identidade. A apropriação de um elemento como patrimônio caracterizava sua preservação e a definição de identidade, isto é, uma nação se configurava como tal mediante a apropriação de seu patrimônio.

Um aspecto importante dessa mudança caracteriza-se pelo fato de os enunciados sobre patrimônio passarem a ter uma existência no campo da materialidade, na forma de Decretos, Leis, na Constituição e em livros de tombamento. Um dos primeiros documentos que registram a noção de patrimônio histórico foi o Decreto de 16 de setembro de 1792, em que a concepção de patrimônio histórico é associada ao que pertence ao povo e associada a uma negação a monumentos erguidos ao “orgulho, ao preconceito, à tirania”, contrários aos “princípios sagrados da liberdade e da igualdade” (CARVALHO, 2009, p.31)



O exemplo da França é seguido por toda a sociedade ocidental, uma vez que

As nações passam a construir e a inventar seus patrimônios: bibliotecas, museus, monumentos, obras de arte e todo um acervo capaz de expressá-las e de objetificá-las. O Patrimônio Nacional é o lugar de memória por excelência, uma vez que não apenas é capaz de expressar e de sediar a Memória Nacional, mas, sobretudo, de objetificá-la, materializá-la em prédios, edifícios, monumentos que podem ser olhados, visitados, percorridos. (ABREU, s. d., p. 268)

A definição do que preservar passa a ter como referência a arqueologia e a história da arquitetura erudita (CHOAY, 2001). Silva e Gontijo (2016) destacam que a arqueologia e a arquitetura erudita foram os primeiros campos de conhecimento que orientaram os discursos do patrimônio na sociedade moderna. Toda a discursividade dos arqueólogos, arquitetos e historiadores da arte se referiam aos monumentos entendidos como edificações erguidas para a memória de grandes acontecimentos, o que contribuiu para as universalizações de práticas patrimoniais atreladas ao monumento histórico. A arquitetura articulava referência aos objetos materiais e edificações com os discursos de arte, beleza, grandeza e excepcionalidade, numa valorização de aspectos estético e artístico do patrimônio ocidental.

### **2.1. O debate patrimonial no Brasil**

No Brasil, também um país ocidental, o tema do patrimônio nacional só começa a se esboçar no começo do Século XX. Conforme Abreu (2010), até essa época, o imaginário monárquico e republicano era guiado por ideais de progresso e modernidade, o que impedia a emergência de qualquer discurso preservacionista. As ideias preservacionistas começaram a surgir diante da derrubada de grandes sítios históricos e associada a ideias de que o país tinha um passado, junto com narrativas que agregavam história nacional aos ideais de modernidade.

A compreensão daquilo que seria a cultura nacional foi objeto de debates nas décadas de 1920 e 1930. A década de 1920, que antecede o Estado Novo, é lembrada no cenário nacional como um período de grande efervescência cultural. O ano de 1922 foi o marco do movimento modernista brasileiro, que, num primeiro momento, buscava captar a vida moderna, e, num segundo momento, teve como foco central a busca da brasilidade.

D'Alessio (2012) retrata que, no Brasil, ações protecionistas surgem na década de 1930 no âmbito do projeto industrializante do governo Vargas, que teve como uma de suas

preocupações fundamentais a criação de uma nova concepção de nação e de brasileiro, constituindo-se num projeto nacionalista que buscou criar novos referenciais concretos e simbólicos. A construção de uma noção de brasilidade abraçada por intelectuais e artistas que se referenciava a uma autenticidade da cultura nacional. Vargas fomentou o discurso em torno da estabelecimento de uma identidade nacional, pela criação de agências estatais, que atuavam no âmbito cultural na produção e legitimação de bens simbólicos.

A constituição de uma nova concepção de patrimônio deveu-se à ação direta de intelectuais brasileiros nas políticas públicas. Fonseca (1997) relata que, no Estado Novo (1937-1945), os intelectuais e artistas modernistas passaram a atuar no aparelho estatal, e suas concepções sobre arte, história, tradição e nação, se inscreveram nas ideias de preservação patrimonial. A Constituição brasileira de 1934 faz menção ao Patrimônio, quando outorga “à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das Ciências, das Artes, das Letras e da Cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual” (BRASIL, 1934 [Cap. II, Art. 148]).

Em 1937 com o objetivo de preservar acervos e com o propósito de administrar a memória nacional, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e, concomitantemente, foi expedido o Decreto-Lei nº 25/37, que regulamentou o tombamento como forma de proteção do patrimônio histórico nacional. O anteprojeto de lei de criação do SPHAN idealizado por Mário de Andrade, em 1936, previa uma abordagem ampla, envolvendo elementos culturais como provérbios, cantos, lendas, magias, histórias populares, superstições, ditos, danças dramáticas, medicina, culinária das etnias formadoras do povo brasileiro no que seria Patrimônio Artístico Nacional (MICELI, 2001). Seu anteprojeto teria uma base no conhecimento antropológico, com uma concepção de patrimônio que abrangia a cultura imaterial, as diversas manifestações da cultura popular. Contudo, o projeto aprovado foi outro. Sob a liderança de Rodrigo de Mello Franco de Andrade, esse projeto tinha como base o saber da arquitetura e privilegiava os aspectos materiais do patrimônio, pautados em critérios históricos e artísticos. Assim, o SPHAN nos anos iniciais de sua criação, focou-se em identificar e classificar bens imóveis, a resgatar monumentos da história do Brasil. A lista dos bens tombados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, iniciado em 1938, privilegiou o patrimônio edificado dos séculos XVII e XVIII, período da dominação portuguesa, o que

expressa a postura do SPHAN de salvaguarda dos bens arquitetônicos de valor para uma elite brasileira (D’ALESSIO, 2012).

Entre os anos 1969 e 1979, o SPHAN passa a ser denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), mas mantém seu foco nos patrimônios arquitetônicos, especialmente voltado aos grandes centros históricos. Em 1979, na gestão de Aloísio Magalhães, o IPHAN operou com uma perspectiva mais culturalista do patrimônio, entendendo a nação como composta por uma pluralidade cultural que era expressa em diversos suportes, que não somente o arquitetônico. Ocorreu a criação do Centro Nacional de Referências Culturais. Contudo, as cisões de ideias dentro do órgão, não possibilitaram que vingasse uma proposta culturalista do patrimônio, permanecendo a visão até então hegemônica (LIMA FILHO; ABREU, 2007, p. 32).

Gonçalves (2002, p. 51) faz uma reflexão sobre o norte conceitual que referenciou as ações do patrimônio até então:

Rodrigo Melo Franco empregava o termo patrimônio histórico e artístico e o relacionava a um conjunto de bens móveis e imóveis estreitamente ligados a fatos memoráveis da história do Brasil, Aloísio Magalhães utiliza a noção de —bens culturais como algo inerente à população, algo que a caracteriza. Somam-se aí noções de desenvolvimento e diversidade cultural. Para Aloísio Magalhães, os bens culturais são considerados relevantes no desenvolvimento da nação, na medida em que eles constroem uma identidade. Seu objetivo não consiste em —civilizar o Brasil por meio da preservação de uma —tradição alheia ao país, mas sim em revelar a diversidade da cultura brasileira e assegurar que ela seja considerada no processo de desenvolvimento.

Particularmente, o discurso de Aloísio Magalhães baseava-se no conceito antropológico de cultura, entendendo que existiam diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos na sociedade brasileira. Para Aloísio Magalhães a identidade cultural brasileira era um produto de um processo (ABREU, 2007) O pensamento de Magalhães se conecta a um olhar sobre as questões culturais e a debates que vinham ocorrendo após a 2ª Grande Guerra. A postura de valorização exclusiva do patrimônio dos monumentos, denominada como de pedra e cal, foi a prática preservacionista predominante até a década de 1970 em todo o mundo. Os debates relativos ao tema do patrimônio no Brasil passaram a ser orientados pelas reflexões de ordem internacional, quando a Organização para as Nações Unidas criou um organismo multilateral

visando defender os bens culturais considerados patrimônio da humanidade, a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Abreu (2010) ainda relata que no pós-guerra o pensamento intelectual volta-se á estratégias contra o racismo, o preconceito, o fascismo, o etnocentrismo o que provocou a construção de olhares mais amplos para a dimensão cultural. A noção de cultura ampliou-se e absorveu as noções de diversidade, valorização da diferença. Passaram a dominar ideias de que diferentes grupos culturais criam suas narrativas singulares e a algumas delas é possível o reconhecimento, ou seja, sua inscrição no conjunto de memórias que compõe a história da nação. O discurso de patrimônio passa a se articular com o conhecimento etnográfico e com o olhar das diferenças culturais. A memória coletiva – memória de uma nação, passou a ser vista como uma construção social, resultado de seleções, escolhas diante de memórias individuais.

Para a história há diferentes narrativas de memórias e, para a antropologia, essas memórias expressam os sentidos e significados que diferentes grupos atribuem a sua história. O conceito antropológico de cultura tem reflexos em outras áreas de conhecimento, que se relacionam com o patrimônio, entre elas, a estética. A arte passa a ser vista como manifestação cultural e a estética da cultura popular passa a ser objeto de conhecimento (ABREU, 2007)

### **2.1.1. A Influência do conceitual da UNESCO no olhar patrimonial local**

De modo geral, no Brasil, as proposições de patrimonialização dos bens culturais imateriais ocorreram em consonância com proposições no âmbito da UNESCO, voltadas a criar formas de proteção a manifestações das culturas tradicionais. O documento “Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, elaborado em 1989, na 25ª reunião da Conferência Geral da Unesco, serviu de base e orientação para essas políticas de proteção.

Em Documentos da UNESCO de 1990, já aparecem as denominadas “culturas tradicionais”. A globalização e seu efeito homogeneizador foram vistos como um rolo compressor capaz de dizimar a diversidade cultural no planeta. Havia também preocupação com os saberes associados aos recursos genéticos e às manifestações culturais que passavam a ser objeto de interesse econômico. Abreu (2007) relata que surgiram as perguntas: como salvar as culturas

tradicionais, como preservar seus saberes, como regular direitos de propriedade que garantam a proteção coletiva de tais saberes.

A Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, em 1989, proposta por segmentos oriundos dos países asiáticos e do denominado Terceiro Mundo, buscou responder essas questões. Nessa recomendação, a UNESCO propunha aos países membros da organização que adotassem medidas para proteção das “culturas tradicionais”, entre tais medidas, que se criassem novas políticas de patrimônio. A orientação era dada pelos japoneses e suas formas de proteção ao “conhecimento tradicional”, uma forma de proteção que não priorizava os resultados ou os produtos do conhecimento, mas o fazer, o processo. Havia também a orientação a proteção aos “mestres” vistos como “patrimônios vivos”. O debate passou a se focar na inserção da diversidade no patrimônio cultural, o que propiciou a definição de patrimônio cultural imaterial ou inatingível.

Essas discussões possibilitaram que, em 17 de outubro de 2003, fosse aprovada pela Convenção Geral da UNESCO, a definição de Patrimônio Cultural Imaterial, que tem norteado a prática patrimonial em diversos países, a saber:

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, da sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana [...] (UNESCO/MINC, 2008, p. 3).<sup>14</sup>

Em relatório recente da UNESCO (2010, p. 23), está exposta a visão da diversidade cultural que tem norteado suas ações nas últimas décadas, tendo a diversidade como “fonte de estratégias a favor do desenvolvimento e da paz”. Essa instituição explicita que a diversidade cultural não pode ser vista somente como um bem a conservar, mas como um “recurso a fomentar”, com vistas a dividendos econômicos e sociais. A diversidade é vista como um “fator chave” para o desenvolvimento econômico, desde suas relações com atividades de criação e comercialização de expressões culturais a efeitos da cultura no mercado e no mundo

---

<sup>14</sup>Disponível

em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>.

dos negócios. Para essa instituição, o fomento à diversidade cultural, a interrelação entre culturas é necessária a construção de uma sociedade coesa (UNESCO, 2010, p 29).

Alves (2010) discute que a Unesco possui um papel fundamental na coordenação de uma trama discursiva que perpassa governos, empresas transacionais e organizações da sociedade civil, que possibilitou-lhe definir agendas, desenvolver instrumentos jurídicos que disciplinam um tratamento jurídico-político comum entre nações de questões relacionadas à “cultura popular e/ou tradicional, o patrimônio cultural imaterial e as novas relações entre cultura e desenvolvimento”. Para Alves, a UNESCO atua como agente transnacional moralizador, que produz e divulga “princípios éticos universalizantes”, articulando cultura com desenvolvimento econômico, valorizando a diversidade cultural no âmbito de projetos econômicos.

Ainda, na análise desse autor, a UNESCO veio fazer frente à globalização cultural que se expandia, possibilitada pelo crescimento do mercado de bens e produtos culturais na modernidade, pela desregulamentação de mercados financeiros nacionais e pelo desenvolvimento tecnológico na área de informação e comunicação. Por esse processo ter sido caracterizado como homogenizador cultural, vários Estados, temendo uma posição de importadores de bens culturais, reagiram a esse processo, definindo políticas públicas para a cultura. A atuação da UNESCO tem, desde então, se dado na coordenação de fóruns, proposição de acordos internacionais, fomento a instituições.

Como explicitado por Alves (2010, p. 546),

o número significativo de convenções e instrumentos jurídicos na área da *cultura* no âmbito da Unesco, atesta o elevado grau de preocupação normativa com o tema da cultura. Esse aspecto, no entanto, está acompanhado de dissensões quanto à definição de conceitos centrais presentes nas convenções e demais instrumentos jurídicos, como *diversidade*, *patrimônio imaterial*, *identidade*, *cultura* e *desenvolvimento*. Essas dissensões são resultado de verdadeiras guerras simbólicas, guiadas por operações discursivas e interesses que formam novas *formações discursivas* (Foucault, 1986).

Tendo a UNESCO como balizadora, em abril de 2006, o governo brasileiro ratificou, por meio do Decreto nº 5.753, o Documento “recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular”<sup>15</sup> e definiu patrimônio cultural imaterial. O país, para além de ratificar e

---

<sup>15</sup> Conferência geral da UNESCO de 1989.

ser signatário das convenções da UNESCO, teve papel decisivo na elaboração de textos, em especial, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005. Havia, no interesse do governo brasileiro, intenção de obter legitimação para suas ações junto a minorias culturais, às culturas populares vistas como “fonte e repositório da diversidade cultural brasileira”. A legitimação institucional da UNESCO recaía sobre ações do governo brasileiro de fomento às culturas populares, com vistas à inserção de populações marginalizadas em mercados econômicos, possibilitando criar trabalho, emprego e renda. A cultura popular era vista como produtora de bens simbólicos passíveis de serem comercializados em mercados culturais específicos. As convenções internacionais incorporam a ideia de que a cultura popular tem em seu bojo expressões da identidade cultural de uma coletividade e que frente a globalização encontra-se ameaçada, sendo necessárias ações com vistas à preservação da diversidade (ALVES, 2010).

A noção de preservação com base em visões de ameaça à diversidade cultural entre nações norteia práticas patrimoniais sob os auspícios dos referenciais da UNESCO. Abreu (2007) observa que, na constituição dos patrimônios nacionais, predominava uma retórica de perda; perda de um mundo constituído de prédios e de edificações que possibilitava a memória dos grandes feitos na construção da civilização ocidental. Na atualidade, continua a existir uma retórica da perda direcionada aos “outros” de diversas culturas que, apesar de terem sobrevivido às mudanças recentes tenderiam ao desaparecimento.

Diante da constatação da transformação constante nas manifestações culturais, conceitos como raízes da cultura popular, essência das manifestações, são utilizados para referenciar a prática de salvaguarda. Para tanto, usualmente o conceito de autenticidade é substituído pelo conceito de essência. Haveria uma essência na manifestação cultural, que pode ser identificada na sua continuidade histórica. A ideia de ameaça tem como base essa noção antropológica de existência de uma essência de uma manifestação. O conceito fenomenológico de essência atribui ao objeto patrimonial um caráter único, singular. As expressões culturais são vistas como próprias, únicas, e da natureza de um grupo. A proposta é de que sejam feitos estudos históricos e etnográficos que mostrem estas características essenciais da manifestação, sua permanência através do tempo. Há a noção de continuidade histórica e também de transformação do bem imaterial (IPHAN, 2006, p. 20). A ênfase é em

---

expressões da cultura popular cuja essência encontra-se ameaçada diante das mudanças culturais.

O foco em culturas tradicionais populares, que possuem circuitos de consumo, produção e difusão culturais muito próprios, e que têm vivenciado transformações e ressignificações, possibilitou uma definição processual do Patrimônio Cultural Imaterial; percebendo o bem cultural como fundado na tradição, entendida “no seu sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado” (CASTRO e FONSECA, 2008, p. 21).

No relatório da UNESCO (2010), a ideia prevalecente é de que a mudança é inevitável; contudo, há raízes a serem preservadas e os esforços são ações de interculturalidade, de utilização de inovações, para que essas raízes não se percam, mas se insiram no mercado de bens simbólicos. Há uma clara ênfase no bem simbólico como inserido no mercado e na necessidade de ações de inovação, criatividade para que as expressões da cultura popular não pereçam.

O foco baseado em culturas populares pode ser considerado restritivo, dado que não abarca a complexidade e a diversidade da realidade cultural da atualidade. A existência das indústrias culturais<sup>16</sup> pôs por terra fronteiras anteriormente rígidas entre o moderno e o tradicional; o erudito e o popular; o urbano e o rural. A globalização favoreceu processos de intercâmbios, hibridismos culturais e o surgimento de manifestações, que estariam nos cruzamentos do culto com o popular. Concomitante à apropriação do popular pela indústria cultural, o popular massivo estabeleceu novas relações com o moderno (CANCLINI, 1998). Os processos de constituição do massivo, os processos históricos de formação do popular e o sentido social das diferenças culturais, a exclusão e a dominação cultural mostram que o popular pode ser abordado fora de uma dualidade com um suposto erudito (BARBERO, 1997). A demarcação de fronteiras entre cultura de massas, cultura erudita e cultura popular é problemática em uma sociedade em permanente movimento. Abordagens que focam as práticas culturais e os modos

---

<sup>16</sup> Indústria Cultural é um termo cunhado por Adorno e Horkheimer, estudiosos da escola de Frankfurt, para explicar uma nova configuração da cultura na modernidade. Discorremos sobre esse tema mais adiante, ao tratarmos dos discursos sobre o circo como cultura popular. Barbero (1997) considera cultura de massa uma forma de existência da cultura popular. A demarcação de fronteiras entre cultura de massas e cultura popular é considerada problemática frente a uma sociedade em permanente movimento.



de apropriações peculiares de diferentes grupos sociais têm prevalecido na apreensão das diversas configurações culturais (CHARTIER, 1995; CERTEAU, 1994).

Hoje se interroga como as práticas patrimoniais se situam, tomam posição diante de processos culturais múltiplos, híbridos, contemporâneos. Discorreremos mais adiante como o circo figura nos debates sobre cultura popular, desde seu surgimento na modernidade até os debates contemporâneos, e como essa expressão hoje dificilmente pode ser pensada fora do âmbito das práticas culturais que são ressignificadas e transformadas na sua inserção com processos culturais mais amplos.

### **2.1.2. A proposição de referências culturais na prática patrimonial do Brasil**

As proposições do patrimônio imaterial brasileiro refletem todo o debate anteriormente mencionado. A prática patrimonial no Brasil retira do âmbito da estética, do saber artístico, a definição patrimonial e a transfere para os sujeitos, os coletivos culturais. Ao caracterizar como bem cultural patrimonial as práticas, representações, expressões, os saberes que as coletividades reconhecem como parte de sua identidade, introduziram o conceito de referência cultural. A concepção de referência cultural está presente na constituição de 1988, quando é definido o patrimônio cultural e é caracterizada sua preservação como de responsabilidade do Estado:

**Art. 23.** É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios:

**I** - zelar pela guarda da Constituição, das leis e das instituições democráticas e conservar o patrimônio público; (...)

**III** - proteger os Documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos [...]

**Art. 216.** Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

**I** - as formas de expressão;

**II** - os modos de criar, fazer e viver;

**III** - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

**IV** - as obras, objetos, Documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

**V** - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Constituição Federal, 1988).

Para Arantes (2010), a Constituição Federal em vigor no Brasil, no que se refere ao patrimônio e aos direitos culturais, traz a visão de que a prática da preservação deve

contemplar a pluralidade étnica e social existente no país e a valorização das expressões culturais produzidas pelas camadas populares. Para ele, a Constituição redefiniu o objeto da prática preservacionista, ao incluir o intangível; “agregou o valor referencial dos bens culturais” aos outros critérios que justificam a inclusão de bens culturais no patrimônio nacional e considerou a diversidade como “princípio inerente à identificação dos sujeitos das ações patrimoniais, portanto, dos detentores dos direitos próprios a esse campo”. Essas mudanças tiveram implicações diretas na escolha dos bens a serem preservados e na sua valorização social, assim como na posição e papel dos agentes sociais envolvidos no processo de patrimonialização.

O mesmo autor discute a noção de referência cultural adotada pela Constituição. Segundo ele, essa noção

sugere remissão; designa a realidade em relação à qual se identifica, baliza ou esclarece algo. No caso do processo cultural, referências são as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade. Referências são os marcos e monumentos edificados ou naturais, assim como as artes, os ofícios, as festas e os lugares a que a vida social atribui reiteradamente sentido diferenciado e especial (...). Referências, portanto, são sentidos atribuídos a suportes tangíveis ou intangíveis, materiais ou não, a artefatos assim como a manifestações da oralidade. Elas podem estar nos objetos, assim como nas práticas, nos espaços físicos, assim como nos lugares socialmente construídos. (...) É com referências que se constroem a proximidade e a distância social; a continuidade da tradição, assim como a ruptura com uma condição passada ou diferenças em relação a outrem. Ao adotar a noção de referência cultural e ao associá-la a grupos sociais específicos, a lei abre-se aos sentidos simbólicos atribuídos a artefatos e práticas, enquanto marcadores de fronteiras de identidade e diferença. Em consequência, os valores atribuídos localmente a artefatos e práticas passam a ser necessariamente considerados – e devem ser respeitados – pelas políticas, ao lado de parâmetros intelectualmente construídos (ARANTES, 2010, p. 45).

O autor chama atenção que tal noção de referência cultural tem como base um sujeito detentor do patrimônio, o sujeito individual ou coletivo, que com ele se identifica, que o realiza, e que produz sua memória. Tal mudança conceitual expressa debates sobre a responsabilidade e o lugar do poder público frente aos universos culturais que são objeto de sua ação. Outro ponto que Arantes destaca é que a Constituição instituiu uma nova ideia de nação, que não pode ser representada por uma narrativa hegemônica, mas por narrativas plurais, heterogêneas. A discussão patrimonial passou a incluir debates sobre aspectos como cidadania e a necessidade de inclusão da heterogeneidade cultural. Os órgãos públicos responsáveis por preservação passaram a receber demandas de proteção de expressões próprias das classes populares,

refletindo que o debate passa pela inclusão dessas camadas da sociedade no processo político formal e o pelo seu acesso aos direitos de cidadania. A seu ver, o sentido do patrimônio como referência cultural de grupos sociais concretos, de acordo com a lei possibilitou

reconhecer a existência de sujeitos para os quais as referências faziam sentido e importavam. Dessa forma, os beneficiários legítimos dos direitos previstos pelo novo código jurídico deixaram de ser somente as elites, com suas obras de arte notáveis, e passaram a incluir uma entidade social politicamente bem-vinda, ainda que difícil de ser interpretada em termos práticos pelos que implementam as políticas públicas: os diversos grupos que formam a sociedade brasileira (ARANTES, 2010, p. 58)

Com a adoção do conceito de referência cultural na Constituição, passa a ser possível a camadas sociais subalternas e marginalizados da sociedade brasileira fazerem parte do patrimônio cultural do país. O patrimônio se insere, agora, em uma abordagem mais ampla dos direitos culturais, inclusive do direito à memória, como uma das faces da cidadania. Nesta perspectiva, o que está em jogo é a inclusão de camadas da sociedade até então excluídas em práticas de governamentalização das populações, no caso nas políticas culturais de patrimônio. Voltaremos a esse tema da inclusão mais adiante.

Outro aspecto da noção de referência cultural é a ideia de que possibilita a mudança de lugar dos saberes instituídos como legitimadores de atribuições de valor, para a mobilização do grupo social como legitimadora do ato público de atribuição de valor ao bem cultural enquanto patrimônio cultural. O foco passa a ser os produtores dos bens culturais, e não o produto cultural, as relações de poder e não o saber. É fortalecido o saber das “*comunidades culturais*” na interpretação. Ao mesmo tempo, que é incentivado o lugar de protagonismo das comunidades nos processos de salvaguarda (LONDRES, 2000).

As orientações patrimoniais passam a focar práticas culturais que possuem participação no cotidiano de um grupo social e para as quais eles estabelecem relações de identidade. Sob tal perspectiva, o governo brasileiro visa que grupos minoritários alcancem as possibilidades de reconhecimento de suas referências culturais por meio de um deslocamento do campo técnico para o campo da negociação política. Com base no conceito de referência cultural, o governo brasileiro reconhece o estatuto de um grupo social como legítimo detentor do conhecimento, do saber-fazer e possibilitador da existência daquele bem ou expressão. Dessa forma, o conceito de referência cultural veio relativizar o critério do saber e chamar atenção para o

papel do poder de determinar valores como o de autenticidade para esta ou aquela manifestação, possibilitando a definição de que bem pode ou não ser patrimonializado.

Contudo, a meu ver, trabalhar com referência cultural, buscando mudar o lugar dos saberes constituídos na definição patrimonial, pode funcionar como uma prática legitimadora, na qual se atribui a grupos sociais a legitimação do ato do governo de atribuir valor, reconhecendo ou não um bem cultural como patrimônio. Grupos sociais com maior poder de mobilização política e mesmo social também possuem maior poder de institucionalização de saberes, para justificar e legitimar suas verdades. As definições do que foi historicamente valorizado, o que foi incluído, o que foi excluído da e na nossa história, passa pela instituição das grades de inteligibilidade que permitem aos sujeitos dispor de elementos no universo daquilo para o que se dirige o olhar, aquilo que pode ser classificado e pode ser atribuído significado. Nessa grade de inteligibilidade, operam saberes instituídos e diversos saberes desqualificados, como saberes conceituais, como saberes poucos elaborados, desqualificados pela hierarquia dos conhecimentos são excluídos.

O conceito de referência cultural foca o valor e os sentidos atribuídos pelos sujeitos a bens e práticas sociais que são inteligíveis, que participam dessa grade de inteligibilidade. A mudança nas relações de dominação passa por mudanças no regime de verdade, nas grades de inteligibilidade construídas. O que o Estado propõe, ao trabalhar com referência cultural, é mudar o lugar de expressões e manifestações culturais dentro das classificações e ordenamentos na grade de inteligibilidade instituída, própria de um determinado regime de verdade. Se essa mudança de lugar pode operar mudando a própria grade de inteligibilidade, constitui-se uma questão.

A proposição seria de patrimonializar os conhecimentos e práticas culturais que são referência cultural para o grupo social que opera com tais conhecimentos (cria, faz, mantém esses conhecimentos e práticas) e para outros grupos sociais mais amplos, que não detêm esse conhecimento e esse fazer, mas o percebem como expressão da diversidade cultural do país. Com esse olhar, a política de patrimonialização encarrega os grupos sociais de definirem e implementarem ações em direção à patrimonialização. Na prática patrimonial, o registro do bem cultural deve ocorrer por meio do pleito do grupo social que produz a expressão cultural. Para o IPHAN, o registro deve ser acionado a partir de demandas de um grupo social. É atribuída aos grupos sociais que produzem, reproduzem e transmitem esse patrimônio, a

responsabilidade por mobilizar ações de produção de projetos de mapeamento, identificação, registro, assim como ações de salvaguarda, de fomento à valorização e à continuidade de bens culturais, através de organizações públicas ou privadas, com uso de metodologia produzida por esse órgão.

A atribuição de responsabilidade ao grupo social interessado pelo registro junto ao IPHAN decorre do interesse do Estado de se ausentar de qualquer papel de tutela ou intervenção sob a dinâmica cultural. Alves (2011) considera que o êxito de determinado pleito de registro no patrimônio se estabelece na dependência da mobilização de recursos simbólicos e políticos pelas coletividades. Assim, o patrimônio atuaria como um fórum de disputa política da sociedade na definição de seus objetos. A questão que se coloca aqui é como grupos sociais historicamente à margem de processos políticos, econômicos, culturais serão inseridos no que hoje se entende como patrimônio cultural brasileiro.

### **2.1.3. A prática patrimonial**

A prática patrimonial de registro de bens imateriais no Brasil data de 2002. Do início dos registros até fevereiro de 2018, foram registrados quarenta e um bens (41) bens. O registro caracteriza-se essencialmente pela atribuição de uma distinção oficial para os chamados “bens culturais de natureza imaterial”. O “Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial” ocorre através da inscrição do bem cultural em um dos quatro livros de registro:

1. “Livro do Registro dos Saberes”, para o registro de conhecimentos e de modos de fazer;
2. “Livro das celebrações” para festas e rituais do cotidiano social;
3. “Livro das formas de expressão para a inscrição de manifestações artísticas;
4. “Livro dos lugares” para inscrição de espaços onde acontecem práticas culturais coletivas.

No Quadro 1, a seguir, mostram-se alguns dos bens registrados e sua diversidade.

Quadro 1 – Bens registrados

Nome do bem	Categoria	Data de registro
Arte Kusiwa - pintura corporal e arte gráfica Wajãpi	Formas de Expressão	20/12/2002
Ofício das Paneleiras de Goiabeiras	Saberes	20/12/2002
Samba de Roda do Recôncavo Baiano	Formas de Expressão	05/10/2004
Círio de Nossa Senhora de Nazaré	Celebrações	05/10/2004
Modo de Fazer Viola-de-Cocho	Saberes	14/01/2005
Ofício das Baianas de Acarajé	Saberes	14/01/2005
Jongo no Sudeste	Formas de Expressão	15/12/2005
Cachoeira de Iauaretê - Lugar Sagrado dos povos indígenas dos Rios Uapés e Papuri	Lugares	10/08/2006
Feira de Caruaru	Lugares	20/12/2006
Frevo	Formas de Expressão	28/02/2007
Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo	Formas de Expressão	20/11/2007
Tambor de Crioula do Maranhão	Formas de Expressão	20/11/2007
Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas nas regiões do Serro e das serras da Canastra e do Salitre/ Alto Paranaíba	Saberes	13/06/2008
Ofício dos Mestres de Capoeira	Saberes	21/10/2008
Roda de Capoeira	Formas de Expressão	21/10/2008
Modo de Fazer Renda Irlandesa, tendo como referência este ofício em Divina Pastora/SE	Saberes	28/01/2009
Toque dos Sinos em Minas Gerais tendo como referência São João del Rey e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes	Formas de Expressão	03/12/2009
Ofício de Sineiro	Saberes	03/12/2009
Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO	Celebrações	13/05/2010
Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro	Saberes	05/11/2010
Ritual Yaokwa do povo indígena Enawene Nawe	Celebrações	05/11/2010
Festa de Sant'Ana de Caicó/RN	Celebrações	10/12/2010
Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão	Celebrações	30/08/2011
Ritxökò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá	Formas de Expressão	25/01/2012
Saberes e Práticas associados ao modo de fazer bonecas Karajá	Saberes	25/01/2012
Fandango Caiçara	Formas de Expressão	29/11/2012
Festa do Divino de Paraty	Celebrações	03/04/2013
Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim	Celebrações	05/06/2013
Festividades do glorioso São Sebastião na região do marajo	Celebrações	27/11/2013
Produção Tradicional e práticas socioculturais associadas a Cajuína no Piauí estadual	Saberes	15/05/2014
Carimbó	Formas de Expressão	11/09/2014
Tava, Lugar de Referência para o povo guarani	Lugares	03/12/2014
Maracatu Nação	Formas de Expressão	03/12/2014
Maracatu Baque Solto	Formas de Expressão	03/12/2014
Cavalo-marinho	Formas de	03/12/2014

	expressão	
Teatro de Bonecos Popular do Nordeste _ Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco	Formas de expressão	04/03/2015
Modos de Fazer Cuias do Baixo Amazonas	Saberes	11/06/2015
Festa do Pau de Santo Antônio de Barbalha / CE	Celebrações	17/09/2015
Romaria de Carros de Boi da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade	Celebrações	15/09/2016
Caboclinho pernambucano	Formas de Expressão	24/11/2016
Feira de Campina Grande	Lugares	27/19/2017

Fonte: adaptada <http://portal.iphan.gov.br> Acesso em 13 fev. 2018.

A distinção entre a alocação de um bem em um dos livros de registro, muitas vezes, é somente formal, pois muitas formas de expressão se dão no espaço de uma celebração e são caracterizadas por diversos saberes envolvidos na sua realização; assim como os lugares são caracterizados por saberes, celebrações e/ou expressões culturais. Dentre os quarenta e um bens registrados, pode-se observar o predomínio de registro de formas de expressão e celebrações regionais mostrando a diversidade cultural presente. Os “bens culturais” são registrados nos livros e a proposição patrimonial inclui: o acompanhamento e a documentação das mudanças processadas no bem no decorrer do tempo; a criação de uma documentação que sirva de suporte memorial da sua existência e da sua trajetória no tempo; e a elaboração de medidas de preservação do bem, políticas de salvaguarda.

A Resolução nº 001, de 03 de agosto de 2006, determina os procedimentos a serem observados na instauração e instrução de um processo de registro. Nela está definido que o requerimento pode ser feito pelo Ministro de Estado da Cultura, pelas instituições vinculadas ao Ministério da Cultura, pelas Secretarias Estaduais, Municipais e do Distrito Federal e por associações da sociedade civil. Nesse requerimento, exigem a indicação da participação e/ou atuação dos grupos sociais envolvidos, assim como a “declaração formal de representante de comunidade produtora do bem ou de seus membros, expressando o interesse e anuência com a instauração do processo de Registro”.

Esse requerimento é analisado por uma Câmara do Patrimônio Imaterial, a qual avalia de forma preliminar a pertinência ou não dos pedidos de Registro e indica instituições públicas ou privadas capacitadas a realizar a instrução técnica de processos de Registro, caso avalie ser

pertinente o IPHAN busca realizar a instrução do processo. Apesar de ser de competência do Departamento de patrimônio imaterial DPI a instrução do processo este pode delegar ao proponente ou a terceiros. Na Resolução está expresso que,

§ 2º Caso o proponente não tenha condições financeiras para realizar a instrução técnica, o IPHAN poderá, dentro de suas possibilidades orçamentárias, destinar recursos para esta ação e/ou envidar esforços para obtê-los por meio do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI ou junto a outras instituições públicas ou privadas. (IPHAN, 2006)

A instrução técnica é um processo complexo, pressupõe a reunião de documentação extensa acerca do bem, com justificativas, descrições, registros, referências documentais e bibliográficas. A construção de uma documentação deve abranger os seguintes passos:

- I. descrição pormenorizada do bem que possibilite a apreensão de sua complexidade e contemple a identificação de atores e significados atribuídos ao bem; processos de produção, circulação e consumo; contexto cultural específico e outras informações pertinentes;
- II. referências à formação e continuidade histórica do bem, assim como às transformações ocorridas ao longo do tempo;
- III. referências bibliográficas e documentais pertinentes;
- IV. produção de registros audiovisuais de caráter etnográfico que contemplem os aspectos culturalmente relevantes do bem, a exemplo dos mencionados nos itens I e II deste artigo;
- V. reunião de publicações, registros audiovisuais existentes, materiais informativos e diferentes mídias e outros produtos que complementem a instrução e ampliem o conhecimento sobre o bem;
- VI. avaliação das condições em que o bem se encontra, com descrição e análise de riscos potenciais e efetivos à sua continuidade;
- VII. proposição de ações para a salvaguarda do bem. (IPHAN, 2006)

Após todo esse processo, é construído um dossiê que é encaminhado à apreciação e para a decisão do Conselho Consultivo, o qual pode consultar a sociedade por meio de audiências públicas, em caso de manifestações em contrário. No caso de a decisão do Conselho Consultivo for favorável, o IPHAN procederá à inscrição do bem no Livro de Registro correspondente.

Assim, trata-se de um processo complexo no qual a comunidade, produtora da expressão ou manifestação cultural, detentora do conhecimento, envolvida diretamente com o bem cultural é chamada a participar de toda a sua construção. Aspectos como capacidade de mobilização para tal fim por parte da comunidade, disponibilidade econômica do Estado ou do proponente, interesses políticos dos ocupantes do poder público, capacitação técnica para realização da instrução técnica por parte do proponente ou articulação da comunidade com outros agentes sociais seja academia, ongs etc., para que a instrução técnica se realize, atuam diretamente, influenciando o pleito.



No aspecto técnico da construção da instrução técnica, o IPHAN criou uma metodologia de inventário, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), a qual tem sido utilizado nas suas práticas. O INRC foi criado como um instrumento para identificação e documentação de bens culturais referências para grupos sociais específicos, que busca uma identificação dos bens inseridas nos contextos que lhes dão sentido. A proposição é que o inventário seja usado em outro momento, visando captar a dinâmica cultural do preservado. Nesse aspecto é importante pontuar que o processo de registro foi proposto para ser reavaliado em dez anos. Um bem cultural seria novamente objeto de discussão patrimonial em médios períodos de tempo, visando observar suas transformações e avaliando as políticas de salvaguarda utilizadas.

Quanto ao pleito por registro, é importante pontuar que, por vezes, ele é feito em nome da comunidade social associada ao bem cultural, com o suporte de pessoas da academia preocupados em dar visibilidade social ao seu trabalho e ao grupo social objeto de seus estudos; ou por proponentes de organismos públicos preocupados em dar visibilidade a expressões culturais locais com vistas ao empoderamento econômico dessas comunidades ou de outros que possam se apropriar do bem registrado, como no turismo cultural, por exemplo.

Abreu (2005) discute o papel dos antropólogos nessas práticas patrimoniais. Relata que uma das primeiras utilizações do INRC foi sob a responsabilidade de técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, que selecionaram temas específicos para serem inventariados, com o objetivo explícito de produzir dossiês para possíveis registros dentro do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial<sup>17</sup>. Assim, como o caso do CNFCP, muitos bens que foram inventariados e grande parte dos que chegaram a ser registrados, ocorreu com o aporte de produção de dossiês sobre manifestações culturais escolhidos por grupos de pesquisa da área de Antropologia. A autora chama a atenção para o fato de que há uma concorrência entre intelectuais da área, a fim de que seus objetos de pesquisa sejam

---

<sup>17</sup> O CNFCP conduziu nove inventários: a cerâmica tradicional de Candéal, MG; a cerâmica tradicional de Rio Real, BA; a viola-de-cocho em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; o acarajé e o tabuleiro da baiana em Salvador; a farinha de mandioca e as cuias de tacacá no Pará; o jongo no Rio de Janeiro e o bumba-meu-boi no Estado do Maranhão (VIANNA, 2004). Observa-se que 4 quatro deles, o acarajé, o jongo, o bumba-meu-boi e a viola-de-cocho foram registrados como bens materiais do patrimônio brasileiro.

registrados<sup>18</sup>. Com base nessa realidade, a autora questiona qual o significado desta ação de registro diante da diversidade de manifestações culturais, e a valorização de uma em detrimento de tantas outras; assim como a reflete sobre como a academia, o saber antropológico atua, legitimando as ações do poder público. Acerca disso, autora pontua que, ao

valorizar objetos, entronizar personagens no panteão de uma construção discursiva da história, restaurar um quadro, um prédio ou um bairro seguindo a opção de uma determinada época ou padrão arquitetônico é bem diferente de refletir sobre os mecanismos que levaram uma sociedade a valorizar aqueles objetos e não outros (ABREU, 2005, p. 44).

#### 2.1.4. Patrimônio como política inclusiva

O patrimônio visto como uma possibilidade de afirmação social de grupos sociais tem se constituído como um campo que movimenta a academia, as agências de governo, as instituições, as organizações não governamentais e os movimentos sociais, adquirindo o caráter de “causa”, “bandeira de luta”. O patrimônio funciona como espaço simbólico em que diferentes grupos sociais manifestam sua demanda por inclusão, visibilidade, reconhecimento, valer seus direitos culturais. Há autores como Arantes (2010) e Castells (2008) que entendem a política patrimonial brasileira como uma política cultural inclusiva inserida no estado democrático com vistas à cidadania.

Tomás (2008) discorre que o conceito de reconhecimento em Paul Ricoeur articula-se ao conceito de visibilidade: ser visível para o outro é ser reconhecido em sua alteridade. Na sua concepção, há o reconhecimento pelo acesso a direitos civis básicos de proteção da corporeidade, pelos direitos políticos de participação democrática e direitos a justa

---

<sup>18</sup>“O caso do primeiro bem cultural indígena registrado no “Livro dos Saberes” do patrimônio imaterial é emblemático. Trata-se do registro da arte *kusiwa*– pintura corporal e arte gráfica *wajãpi*, de índios habitantes do Amapá e estudados pela antropóloga Dominique Gallois, do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP. Apoiada pelo Museu do Índio, por ocasião da elaboração de uma exposição desta etnia naquele museu, Dominique Gallois organizou um vasto dossiê, resultado de mais de quinze anos de pesquisa, e o encaminhou, junto com o diretor do Museu do Índio, o também antropólogo José Carlos Levinho, ao IPHAN, solicitando o registro do *kusiwa* como patrimônio cultural do Brasil dentro do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Num certo sentido, pode-se dizer que, por uma série de motivos, entre eles a agilidade e o trabalho anterior acumulado, Dominique Gallois chegou à frente no pedido de registro para a arte gráfica do grupo que estuda, de modo que, em 20 de dezembro de 2002, o *kusiwa* foi registrado como patrimônio cultural do Brasil.” (ABREU, 2005, p. 50)

distribuição de bens. Ser reconhecido é estar sob uma visibilidade permanente na sociedade de controle. Nestes aspectos a visibilidade, o reconhecimento seria estar sob o julgo de formas inclusivas de controle, as quais os sujeitos e coletividades pleiteiam.

A discussão sobre populações marginais como demandantes de processos de patrimonialização foi feita por Bengio (2014). Esta autora estudou o processo de registro do carimbó e analisou o patrimônio como prática de governamentalidade que estabelece a cultura popular como objeto por meio de um olhar do saber higienista, que inclui as expressões populares, mas sem alterar seu lugar nas grades de inteligibilidade que põe estas expressões como hierarquicamente inferiores e distintas em relação a outras expressões culturais. A cultura popular na prática patrimonial seria valorizada por se situar em um lugar inferior na hierarquia de um saber sobre cultura, que referencia a prática patrimonial. Uma forma de pensamento presa às dicotomias que, de forma alguma, dão conta da complexidade da realidade. Para ela, as práticas patrimoniais, por terem como referências saberes que classificam e estabelecem lugares para os objetos que se apresentam, pouco operam na mudança dos lugares sociais das expressões culturais e dos sujeitos que as praticam.

O aspecto de busca de reconhecimento e inclusão, segundo Bengio (2014), é evidente na demanda por patrimonialização e é caracterizado como uma “‘incitação’ política, econômica e técnica da patrimonialização”, expressa na demanda de grupos, ditos culturais, por direitos de cidadania e “inclusão” no mercado dos bens culturais. Para a autora, a “‘incitação’” seria um reflexo da produção de subjetividades, em que noções de cidadania, direito a ter direitos, são produzidas. As cidadanias como alvo de regulação têm sido objeto de lutas e negociações sociais, ou seja, a própria ideia de reconhecimento, de direito por reconhecimento, surge como produto de conceitos de cidadania produzidos nas negociações sociais. As práticas políticas, ao serem enunciadas como includentes e ao operar com a oposição inclusão-exclusão, produzem como efeito de verdade a classificação das expressões culturais, sua inscrição em lugares hierarquizados dos saberes. Tais práticas não ocorrem com resistência ou oposição dos não incluídos, como observado por Bengio (2014) e por Veiga Neto e Lopes (2007); o que sugere que indivíduos e coletivos são asujeitados por essas ações.

Veiga Neto e Lopes (2007, p.12) consideram que políticas de inclusão são entendidas como um direito, de forma que a população passa a demandá-las e não se opõe a elas: “Do ‘lado de dentro’ das práticas inclusivas não há oposição a elas, mas movimentos de ressignificação, de

dissidência, de resistências, de festejos, e, às vezes, de contraconduta”. Para esses autores, a ação de inclusão aparece em uma rede de relações de poder e funciona como uma ação de dominação, ao trazer para o campo de ação de alguns os outros que, historicamente, não pertenciam ao campo ou que foram dele excluídos.

Sandroni (2010) discute que mecanismos da política patrimonial influem nas condutas dos grupos e coletividades. O autor estudou o samba de roda, mostrando como todo o processo de registro desse bem cultural, do inventário à instituição de políticas de salvaguarda, exigiu das comunidades a criação de um novo olhar para as suas expressões culturais. Esse autor questiona se as políticas patrimoniais criam os objetos de patrimonialização no decorrer do processo de patrimonialização, pois a expressão cultural existia como práticas heterogêneas, discursos diversos e sujeitos dispersos, sendo que o processo de patrimonialização que a constituiu como objeto é definido pela comunidade que pleiteia seu reconhecimento, com intervenção de outros sujeitos como agentes de políticas públicas e pesquisadores. O que o autor levanta como questão é se a comunidade, os grupos locais, criam o patrimônio, se ele já existe antes de qualquer intervenção do Estado ou se a prática patrimonial como prática de governamentalidade cria o objeto de patrimônio, que passa a ser visto de nova maneira pelos grupos sociais que o expressam.

A proposição do Estado de abordar as manifestações culturais brasileiras com o objetivo de incluir cada indivíduo e cada coletividade em uma agenda de desenvolvimento econômico e social tem, como contraface, a demanda de parcelas da população de inclusão em políticas públicas. O processo de inclusão no patrimônio é atravessado pela atribuição de lugares simbólicos, pela convocação de saberes para explicar as práticas culturais. Essa atribuição de lugares sociais define a experiência cultural e o sujeito que a realiza. No nosso caso, abarca o circo de tradição familiar e o circense na grade de inteligibilidade dos saberes relacionados a patrimônio e à produção cultural.

As inclusões passam por classificações, atribuições de lugares no social, que incorpora as diferenças por meio da construção de saberes que constituem a diferença. O fora da norma, o que é marginal, o que é excluído no âmbito da prática patrimonial decorre de discursos e significados construídos sobre os objetos patrimoniais. A exclusão não existe pré-discursivamente; no debate patrimonial há ordenação e classificação do real, por meio de

justificativas e conceitos. Um objeto cultural, ao ser incluído ou excluído, tem as suas diferenças explicitadas, classificadas, objetificadas.

O patrimônio trabalha com discursos do direito, desde a sua concepção, por meio das ideias de propriedade -deslocada do indivíduo para a nação, até a sua enunciação como um direito dos cidadãos, direito dos diferentes indivíduos e coletividades, direitos de um país sobre a sua diversidade cultural. Está presente na discursividade do Estado brasileiro o interesse de inclusão de grupos culturais até então desvalorizados no tocante a sua produção cultural. Essa inclusão se daria mediante o uso do conceito de referência cultural para caracterizar, definir os objetos do patrimônio. O saber, manifestação, expressão, a prática cultural que é referência para o grupo ou coletividade pode ser objeto de patrimônio. Há o empenho político de retirar do domínio de saberes da cultura erudita, da estética, a definição dos objetos. Tal definição passa a ser feita pelos grupos sociais, pela mobilidade e poder político dos indivíduos e coletividades. Apesar de discursivamente o Estado propor a noção de referência cultural como norteadora da prática patrimonial, diversos outros saberes da Antropologia, da História, da estética corroboram norteando as práticas do patrimônio, orientando as definições do que deve ou não ser patrimonializado; como pode ser observado nas análises de Tamaso e Lima Filho (2012), apontando que a ação e os saberes de grupos acadêmicos da Antropologia foram fundamentais na definição e realização de diversos registros do patrimônio imaterial brasileiro.

Quando se coloca em questão o circo de “tradição familiar” como objeto do patrimônio, parte-se de um pedido, de uma demanda explicitada por um grupo social, que enuncia por princípio a sua demanda por inclusão social dentro de uma prática de Estado, ou seja, enuncia seu interesse por visibilidade em uma sociedade de controle por meio da inserção em uma prática patrimonial. Contudo, faz-se necessário perguntar que grupos sociais são esses, como justificam e por que realizaram a demanda por inscrição no patrimônio.

### 3. O OBJETO: O CIRCO DE TRADIÇÃO FAMILIAR

Iniciamos nossa análise, focando o objeto de registro “circo de tradição familiar”. Nossa análise parte da produção discursiva realizada pelos demandantes, presente no nosso corpus de documentos. Apesar do vocábulo circo se referir à diversidade de expressões culturais que dele se utilizam para se auto referenciar, o pedido de registro se refere a este objeto específico, o circo de tradição familiar. O objeto de registro é explicitado, através da utilização da representação “circo” com os qualificadores “tradição” e “familiar”.

A demanda inicial foi feita pelo Circo Zanchettini, que se apresenta no Documento 01 aponta que:

Somos circenses de uma **família** com membros já na 5ª geração que se dedicam ao circo. Temos por objetivo manter-nos unidos como **núcleo produtivo familiar**, dar continuidade à **tradição** de itinerar pelos mais recônditos e distantes lugares do país. Alegando, emocionando, levando a tantas cidades, distritos, vilas e bairros, arte e cultura. (grifos nossos)

Neste Documento 01, os demandantes, o circo Zanchettini e “os circos de tradição familiar itinerantes do Brasil” que vieram subescrever o pedido (Documentos 06 e 07), partem da afirmação de que os circos seriam organizações familiares caracterizadas por um modo de organização social particular responsável pela perpetuação da organização circense no tempo, uma vez que

o trabalho cooperativo e solidário entre membros da família só é possível manter quando assentado em laços familiares onde o conteúdo emocional e a consanguinidade amortizam as crises e as ameaças de dissolução do grupo. (Documento 01)

Na solicitação formal da RAC dirigida ao IPHAN, é demandado o “reconhecimento das famílias tradicionais de circo, responsáveis pela transmissão do saber-fazer circense” (RAC, 2015). As famílias circenses aqui são entendidas como grupo social, sendo os circenses vistos como integrantes de “comunidades tradicionais”. No entender da RAC, essa comunidade tradicional são as famílias, independente em qual circo se inserem, as responsáveis pela “perpetuação da tradição circense, refletida na transmissão oral dos seus conhecimentos” (RAC, 2015). Elas desenvolvem arte circense e possuem um modo particular de estar /ser no

mundo. Tanto na demanda da RAC, como do circo Zanchetini e dos “circos itinerantes do Brasil”, a centralidade das manifestações circenses é alocada na família circense.

No Documento 06, abaixo-assinado de ratificação do pedido de registro patrimonial e no Documento 07, lista de presença da reunião no IPHAN, pode ser observada a repetição de sobrenomes, como Stankovich, Stevanovich, Portugal, Robattini, Royter, Zanchettini, etc. O que mostra a existência de famílias dispersas trabalhando em vários circos e famílias extensas sob uma lona; e reafirma a especificidade da demanda de registro, uma demanda feita por grupos sociais na qual família é um elemento identitário.

Entre os anexos do processo há a dissertação de mestrado de Silva (1996), Documento 43, “O Circo sua arte e sua saberes- o circo do Brasil do final do século XIX a meados do século XX”, a qual discorre sobre o circo-família como principal forma de organização social do circo no período estudado.

No Documento 33, catálogo do Centro de Memória do Circo, única instituição pública responsável por guarda dos registros históricos do circo no Brasil e premiada pelo seu trabalho de preservação da memória circense pelo IPHAN, em 2016, e pela UNESCO, em 2017; consta que “ o circo no Brasil foi constituído por famílias tradicionais, oriundas de diversos países, principalmente da Europa, que aqui se estabeleceram. Ao viajar pelo país, incorporaram artistas e cultura regionais, originando, assim, o circo brasileiro”

No Documento 34, catálogo da exposição “Circo Nerino em Brasília”, e no Documento 37, catálogo da exposição “Circo Nerino em Brasília”, organizadas pelo Centro de Memória do Circo, o circo Nerino, objeto dessas duas exposições, foi apresentado como um “circo-família” (ver narrativa histórica em anexo), no qual se sucederam três gerações de uma família circense na sua propriedade e produção artística e diversas outras famílias atuaram como agregados.

No catálogo da exposição de Brasília, com o título “De pai para filho”, é exposta a sucessão artística entre pai e filho na produção do palhaço. Picolino I e Picolino II são apresentados como palhaços atuantes no circo Nerino, caracterizando a transmissão do conhecimento artístico nos núcleos familiares.

No Documento 38, artigo da revista - Almanaque Brasil de Cultura Popular, de 2006, “Circo 50 anos de alegria” há várias referências ao componente família na história do circo no Brasil: “Ciganos vieram no século 19, famílias inteiras vieram para entreter, alegrar, emocionar. Nos lugarejos, recebiam todas as honras. Nas viagens, arrebanhavam. A arte estava no sangue. Nosso primeiro circo aparece em 1830, o Bragassi. Outras famílias montariam companhias. (...) Na fase áurea, entre os anos de 1930 a 1950, famílias de toda parte adotaram o país como morada. Hoje estima-se que existam quase 400 circos em atividade, 20 a 30 grandes, 80 médios e 250 pequenos”. Neste artigo, são listados diversos circos que ficaram conhecidos no país, com referência às famílias que neles atuavam, como: Circo Garcia, com família Garcia; Circo Nerino, com família Avanzi; Circo Aretuzza, com famílias Faria, Oliveira, Neves e Santoro; Circo Irmãos Queirolo, da família Queirolo; Circo Irmãos Temperani, com família Temperani; entre outros.

As referências históricas sobre o circo brasileiro (SILVA, 1996, 2007; BOLOGNESI, 2003; DUARTE, 1995; RUIZ, 1987, entre outras), descritas na narrativa histórica (anexo 1), mostram que o circo veio ao Brasil por meio de famílias isoladas e/ou acompanhando grandes companhias no século XVIII que aportavam no país. Essas famílias, ficando no Brasil, viajavam como ambulantes, levando seus espetáculos aos poucos teatros existentes e às praças públicas. A relação família e itinerância pautou o circo no Brasil. Os artistas e famílias que se estabeleceram no país com o passar do tempo estabeleceram redes de sociabilidade entre si e criaram uma configuração para o seu trabalho, a organização de companhias familiares.

Conforme Bolognesi (2003), a partir do Século XIX, o circo-família dominou na prática circense. Na dissertação de Silva (1996), Documento 43 do processo, publicada em forma de livro (SILVA e ABREU, 2009), há a seguinte afirmativa sobre o circo-família:

fundamentado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes. Transmitidos oralmente, o que pressupunha também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense. A organização do trabalho circense e o processo de socialização, formação e aprendizagem formavam um conjunto, eram articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado, se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo - tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família” (SILVA, 2009, p. 33).



Silva (1996) utiliza-se da categoria circo-família para tratar a ideia de organização familiar, suportada por uma produção de conhecimento via experimentação e pela transmissão do saber entre seus membros. Essa mesma noção suporta a apresentação do circo de tradição familiar elaborada no pedido de registro

Como atividade artesanal, tem por princípio a experimentação e implementação prática de conhecimentos e técnicas transmitidas na oralidade e convivência sociofamiliar. Gozando de certa autonomia em relação aos conhecimentos oficiais e seus modos de reprodução. Sua prática produtiva itinerante possibilita a organização de códigos particulares de controle e transmissão de seus bens culturais, seus conteúdos éticos e modo de produção em modelo corporativo. (Documento 01).

Na análise de Silva, a “família circense” era constituída de grupos extensos com relações de parentesco entre si, cujo espaço de trabalho era também o espaço de moradia<sup>19</sup>. Uma configuração de trabalho em que os membros da família desenvolvem múltiplas habilidades. Dentro de um regime patriarcal, todos os membros da família desenvolviam papéis dentro do circo, como artistas e operacionais. E todos eram considerados importantes e necessários na constituição do circo-família. Silva caracteriza que nestas organizações era relevante o papel das mulheres que tinham um lugar de protagonismo social no circo desde o Século XIX como artistas. Também o trabalho infantil tinha importância crucial, pois mais que trabalho era uma forma de socialização, de aprendizagem e de preservação da memória familiar. Outro aspecto levantado pela autora é que as famílias circenses constituíram um “território” formado pelas várias famílias circenses, território este que delimitava um espaço de transmissão oral de saberes e práticas entre membros do grupamento familiar através do tempo. A ideia de território caracterizava o fechamento destes grupos familiares entre si para a transmissão de saberes.

---

<sup>19</sup> Aqui, um parênteses, Pimenta (2009), ao discorrer sobre o circo-teatro, comenta que a partir da década de 1970, os circenses passaram a morar no circo, situação propiciada pela adaptação de veículos para moradia e pela necessidade econômica. Antes era comum o aluguel de casas por temporadas. Avanzi e Tamaoki (2004) relatam que, quando o Circo Nerino esteve em Recife, seus membros ficaram na pensão de Zeca Floriano, espaço que usualmente recebia circenses. Esses relatos levam a supor que muitos circos recorriam frequentemente a espaços urbanos para sua moradia enquanto estavam nas cidades, como pensões e pelo aluguel de casas; o que também sugere uma relação mais próxima com o cotidiano das cidades em que se instalavam, pelo menos até metade do Século XX. Porém a itinerância obrigava a viagens longas com o circo e noites e dias vividos em barracas durante os percursos. A possibilidade de circenses utilizarem de instrumentos urbanos para moradia não invalida a ideia do circo como espaço não só de trabalho; pois a atividade no circo exigia dedicação integral das famílias a estas vinculadas.

Este aspecto é denunciado por inúmeros não circenses que desejosos de aprender a arte circense percebiam nestes territórios uma barreira. Como exemplo, podemos citar Mucci (2013, p. 91) quando discorre sobre as primeiras iniciativas de constituição de um outro modelo de trabalho com o circo: “Movidos pelo espírito da revolução de maio de 1968, que buscava um fim de privilégios e uma democratização do acesso aristocrático à pista, os artistas do novo circo foram os primeiros a estabelecerem rupturas com a dinastia circense tradicional na França”.

O termo dinastia empregado por Mucci era usualmente utilizado por circenses e não circenses, e remetia as origens aristocráticas do circo europeu quando se baseava na exibição de habilidades da equitação executadas por antigos militares no Século XVIII na Inglaterra e França (BOLOGNESI, 2003). Este termo reforçava a concepção de fechamento do grupo circense sobre si mesmo, e mais que isso, a detenção de um patrimônio que era transmitido via consanguinidade.

Silva (1996) ainda relata que as famílias de circo eram numerosas e agregavam vários núcleos familiares, o que possibilitava que muitos circos brasileiros apresentassem um espetáculo diversificado somente utilizando-se de seus membros. Contudo, tal afirmação não significa a inexistência de pessoas não ligadas por traços de consanguinidade no circo. Muitos circos agregavam artistas solteiros isolados, que acabavam por ser incorporados à “família” circense, pois vinham de outros circos onde aprenderam seus saberes dentro de estruturas familiares ou ao circo se juntavam aqueles que “fugiam” com o circo e dentro de circos familiares eram ensinados pelos “mestres” ali presentes. A divisão de trabalho não era rígida, sendo que seus membros realizavam diversas atividades no picadeiro e fora dele. Não havia remuneração fixa, um salário, o dinheiro tinha uma destinação tanto para a manutenção do circo (equipamentos, figurino, transporte, etc..) como para manutenção do grupo familiar (alimentação, vestuário, etc); o que sugere que inexistia uma indistinção entre necessidades da organização e da família.

Sobre esse aspecto da organização do trabalho em bases familiares, encontramos o texto de Oliveira (1987) sobre a história circense no Documento 35 (Catálogo da exposição “Circo, Tradição e Arte”):

O regime é patriarcal. O filho mais velho é o legítimo substituto do pai na direção da família e administração do patrimônio. No circo tradicional, em passado bem próximo, os ordenados eram estabelecidos à família, valorizando-se segundo a

quantidade de números que pudesse oferecer. Todos trabalhavam e desde os menores colaboravam para engrandecer o cachê familiar. Nas numerosas famílias circenses ninguém podia ser considerado peso morto e esta circunstancia imprimia a todos um senso de responsabilidade. Raras vezes casavam-se com alguém estranho a coletividade. Por saberem a dificuldades que seus conjugues certamente encontrariam para adaptar-se a nova vida. (...) As proles eram numerosas, não porque seus filhos representassem um capital. a maior satisfação que poderia existir para um chefe de família era apresentar um “troupe”, constituída só por seus filhos. Havia mesmo companhias cujo programa, com raros contratados, era preenchido só com elementos da casa.

Silva (Documento 43) relata que havia contratação de artistas, especialmente nos circos maiores. Contudo, essa contratação era feita com um acordo informal e era feita não com um artista, mas com uma família contratada, que se responsabilizava por executar vários números no picadeiro e por atividades gerais. O processo de aprendizagem na família; um cotidiano em que trabalho, lazer, escola operavam de forma imbricada; a diversificação do trabalho, a impossibilidade de atribuir valor monetário a um quantum ou a uma espécie de trabalho de cada membro caracterizaria a organização familiar circense como singular.

Pimenta (2009), Avanzi e Tamaoki (2004), Andrade (2010) e Silva (1996), em suas análises, reforçam o tema da organização familiar, mostrando que os circos-teatro no Brasil, na primeira metade do século XX, eram constituídos predominantemente como circos familiares. Contudo, Silva (1996) caracteriza que, a partir das décadas de 1950 e de 1960, ocorreram mudanças que impactaram a forma de organização circense. A opção de muitos circenses pelo ensino formal para seus filhos, a partir da década de 1950, teria rompido com um processo de transmissão de saber no circo-família e contribuído para que essa forma de organização ficasse relegada ao passado.

A aprendizagem, que era o procedimento que conduzia ao domínio da técnica nas artes circenses, um dos fundamentos do circo-família, não foi passada para uma determinada geração, o que levou à construção de outros modos de formação e socialização circense. Houve uma ruptura no processo coletivo de transmissão da memória oral. A organização do trabalho desarticulada daquele processo alterou-se, de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais, contudo não era mais a família, e sim o artista, um número, um especialista, que era contratado. (...) Dava-se origem a uma nova maneira de ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho e do saber. (SILVA, 1996, p. 180).

O circo-família como categoria abstrata construída pela autora para explicar uma configuração circense em que família, transmissão de saber e tradição, possibilitavam a apropriação da arte circense por aquelas organizações é caracterizada como forma do passado, nas análises da autora. À medida que a arte circense deixa de ser transmitida única e

exclusivamente nesses *locus*, a configuração circo-família não poderia ser mais utilizada para caracterizar organizações circenses familiares mais recentes. Não que organizações familiares com configuração semelhante não existam, mas no estudo em questão, a categoria circo-família refere-se a um momento histórico, sem proposição de constituir-se em uma grande narrativa.

Bolognesi (2003) adota o mesmo olhar que Silva (1996), observando que a forma familiar como configuração única ou como predominante nos circos brasileiros, a partir das últimas três décadas do século XX, foi alterada pelo surgimento de organizações circenses com práticas de divisão do trabalho rígida e baseadas no modelo empresarial de contratação de mão-de-obra especializada, como se pode ver em:

Para os grandes circos não prevalece mais a organização em torno do núcleo familiar, que se encarregava da parte artística e de todas as outras funções, como montagem e desmontagem, secretaria, capatazia, bilheteria, etc. Estas companhias passaram a adotar uma rígida e esmiuçada divisão do trabalho, cabendo aos artistas unicamente a apresentação de seus números, com conseqüente cuidado de seus aparelhos artísticos (BOLOGNESI, 2003, p.49).

Todavia, Bolognesi relativiza a proporção dessa mudança, pois discorre sobre a existência de numerosos pequenos e médios circos, sustentados por relações familiares que circulam no país. Parte desses tem o registro de seus espetáculos em Bolognesi (2009).

A família parece ter continuado na base das organizações circenses, apesar da constituição de grandes circos empresariais no Brasil na segunda metade do século XX paralela a uma decadência do circo-teatro, baseada em companhias familiares, e do surgimento de outras formas de transmissão do saber circense, que não sob a lona e sob a forma familiar. Os estudos desenvolvidos na década de 1970 e 1980, em São Paulo, (MAGNANI, 2003; VARGAS, 1981), abordam circos em que predominava a organização familiar.

De forma semelhante a Bolognesi, a pesquisa “Construção de Identidades e Estratégias: o cotidiano polifônico dos Circos na Região Sudeste”, que teve seus trabalhos de campo entre 2010 e 2012, teve contato com grandes circos de natureza empresarial e com um maior número de pequenas e médias organizações familiares circenses. Nesses contatos, observaram que a forma família continua presente de forma significativa na realidade circense. Aguiar, Carrieri e Souza (2016, s.p.) discorrem que mesmo os grandes circos com estruturas

empresariais têm como referências sociais e comunitárias as relações familiares que lhes sustentam:

As organizações visitadas mostraram-se complexas e todas, independente de suas estruturas, têm como suporte relações entre familiares. Uma rede de articulações familiares permeia todos os circos, mesmo os que se autodenominam empresariais. Uma malha estratégica de relações construída para que famílias circenses trabalhem circulando entre circos e que foi desenvolvida para garantir a preservação da identidade em comum: circense. (...)A estratégia construída historicamente preserva uma malha de relações de parentescos, na qual artistas e grupos familiares se conhecem, se percebem como participando em comum de um 'mundo fechado'. Esta malha de relações é mantida como necessária para garantir a valorização do trabalho do circense. Há uma co-dependência entre os circos: é no circo pequeno que o artista aprende seu número (seu trabalho), desenvolve suas habilidades. É neste circo pequeno que os gestores dos circos médios observam o trabalho dos 'novos' artistas para contratá-los, e é no médio que o grande circo buscará também os seus artistas. Outrossim, é no grande circo que muitos artistas do pequeno e médio almejam, taticamente, um lugar de trabalho. Além disso, as visitas aos espetáculos dos outros circos são tidas como estratégias onde se busca referências para aperfeiçoar o trabalho diário, o que gera uma necessidade de ir sempre a outros circos, de se relacionar com estes outros circenses. Essa rede, esse círculo, essa corrente possibilita que a identidade circense enquanto artista e trabalhador seja preservada e mantida<sup>20</sup>. (tradução nossa)

Este estudo mostra que a rede de sociabilidade descrita por Silva (1996) parece não ter sido desfeita. Assim como outros aspectos, como as contratações de grupos familiares para a atuação em mais de um número no picadeiro e o desempenho de demais funções no dia a dia do circo, foram observadas especialmente nas pequenas e médias companhias.

Aguiar, Carrieri e Souza (2016) ainda observaram uma mobilidade de grupos familiares circulando entre diversos circos e uma dispersão de membros de grupos familiares entre circos, formando uma rede de relações. Essa mobilidade obedece ao ciclo de vida de um grupo familiar, no qual, na medida em que os filhos crescem e formam novos núcleos

---

<sup>20</sup> The organizations analysed in this paper have proven to be rather complex. All of them, regardless of their structure, are supported by family relationships. A network of family bonds permeates all circuses, even those who perceive and call themselves businesses. It is a strategic web of relationships built so that circus families work by revolving around different circuses, designed to ensure the preservation of a common identity: the circus people.(...) This historically constructed strategy preserves a web of family relationships, in which artists and family groups know one another and perceive themselves as participating in a common, "closed world". This network is regarded as necessary to ensure the appreciation of the circus activity. There is a relation of co-dependency among circuses: the small circus is the place where artists learn their acts (their very job) and develop their skills. In fact, managers of medium-sized circuses usually oversee new talents to be hired from smaller circuses. Likewise, the big circuses will find new performers in the medium ones. In other words, the big circus is the final stage that performers from small and medium circuses dream about, tactically speaking. Besides, visiting other circuses is seen as strategies to find reference for daily self-improvement, which creates the need for artists to relate with other performers. This network, circle, or chain enables individuals to maintain their circus identity as an artist and as a labourer (AGUIAR, CARRIERI, SOUZA, 2016)

familiares, ficam ou se dirigem a outros circos, dependendo da capacidade de o circo em que estão “atender as suas necessidades”. Contudo, a procura de perpetuar o grupo familiar coeso dirige muitas das ações dos circenses, que buscam a multiplicidade de habilidades artísticas e operacionais. Esta multiplicidade, no caso de famílias de proprietários, pode lhes garantir autonomia, capacidade de realizar um espetáculo, na ausência de outros grupos de artistas. No caso de família de contratados, lhes permite maior poder de negociação, mais números a oferecer e melhor retorno financeiro para o grupo familiar. Contudo, essas relações familiares não são impeditivas do indivíduo, pois artistas de destaque, inúmeras vezes, saem de seus grupos familiares em busca de remuneração e reconhecimento artístico em circos e até outros meios de comunicação.

Essa situação é ilustrada no Documento 20, do processo, em que a revista Carta Capital (2006, p. 13) mostra um pouco da dinâmica de trabalho do Circo Stancovich, em Barueri, São Paulo, no ano de 2006. Em um fragmento selecionado, retrata como o núcleo familiar se dispersou, encontrando trabalho nas redes de relação entre os circos:

Gil Silva, 42 anos, ex-bailarina, hoje é vendedora de tíquetes para pipoca, cachorro-quente, algodão-doce e churros. Tornada circense ao se casar com um dos eletricitistas da trupe, tem quatro filhos: "Uma trabalha com circo em Paris, dois são trapezistas da Trupe Stankowich, e a outra não quis ser artista, é pipoqueira aqui no circo".

Apesar de Silva (Documento 43) se referir ao circo-família como uma configuração de um passado longínquo, estudos recentes como o de Bolognesi (2003) e de Aguiar, Carrieri e Souza (2016) mostram a persistência da família circense e, portanto, da forma organização familiar, com modo de transmissão de saberes-fazeres próprios a essas organizações, apesar de o saber sobre as artes circenses não se encontrar mais limitado aos circos familiares, de lona, itinerantes.

A existência na atualidade de uma diversidade de formas de fazeres e saberes circenses não caracteriza a inexistência de saberes-fazeres que continuam a se dar e a serem transmitidos dentro de organizações circenses familiares. Há, contudo, uma nova produção discursiva em que subjaz uma hierarquização de valor sobre os saberes circenses. Os saberes das famílias do passado são valorizados em detrimento dos saberes que se transmitem nas organizações

familiares da atualidade. Ao passado conferem atribuições de contemporaneidade, dada a articulação constante com outras linguagens artísticas da primeira metade de Século XX, que não se fariam presentes nos saberes circenses transmitidos nos circos familiares atuais. Sobre esse tema, discorreremos mais à frente, quando falarmos sobre as mudanças na estética circense.

Rocha (2009, p. 76), que realizou uma etnografia acompanhando o circo de Marcos Frota<sup>21</sup>, chama a atenção para o uso que os circenses fazem da categoria família nos seus discursos em um processo de busca de legitimação do circo:

no que diz respeito à minha experiência de campo, a família surgia como uma categoria de classificação e menos como uma “realidade” a qual pudesse ser pura e simplesmente definida por relações de consanguinidade ou instituição detentora de um saber específico. Família servia para falar tanto de “relações de sangue” quanto de “relações de trabalho”.

Para esse autor, os circenses utilizam-se dos discursos da tradição, da “pureza de sangue”, de uma “natureza especial” do artista tradicional de circo ameaçado de fim pela entrada de novos atores na cena circense, de forma que a categoria “circo-família” funciona como um processo de “autenticação” do circo.

O pedido de registro do circo de tradição familiar como patrimônio parece ser a materialização desses discursos que buscam uma “autenticação” de um grupo social e de dada forma de fazer circo. Por meio da categoria circo de tradição familiar, grupos circenses procuram mediante o registro patrimonial, a chancela do Estado para sua atividade. O registro patrimonial operaria dando ao circo familiar tradicional o estatuto de objeto de valor, de digno de registro memorial e autenticando sua existência, sua forma de ser como singular, diferenciada de outras expressões circenses atuais.

Mas, a que se referem esses demandantes quando se utilizam da enunciação da tradição? A proposição de registro é de um circo de “tradição familiar”, um circo que se baseia na família, que deseja “dar continuidade à tradição de itinerar”; que possui história no país e que está presente no imaginário da população; mas que não está no passado, “que vivo e atuante e que a cada dia preserva e reinventa a tradição da arte circense”; que no seu espetáculo “integra as características culturais locais”, “sendo legitimado pelos conhecimentos e referências das

---

<sup>21</sup> Tese de doutorado de Gilmar Rocha, *Corpo e Alma de Uma Cultura Viajante – Um Estudo Antropológico do Grande Circo Popular do Brasil*, 2003, teve sua pesquisa de campo no Grande Circo Popular do Brasil ou Marcos Frota Circo Show, circo montado pelo ator Marco Frota, em 1991.

comunidades por eles visitado” (Documento 01). Aqui, tradição se refere à família, mas a extrapola na referência a uma arte circense produzida coletivamente, que se orienta esteticamente pela imbricação cultural com o público e que possui uma história e presença no imaginário brasileiro.

A discursividade que relaciona tradição e família está presente em enunciados que denominam o circense como tradicional, por possuir uma condição “herdada” ou fabricada por meio de laços familiares e/ou por essa condição “herdada” ou fabricada caracterizar-se por práticas culturais tradicionais que são próprias ao grupo social composto por famílias circenses. Família e tradição são colocadas discursivamente como pares imbricados, pois práticas culturais tradicionais somente se dariam pela atividade familiar dentro de núcleos organizacionais familiares.

Assim com o termo dinastia, o termo tradição é usualmente empregado em referências às organizações circenses familiares. Ser de uma organização circense de tradição familiar remete a esta ideia de pertencimento a um grupo social que compartilha de práticas culturais próprias e compartilha um passado, idealizado ou inventado que se busca preservar. Nota-se que o termo dinastia fazia referência a famílias circenses que, desde o final do Século XVIII, na Europa Ocidental, se identificavam como circenses. Seus descendentes que aportaram no Brasil, famílias circenses europeias, buscavam manter seus nomes de famílias como um brasão que confere autenticidade ao grupo e a sua arte.

Contudo, Lopes (2015), ao estudar a família Chiarini, pontua a dificuldade de utilizar o termo dinastia em referência a essa família, devido à inexistência de registros históricos que a caracterizem como tal e pela hipótese de apropriação do sobrenome por outros artistas. A seu ver, o termo se referiria mais a um ideal de continuidade do grupo social do que a uma realidade possível de ser observada. O termo dinastia apontava o interesse desses grupos sociais de serem reconhecidos socialmente como proprietários de um patrimônio artístico. Trata-se, portanto, de um termo datado, que se reportava à monarquia européia e à atribuição de valor que as sociedades aristocráticas atribuíam a grupos familiares. Assim como se reportava à formação do circo moderno a partir de agregação de pessoas com formação militar sob os valores das formas monárquicas. Apesar de existirem na atualidade referências a dinastias circenses, o termo tradição pode ser considerado seu substituto mais recente. Ter



uma tradição circense, participar de uma tradição circense é conferir um atributo de valor a tal coisa.

Hobsbawm e Ranger (1984, p. 9) discorrem no livro *A Invenção da Tradição*, como a sociedade reconhece costumes como tradicionais no aspecto de expressarem uma ideia de continuidade em relação a um passado. Muitas tradições dadas como do passado podem ter origem recente:

Tradição inventada significa um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado.

As tradições teriam como base elementos do passado sobre os quais as comunidades operam ressignificando, atualizando transmitindo repetitivamente para outros esses elementos de forma reinventada.

Rocha (2009) analisa a tradição nos discursos circenses como uma figura de retórica, uma invenção, mais do que uma realidade. A tradição seria usada nos discursos circenses para identificar, classificar socialmente os circenses, diferenciando-os dos demais artistas vistos como “de fora”. O uso de metáforas nos discursos circenses como “serragem no sangue” ou “serragem nas veias” para definir o circense tradicional, o identificaria por aspectos genéticos e também por aspectos de vivência cotidiana no mundo do circo. Rocha (2009, p. 20) define que: “para o circense tradicional, ou para aquele que ‘se tornou um tradicional’ o circo é um estilo de vida no sentido de ser uma maneira de viver, sentir e pensar o mundo”. A tradição seria uma invenção da modernidade que, sob o signo da mudança, impõe aos sujeitos a reinvenção. Práticas culturais se mantêm através do tempo pela sua repetição e por operações discursivas que visam legitimá-las. Nessa perspectiva, os discursos de “ser tradicional” definindo os artistas circenses legitimam a qualidade do seu trabalho e sua própria existência como circense; e o discurso do circo como tradicional visa legitimar um modo de fazer circo.

Aguiar e Carrieri (2015), por meio de análise discursiva, identificaram a procedência circense e a tradição como percursos semânticos em discursos de circenses, que foram interpretados como formas construídas para diferenciação frente ao outro, mediante justificativas genealógicas, expressas na metáfora “sangue de serragem” e de legitimação de um modo de existência, na metáfora “água de lona”. A origem dos circenses faz referência a discursos em que ideias como “nascer em circo”, “ser da X geração” no circo, ter crescido em circo, ter

aprendido a arte circense em circo e viver no circo, isto é, a origem de sua arte só pode ser reportada ao próprio espaço do circo. A expressão “sangue de serragem” também é comentada por Avanzi e Tamaoki (2004) que a definem como o nascer e viver no circo, sendo uma expressão que conota vício e dependência. Nesta perspectiva, ser tradicional de circo refere-se ao circense que tem “origem” no circo. Já a metáfora “água de lona” caracteriza a experiência dos sujeitos nos circos, o beber “água de lona” é a metáfora da vivência de práticas culturais cotidianas. Dessa forma, a origem não se caracteriza por atributos puramente genéticos, de nascimento em grupos familiares específicos, mas a origem do saber circense aprendido sob a lona e a vivência de práticas culturais também sob a lona.

Esses autores caracterizam tradição como prática discursiva que visa à afirmação positiva frente ao outro. Prática discursiva que tem a função de defesa do grupo social diante de discursos históricos de marginalização social. A retórica da tradição funcionaria como forma de proteção frente o mundo exterior, a possibilidade de preservação como comunidade e como indivíduos que possuem algo em comum. A linguagem definindo e caracterizando o igual e o diferente, reificando a identidade coletiva do circo, como tradicionais e familiares.

Na sua dissertação, Silva (Documento 43) afirma serem a “tradição” junto com a família e a transmissão de saberes elementos definidores da categoria construída por ela como circo-família. A seu ver, o circense utiliza-se desse conceito para contrapor elementos “não tradicionais” que entram no circo, sejam pessoas ou novas práticas. O termo tradicional seria usado para distinguir a organização circense do passado da atual, mostrando discursos de perda e de nostalgia. Mais do que representar um passado vivido, representa uma forma de fazer circo, de transmissão de saber que foi compartilhada por um grupo, uma vez que

Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura. (SILVA e ABREU, 2009, p. 82)

Silva (1996) destaca o aspecto da transmissão do saber, das formas de aprendizagem como definidoras ou delimitadoras da continuidade da tradição, pois, a seu ver, à medida que famílias circenses passam a escolher o ensino formal para seus filhos, a forma de

aprendizagem cotidiana sob as lonas teria ficado comprometida. Nota-se que, no estudo de Silva, a análise historiográfica baseou-se em entrevistas com circenses nascidos até a década de 1940. Ao se referir a um período histórico definido, o discurso da tradição apresentou esse viés saudosista que caracteriza o passado. Tradição referiu-se ao vivido e que não se vivia mais. O discurso da tradição, no estudo de Silva, surgiu em entrevistas com circenses nas quais eles utilizavam-se desse termo para se diferenciar de outros sujeitos que “entravam” no circo após a década de 1960, caracterizados como aventureiros, cirqueiros (MILITELLO, 1978), pessoas que não tinham origem ou história no circo e que viam o circo como uma oportunidade de negócios e que tinham o circo como uma empresa, e não como uma organização familiar. Diferenciava grupos circenses que tinham uma história no circo daqueles que não a tinham.

O discurso de existência de uma tradição circense, mais recentemente, passou a ser utilizado para diferenciar grupos sociais circenses de artistas com formação na linguagem circense em escolas. Nos discursos analisados por Rocha (2009) e nos discursos apreendidos por Aguiar e Carrieri (2015), o termo tradição é utilizado pelos circenses para diferenciá-los dos artistas circenses que tiveram sua formação em escolas de circo. Curiosamente, apesar de as primeiras escolas de circo no Brasil terem surgido por iniciativa de circenses tradicionais visando à perpetuação de seus saberes e a formação de filhos de circenses tradicionais, no curso da história outra trajetória foi traçada, como exposto na narrativa sobre a história do circo (em anexo).

Para Rocha (2009), as escolas de circo são uma espécie de “outro” do circense, pois o circense vê com desconfiança o circo na sua vertente escola, por ser objeto de atenção da sociedade na condição de promotor de cidadania. Conforme o autor, a desconfiança se deve à própria condição do circense de marginalidade, vivendo sob condições de trabalho informal, sem acesso à cidadania e culturalmente alvo de preconceitos. Por outro lado, as escolas de circo, por vezes, também seriam vistas como o “mesmo”, por representarem a possibilidade de inserção de “mestres” circenses como professores, valorizando e reconhecendo o trabalho de circenses tradicionais.

Um aspecto importante do discurso de valorização da tradição, observado por Aguiar e Carrieri (2015), é a colocação do espetáculo como *lócus* de explicitação da diferença e, portanto, da identidade do circo como tradicional. Nos discursos desses circenses, no

espetáculo, seriam expostos de forma clara e visível, os elementos de diferenciação de um circo de tradição familiar em relação a outras experiências circenses não tradicionais. Nesses discursos, o circo tradicional é definido como

um espetáculo no qual o circense “sua”, se implica de corpo e alma, visceralmente. Nesse espetáculo há esforço físico, é necessário ter “serragem no sangue” ou ter “bebido água de lona” para realizá-lo; comunicação com o público, por meio da qual o público entende, é levado para o picadeiro (2016, p. 260).

Haveria também a explicitação do que “não” seria um espetáculo tradicional, um espetáculo em que o “público assiste” e “não participa”, “nem todo mundo entende”, “só tem tecnologia”. O circo ao ser enunciado como tradicional, representa uma busca de legitimação de um modo de produção artística que tem o público como referencial para sua concepção.

O discurso do circo como tradicional, por apresentar um espetáculo com uma estética própria, está presente no Documento 01, quando os proponentes justificam a necessidade de reconhecer a especificidade cultural do circo de tradição familiar, diferenciando-se de outras expressões culturais circenses:

E mais, parte de seu patrimônio técnico artístico está sendo apropriado muitas vezes indevidamente por pessoas e instituições que, operando tão somente com fragmentos da arte circense, propõem a reinvenção do circo (...) Um novo circo sem o conteúdo mais profundo da manifestação popular, expressão da totalidade de uma cultura da vida de um grupo social. Resumindo-se o circo a uma forma sem conteúdo, exceto as das performances e da experimentação estética.

Neste trecho está presente um discurso que busca definir a produção realizada por grupos sociais específicos como uma produção do circo de tradição familiar e, também, procura diferenciá-lo de outras expressões circenses. Entendemos que há aqui também uma disputa pela representação circo que discorreremos mais adiante, quando trataremos da posição dicotômica entre circo tradicional e circo contemporâneo.

#### 4. CIRCO COMO CULTURA POPULAR: QUALIFICAÇÕES E DESQUALIFICAÇÕES

Somos circenses, de uma família com membros na quinta geração que se dedicam ao circo. Temos por objetivo mantermo-nos unidos como núcleo produtivo familiar e dar continuidade à **tradição** de itinerar (...). Alegando, emocionando, levando a tantas cidades, distritos, vilas e bairros, **ARTE E CULTURA**. Vistamos muitas comunidades que ainda hoje, como desde a época do Brasil colônia tem apenas no circo acesso a um espetáculo com **linguagem** e preço **popular**(...) Considerado uma **atividade artística de cunho e lavra popular** (...) Como atividade **artesanal**, tem por princípio a experimentação e implementação **prática de conhecimentos e técnicas transmitidos na oralidade e convivência sociofamiliar** . (...) Sua prática itinerante possibilita a organização de **códigos particulares** de controle e transmissão de seus bens culturais (...) O circo não era daquele lugar daquela região, chegava por ali, ia ficando, mudando de vilarejo em vilarejo, estabelecia relacionamentos de amizade, compadrios, um vizinho cedia o terreno, outro deixava tirar água do poço. Membros de alguma comunidade acabavam se incorporando no grupo familiar. Formava-se a identidade regional do circo integrando as características **culturais locais**. (...) O circo era um grupo social **não oficial**, mas **legitimizado** pelos **conhecimentos e referências fornecidas pelas comunidades** por ele visitadas. (...) O circo **expressão mais pura e simples da arte popular** passou a ser aplicado a um conceito do passado. O que está vivo atuante e que a cada dia e que a cada dia reinventa a tradição da arte circense é considerado uma empresa. Tratado sob os rigores da lei que regulamenta qualquer empresa. Centenas de circos definham até a sua **extinção** (...)” (Documento 01, Circo Zanchetini-grifos nossos)

“o pedido é justificado pelos relevantes trabalhos dos circos, em sua diversidade, como **difusor da arte e cultura popular**, ocupando praças, ruas e demais espaços que lhe são permitidos desde as metrópoles aos menores municípios, distritos, vilas e bairros periféricos das comunidades brasileiras, contribuindo no processo formador da sociedade e no desenvolvimento brasileiro” (Documento 11, ASFACI).

No processo, há diversos extratos no qual os circenses discorrem sobre o seu fazer circo e o relacionam à cultura popular. No Documento 01, o circo de tradição familiar é caracterizado pelo Circo Zanquettini como operando com “o conteúdo mais profundo da manifestação popular, expressão da totalidade de uma cultura da vida de um grupo social”. Em diversos Documentos anexados ao processo há referências ao circo como cultura popular. No Documento 21, a Cartilha “Receba o Circo de braços abertos” produzida pela FUNARTE – MINC, nos deparamos com a afirmação: “do Oiapoque ao Chuí, o circo representa a cultura do nosso país e contribui com a sua expressividade própria para a formação da nossa identidade cultural”.

No Documento 27, artigo sobre o projeto “Respeitável público: Respeitável Circo” na revista da 27ª edição do Prêmio Rodrigo Melo de Andrade, produzida pelo IPHAN, é ressaltado o aspecto de envolvimento dos circos com cultura das populações as quais visitava: “ Em Minas Gerais, os circos passaram a fazer parte da cultura local. Em cada pequeno município ou bairros, famílias inteiras erguiam suas lonas e acendiam suas luzes do picadeiro, para dar início a um espetáculo de cores acrobacias, palhaços, teatro e dança”.

No Documento 40, a matéria: “Respeitável público, a memória preservada da história por detrás do encantamento e da magia do circo que entretêm jovens e crianças de todo mundo há séculos” da revista Cultura (ZENI, 2010), Veronica Tamaoki, do Centro de Memória do Circo resalta o aspecto histórico de relação próxima com as culturas locais: “Esse espetáculo de união saltimbancos e militares – espalha pelo mundo e chega ao Brasil em 1830. Mas em cada lugar por que passa ele incorpora as culturas regionais e adquire características próprias”.

O Documento 35, Catálogo da exposição “Circo Tradição e Arte”, relizada pela FUNARTE e pelo Instituto Nacional do Folclore, em 1987, foca o circo como “manifestação popular” e constitui-se em Documento ímpar na reunião de enunciados sobre o circo, realizado por intelectuais e agentes públicos, naquele momento .

No Documento 36, catálogo da Exposição “Largo do Paissandu- onde o circo se encontra”, de curadoria do Centro de Memória do Circo de São Paulo, temos acesso a um extrato de texto de Menochi del Pichia, na revista “O Cruzeiro”, de 1929, em que afirma o caráter o popular do Circo: “O picadeiro é critica no palco democratico, isto é, a sagração plebicitaria das mais heterogeneas multidões. A arte theatral deve surgir dali, onde vota o soldado, acriança, a cozinheira, o deputado,o escriptor, o plutocrata”. Observa-se também que a matéria sobre o circo “Circo 50 anos de alegria- Um ingles criou o picadeiro; os chineses entraram a aglidade; nós com a versatiliade e a valorização do circo” retrata a história do circo no Brasil e foi publicada no “Almanaque Brasil de Cultura Popular” (PROENÇA, 2006).

O circo recebeu e recebe a denominação de cultura popular por diferentes atores sociais, em diferentes momentos da história. A denominação *popular* é associada ao seu público, ao circense e a sua produção artística, e sob a visibilidade de diferentes campos de saber que possibilitaram a produção de enunciados os quais qualificam e desqualificam o circo. Segundo Chartier, a denominação popular surgiu como uma construção erudita para explicar um outro, que não o erudito (CHARTIER, 1995). A partir dessa formação conceitual e discursiva várias enunciações sobre o que se considerava popular foram construídas. Buscamos apresentar tais enunciações e como elas recortaram o objeto circo em diferentes momentos.

Pode-se pensar que o circo como manifestação popular nasceu morto, pois surgiu sob o signo de um discurso romântico que apregoava a existência de uma cultura popular em vias de extinção. Como cultura popular, carrega o peso da possibilidade de fim eminente. Sob o signo da finitude, há a ideia da preservação. O ideário do romantismo ilumina toda uma produção discursiva que é realizada sobre o circo, em toda a sua história.

O conceito de cultura popular como invenção romântica está em “Cultura Popular na idade moderna”, de Burke (1998), livro que discorre sobre a origem desse conceito no período pré-romântico, quando grupos da elite da sociedade europeia se voltaram ao estudo de expressões das classes sociais populares, com o objetivo de coleção, de registro do exótico. Os primeiros escritos se deram nos séculos XVII e XVIII, retratando os costumes populares. Com um afã de colecionismo, descreviam, classificavam objetos, histórias, canções, festas, literatura e peças teatrais populares. Os termos "canção popular", "conto popular", "folclore", e expressões equivalentes passaram a ser usadas na Alemanha e, depois, em outros países. A poesia vista como produto exclusivo da burguesia é descoberta junto ao povo, assim como a possibilidade da criação coletiva. Essa descoberta da cultura popular impactou o campo das artes, sendo que vários artistas utilizaram seus referentes nas suas músicas, pinturas, literatura. No século XIX, com o Romantismo, o povo passa a ser objeto de atenção maior, dada a possibilidade de constituição de sentimentos nacionalistas.

Este autor atribui a Herder o uso da expressão "cultura popular" (*Kultur des Volkes*), em contraste com a "cultura erudita" (*Kultur der Gelehrten*). Para este estudioso, estava presente essa a ênfase no povo, e a ideia de que as expressões culturais possuíam uma essência autêntica e particular, diferenciadora, portadora do “espírito de uma nação”. O povo era considerado natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição, portador de superstições e preconceitos; contudo também era visto como interessante de uma forma exótica. Ele ainda pontua que existiam razões políticas, estéticas e intelectuais para que atenção se voltasse para o povo.

Na estética, havia uma revolta contra a "arte", contra as regras do Classicismo, visto como “artificial” e a busca de referências no exótico, natural, primitivo. Intelectualmente, reagia-se contra o Iluminismo, contra a ênfase na razão e pelo abandono da tradição. Politicamente, a descoberta da cultura atendia aos interesses nacionalistas, possibilitava a criação de referências comuns. A concepção de existência de uma cultura popular surgiu junto com a ideia de seu possível desaparecimento. Era necessário seu registro porque estava desaparecendo, condenada ao fim, podia ser esquecida. Burke chama a atenção para o fato de que, apesar de se pautarem na ideia de autenticidade e pureza das expressões populares, seus registradores operaram-nas, manipularam-nas, reescreveram-nas e se apropriaram para a constituição de novos produtos artísticos. Poesias, contos, músicas e até festas foram recriadas. Apesar dessas “alterações”, esses se pautavam em ideias como a existência de uma origem primitiva e sem alterações da cultura popular por séculos; de uma produção coletiva (em contraste com a arte erudita de criação individual); e de produção “pura” feita por uma população rural, isolada, inculta, distante de influências culturais outras.

Na estética romântica, as manifestações do povo passam a ser vistas com o status de cultura; sendo instrumento de legitimação da burguesia à medida que, neste momento, são gestadas as categorias “do culto” e “do popular”, sendo o popular designado pela falta, pela negação diante do culto. O ideal estético romântico opera com um apego ao passado, percebendo a cultura popular como um estágio de desenvolvimento cultural, superado pela cultura erudita, burguesa. A conceituação da cultura popular desenvolvida pelos românticos, atribuiu à cultura popular imobilismo, isolacionismo, primitivismo através do tempo; e pureza e autenticidade por estar associada a grupos sociais incultos, rurais, isolados. As tradições presentes na cultura popular são vistas como opostas ao processo criativo.



Aqui no Brasil, em 27 de março de 1929, vários artistas do movimento modernista se reuniram em um banquete antropofágico no qual “devoraram” o palhaço Piolin, buscando se nutrir da essência nacional que julgavam esse circense possuir. Machado (1927) associava Piolin à característica de autenticidade nacional, presente nas pantomimas circenses, por usar a linguagem popular, expressando um “primitivismo nativo”. Oswald de Andrade propunha o emprego da referência circense como base para um teatro genuíno no país. Para Mario de Andrade, o circo representava um espaço de criação, que respondia a necessidades artísticas do momento e buscava o público popular (SOUZA JR., 2008).

Os modernistas que voltaram suas atenções para Piolin estavam imbuídos de um projeto de nação. A modernidade vislumbrada para o país passava pela construção de uma identidade própria. Mergulhados no ideário romântico, atribuíram e reforçaram ideias como autenticidade, pureza, perigo de extinção ao circo como expressão popular. O circo foi visto como puro, por estar livre dos estrangeirismos. Os modernistas traziam, do discurso romântico, a separação do erudito do popular e concebiam o popular como autêntico. A importância da forma como os modernistas abordaram Piolin e o circo influenciou o olhar dirigido ao circo de uma época. Os modernistas tinham uma proposta política de uso, apropriação da cultura popular na perspectiva de construção de um novo na estética brasileira. Como intelectuais eruditos, criticavam o clássico e voltaram seu olhar para o popular, na perspectiva romântica.

Com perspectiva semelhante, existiam no Brasil as análises folclóricas da cultura popular, desde o final do século XIX. No contexto do Modernismo, a cultura popular passa a ter nova relevância; sendo que Mario de Andrade, expoente desse movimento, foi um dos maiores estudiosos do folclore no país. Seguindo a corrente dos românticos que registraram e estudaram as narrativas populares, canções, poesias, festas, superstições, etc do povo, os estudos folclóricos se aventuraram em conhecer a cultura popular no Brasil. Seu empenho se baseava nas concepções românticas: de extinção iminente das expressões populares, na importância da “tradição” como categoria explicativa do “real”; da necessidade do registro em uma postura de colecionismo; na visão do popular como isolado, primitivo, ingênuo, rústico e idílico; e no foco na preservação cultural frente a iminência de fim (ORTIZ, s/d, p. 27).

Lima (2013) discorre que foram os folcloristas os principais enunciadores da morte eminente da cultura popular, porque

há uma “naturalização” da cultura popular, que passa a ocupar um espaço específico dentro da sociedade: o espaço do morto. O saber científico, ao voltar-se para o estudo das chamadas tradições populares, o faz antevendo a morte próxima ou o fim eminente dessas tradições. A luta dos folcloristas se pautava, portanto, no sentido da preservação, da manutenção de valores esquecidos ou ameaçados de extinção

Politicamente, os folcloristas possuíam um projeto para o país, o registro do popular visando à construção de elementos de identidade nacional, à busca do nacional diante da experiência fragmentadora da modernidade (VILHENA, 1997). Com esse projeto em vista, ocuparam várias frentes entre 1920 a 1950, buscando, institucionalmente através de políticas públicas, preservar e promover o folclore nacional. Destaca-se o papel de Mario de Andrade à frente da Secretaria de Cultura de São Paulo, na criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, no desenvolvimento do projeto original do Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional; assim como de outros intelectuais que, organizados, influíram no cenário cultural brasileiro, através da Comissão Nacional de Folclore e da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, entre outras iniciativas (ROCHA, 2009). No discurso desses folcloristas institucionais, as expressões e manifestações estético-artísticas populares guardavam a “verdadeira seiva tradicional da nacionalidade”; e esses estudiosos também temiam que a televisão e o rádio em expansão fizessem cessar essa “seiva”, operando sobre esse conjunto de expressões culturais e comprometendo a identidade da nação (ALVES, 2011, p. 116).

O discurso folclórico, nacionalista, ocupou espaços institucionais sob o governo de Getúlio Vargas e não institucionais, se tornando predominante nas décadas de 1930 e 1940. Não encontramos estudos folclóricos sobre o circo, o que sugere o circo não ter sido eleito como objeto desse campo de estudos folclóricos, talvez pelo enfoque regionalista<sup>22</sup> que direcionou muitos trabalhos. Contudo o discurso folclórico, especialmente no tocante a concepções de preservação e de construção nacional incidiram diretamente nas produções artísticas circenses. A valorização do nacional, das criações locais (musicais, literárias, teatrais, da dança, etc) esteve presente na produção artística circense após a década de 1930, como pode

---

<sup>22</sup> O regionalismo do movimento folclórico contribuiu na criação de tipos cômicos no circo-teatro como o caipira, que, do circo, foi para as telas do cinema, na figura de Mazaroppi.

ser observado em Sousa Jr. (2008) referindo-se ao repertório do circo-teatro e em Silva (2007) aludindo à produção teatral e musical circense.

O discurso de valorização da cultura brasileira refletia-se também na popularidade do próprio circo, para qual corriam a população urbana das grandes capitais. O auge do circo-teatro nas décadas de 1930 e 1940 corresponde a esse período de valorização do nacional como cultura popular. A valorização do circo no campo da cultura deste período e o circo apropriando-se da cultura local, pode ser observada na realização do filme “Tico Tico no fubá”, de Adolfo Celi, em 1952. Filmado no circo de Piolin, retrata a história do compositor Zequinha de Abreu. Mostra um circo recebido com entusiasmo pela população de uma pequena cidade do interior. Esse circo, ao saber da existência de um compositor na cidade, busca conhecer suas composições e apresenta sua música no picadeiro. Nesse filme, a arte do palhaço é retratada com uma apresentação de Piolin.

Naquele período, Gustavo Capanema, à frente do Ministério de Educação e Saúde, criou o Serviço Nacional de Teatro, em 1937 (CAMARGO, 2010). Apesar da valorização da cultura popular, tal serviço voltou-se ao apoio do teatro e da música como instrumentos de educação da população com enfoque nacionalista. O circo não contava com o apoio do Serviço Nacional de Teatro<sup>23</sup>, como pode ser observado no indeferimento desse órgão ao pedido de apoio ao circo feito por Benjamin de Oliveira em 1941:

Não há precedentes deste Serviço ter auxiliado viagens de pavilhões-teatro, muito embora a maior parte de seus espetáculos ser preenchida com a representação de peças teatrais. Mesmo tratando-se de Benjamim de Oliveira, cujo passado artístico e popularidade nos despertam a maior simpatia e consideração, achamos que não deve ser aberta uma exceção em seu favor, pois estabelecer-se-ia com isso um precedente de más consequências. (Processo 6451/41, Biblioteca da Funarte, citado por Marques, 2006).

Após os anos 1950, com a instauração de um projeto desenvolvimentista no país, há uma desvalorização desses projetos folcloristas. O desenvolvimentismo, ao se apoiar nos preceitos

---

<sup>23</sup> Foi somente a partir de 1977 e 1978 que o órgão passa, também, a abranger as áreas de circo e dança. (FUNARTE/CEDOC, 1982, p. 6)

do planejamento racional e científico, vai refutar o folclore, por sua associação à tradição, à ideia de passado, de primitivo. O projeto de construção da nação moderna não comportaria o popular no seu aspecto de primitivo. Nesse período, começa a se estabelecer uma distinção entre folclore e cultura popular, reforçada pelas ciências sociais.

As ciências sociais regidas pelas preocupações com o método sociológico passam a criticar os folcloristas por uma postura de antiquários que, com seus estudos descritivos e não interpretativos, foram considerados não científicos. Apontavam como problemas o registro descontextualizado da história; a narração romântica do acontecido, como puro, autêntico, preservado; a visão do “povo” como isolado, primitivo, diferente. As ciências sociais vão se haver com a noção de colonialismo cultural; a partir da crítica político-cultural de intelectuais do Instituto de Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), focada na expansão de mercados culturais no país. Popular deixa de se referenciar ao produzido pelo povo e para o povo, para se tornar um projeto político.

Após a Segunda Grande Guerra, os problemas que orientavam as pesquisas eram as condições de vida e trabalho dos contingentes populacionais de origem rural que vinham se estabelecer nos grandes centros urbanos. As análises da Teoria da Marginalidade focavam esses sujeitos como mão-de-obra sem qualificação e com mentalidade “tradicional”, que se inseria no setor terciário, em uma situação de “desemprego disfarçado”. Marginais frente à dinâmica produtiva, essa população era vista como “massa” homogênea, desorganizada, que rompeu com seus referenciais culturais anteriores. (MAGNANI,1982 )

É importante pontuar que o circo, após 1960, vivenciou mudanças significativas. Enquanto forma de lazer popular do brasileiro, perdeu seu estatuto de quase exclusividade no decorrer do século XX, com a concorrência, do rádio, do cinema e, por fim, da televisão. Assim, a dinâmica produção cultural que tinha no circo um espaço de divulgação na primeira metade do século XX, encontrou outros espaços de acontecimento. Sob a lona, a produção artística passa a operar com novos elementos. O crescimento das cidades impediu logisticamente o circo de manter sua visibilidade nos grandes centros, sendo deslocado para as periferias e para as pequenas cidades do interior. Diante das mudanças e com questões como a qualificação do circo como cultura popular (com as diversas concepções do que seria cultura popular em discussão), sua possível absorção pela cultura de massa, o circo passou a ser objeto de debate

para o qual a sociedade em geral, o poder público, os jornalistas, os circenses e a academia científica dirigiram o olhar.

Com o golpe de Estado em 1964, há o reforço a padrões culturais modernizados e as Ciências Sociais passam a focar a cultura popular como se descaracterizando, sendo transformada em instrumento de alienação, de acordo com alguns estudos e, segundo outros, expressando formas de resistência à dominação. Magnani (1982) afirma que o debate sobre cultura popular nas Ciências Sociais inicia-se no momento em que os setores populares passam a ser considerados como “classe popular”, e não mais “massas marginais”. Fora da ótica da teoria da marginalidade e fora do olhar idealizado de que seriam os sujeitos de transformações imediatas, os estudos de suas manifestações culturais são orientados por uma perspectiva de análise ampla. As manifestações da cultura popular passam a ser objeto de atenção, no que permitem o acesso a ideologia, ao pensamento e as práticas destas classes sociais. A cultura popular, sob essa perspectiva, torna-se objeto de estudo não em si mesma, mas das relações que possibilitam apreender a ideologia, a classe, a alienação e a massificação cultural<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> A concepção de massificação cultural tem como base a noção de que a indústria cultural age, provocando uma homogeneização cultural. Importante pontuar a influência do conceito de indústria cultural sobre a análise de processos culturais, que mudou substancialmente o olhar sobre os processos culturais que se instituiu na Europa pós-guerra com reflexos no pensamento brasileiro. Cunhado por Adorno (2009), estudioso da escola de Frankfurt, o termo indústria cultural, voltou-se a explicar uma nova configuração da cultura na modernidade, passando a ser concebida como mercadoria, sendo produzida e distribuída como produto de consumo. Há uma denúncia à produção cultural standartizada e massificada; ao poder da indústria cultural de criar formas de mercantilização e padronização dos produtos culturais. O termo cultura de massas é usado para se referir a ideias, objetos, modos de ver, tudo que a indústria cultural produz. Na esteira das preocupações anteriores das ciências sociais, a indústria cultural acentua a oposição entre cultura nacional e colonização; sendo a ideia de colonização reforçada pelo poder da tecnologia de instaurar a dependência cultural. Adorno sugere que a modernidade é marcada pela manipulação da cultura com fins econômicos. A produção e distribuição de arte e cultura passam a ser dependentes do capital financeiro e industrial. A mídia de massa cria uma falsa necessidade para atribuir valor de mercadoria à cultura, a qual se tornou plenamente integrada e subordinada às necessidades do capital através da produção industrial de cultura e a distribuição de artefatos culturais com o objetivo de consumo de massa e lucratividade. Adorno anuncia que o que há de novo na modernidade não é a cultura ter se tornado uma mercadoria, mas a arte renunciar a sua autonomia e se colocar no espaço do consumo. A concepção de perda da liberdade, da autonomia da arte sob a modernidade tem como base Benjamim (2013) que discorre sobre a fruição estética a partir da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Para Benjamin, do período medieval até o século XIX, a música, a literatura e a pintura estavam envolvidas em um invólucro aurático, tinham um valor de culto, eram objeto de uma experiência mágico-religiosa como nos rituais religiosos sagrados. Sua fruição, contemplação, era uma experiência ritual. Com a modernidade, há a disseminação dos objetos artísticos pelos dispositivos de reprodutibilidade técnica e ocorre a perda do invólucro ritual. A obra de arte perde seu valor de aura para adquirir valor de exposição. A expansão do valor de exposição está ligada à expansão burguesa, à instauração de mercados culturais. Importante pontuar que em Benjamim, a arte, antes de ser mercadoria, era prática cultural, no seu valor de culto; a atividade estética autônoma da arte surge no momento e na forma de mercadoria. Nessa perspectiva, não há arte que não seja mercadoria. O confronto entre valor de culto e valor de exposição, a disputa pelas formas mais legítimas de produzir e consumir produtos culturais presentes nos debates sobre arte, se referem, então, ao lugar da arte como prática cultural em diferentes momentos da história. Nesse aspecto, é importante evidenciar que, sob a influência de Adorno, a cultura popular, por algum tempo, passou a ser vista como entretenimento padronizado influenciado pela mídia, caracterizado

Magnani (1982) faz uma revisão da produção sobre cultura popular na área das Ciências Sociais. Conforme esse autor, as Ciências Sociais pouca atenção deram às manifestações culturais populares até a década de 1970. Vistas como preocupações de folcloristas, estas se incumbiam de descrevê-las e denunciar suas deturpações, as ameaças ao seu caráter de pureza e autenticidade. A população, o povo, passou a ser visto como massa com potencial de mudança junto à qual era importante intervir, produzindo cultura popular como forma de sair da alienação e tomar consciência da realidade brasileira. Para alguns, essa população passa a ser vista pelo seu potencial de “explosão”, de mudança social e sobre ela propõem ações, visando operar sobre a “alienação das massas”.

Aqui se situam os trabalhos dos Centros de Cultura Popular (CPCs), iniciativas da UNE e de outros grupamentos (MAGNANI, 1982). Com esses, opera-se um deslocamento no conceito de cultura popular. A cultura popular adviria de um “esclarecimento” estético-artístico do povo, possibilitado por um projeto de política cultural dirigido a essas camadas da população e que impediria a sua alienação. Ações de caráter artístico, produções teatrais, musicais, filmes foram criados sob a denominação de cultura popular, porque se dirigiam aos trabalhadores do campo e das cidades (ALVES, 2011). Em tal contexto, as expressões culturais, bens artísticos produzidos pelo “povo”, são matéria, substrato para operações artísticas de outros, que não do “povo”, estabelecerem relações, para aproximar o intelectual do CPC da população, do trabalhador. Elementos da linguagem popular, como a literatura de cordel e o teatro de rua, entre outros, passam a ser importantes não no seu conteúdo e expressividade, mas como instrumental de acesso ao popular.

---

pelo empobrecimento cultural. Há em Adorno (1980) uma visão hierarquizante da arte, com valorização da arte erudita e desqualificação do popular, considerado inseparável da sua condição de mercadoria. Esse autor desqualifica a música popular como inautêntica dada a reprodutibilidade técnica operada pelo rádio, que faz com que o ouvinte desatento e distraído não vivencie uma fruição artística, mas estabeleça com ela uma relação de puro entretenimento. A música no mercado de bens culturais é vista como mercadoria no âmbito da fetichização da cultura, que confere a essa arte um valor simbólico. Há uma concepção de impossibilidade de arte, de produção estética, no âmbito da cultura popular na sociedade industrial, pois esse campo estaria definido pela sua imersão na “negatividade degenerativa da Indústria Cultural”, nas palavras de Hobsbawm (1990). A arte como independente e autônoma ocupa outro espaço que não o da cultura de massa. O conceito indústria cultural, na análise de Alves (2011), passou de analítico a estruturador do real à medida que se tornou um regime de verdade, estruturando ações, provocando reações e movimentos de contestação político cultural. Muitas ações e estudos com foco em cultura popular foram realizados à sombra desse conceito. Como podemos observar, tal “regime de verdade” da indústria cultural e de desqualificação da cultura popular pontuou muitos trabalhos acadêmicos e não acadêmicos sobre circo, nas décadas de 1970 e 1980, no Brasil, assim como é responsável por trabalhos e olhares sobre a cultura popular, na sua configuração como cultura de “raiz”, isto é, pelo interesse por manifestações não contaminadas pela indústria cultural.

Com essa perspectiva diversos grupos de teatro visitaram circos nas décadas de 1960-1970, assistiam a seus espetáculos, como relatado na constituição do grupo de teatro “Teatro União e Olho Vivo”, em 1966, no estado de São Paulo:

Estudamos obras teóricas, também pouquíssimas, existentes sobre teatro popular e sobre criação coletiva. Pesquisamos o circo, principalmente e manifestações folclóricas, umas vivas, outras agonizantes, bem como as que nada mais são que mero registro. (...) análise e vivência com a vida de circo e artistas circenses (o mais miserável dos artistas brasileiros), suas aspirações, seus conflitos, suas dificuldades. Nesse mister, dezenas de circos foram visitados na periferia da capital e no interior do Estado. Bem como sucederam-se noitadas de bate-papo com o pessoal das “mambembes” e leitura de textos apresentados em circo. O circo que se buscou foi o circo brasileiro, não o circo super-desenvolvido, bem alimentado, luxuoso, holywoodiano. Convivemos com o circo cheirando a feijão com arroz. Com o circo autêntico que mambemba pelos bairros pobres, pelas vilas do interior. Cigano, itinerante, das lonas rasgadas, das famílias de artistas, puro, nosso, da pipoca, do amendoim, da arquibancada bamboleante, do drama popular, “Mártir do Calvário” [...] E sentimos toda aquela simplicidade, toda aquela pureza – uma apelação para o sentimental ingênua e sincera – uma forma de comunicação autêntica, através do gesto, da palavra, quase sempre em rima, rima pobre talvez [...] e aprendemos a admirar essa gente. A varar noites com o Bibi, na madrugada fria de Cubatão, virando conhaques e sabendo que os bons circos brasileiros foram o “Sarrasan”, o “Oito Irmãos Mello”, o “Circo-Teatro Zizi” e o “Pula-Pula”...”(VIEIRA, 1977, p.8, 22 e 23).

Processo semelhante é comentado por Ridenti (2000) sobre o vivido pelo Grupo de Teatro Mambembe, em 1976, que foi a circos, buscando conhecer seus shows de variedade e às apresentações de circo-teatro, para apreender seus códigos estéticos e sua forma de interpretação, selecionando elementos da linguagem circense para reelaborá-los e construir a uma linguagem própria. Esse grupo buscou criar formas de representação com base na estética popular, atentando-se especialmente aos elementos da comicidade grotesca e da proximidade na relação com o público, presentes no circo. Para Ridenti (2000, p.25) tais experiências teatrais se pautavam na pesquisa das raízes culturais nacionais, buscando elementos para a “construção da utopia do futuro”.

Como desdobramento do trabalho dos CPCs/UNE, ocorreu o cinema novo, também com uma proposta política, pois consideravam que seu projeto político-pedagógico contribuiria para uma revolução social, sua produção cinematográfica operaria mostrando os potenciais revolucionários do povo. Também operavam com os preceitos do CPC de descolonização e de construção de um nacional. A importância do Cinema Novo na concepção de cultura popular se dá pelo interesse em um diálogo com esse popular. Para além de uma simples utilização do

popular, há no Cinema Novo um cuidado de retratá-lo de forma positiva e afirmativa, na sua autenticidade; o que aproxima o tal movimento cinematográfico do olhar dos folcloristas. Existiria uma ambivalência no Cinema Novo, que valoriza e desvaloriza a cultura popular, à medida que apresenta a estética das expressões populares, suas tradições e, ao mesmo tempo, que critica sua estrutura de pensamento, apostando na necessidade da mudança, da revolta. Em termos práticos, o Cinema Novo reforçou o estatuto da cultura popular como pura e autêntica, dado o cuidado com que apresentou imagetivamente os elementos da cultura popular (ALVES, 2011).

Foi sob as lentes do Cinema Novo que Arnaldo Jabour realizou o documentário “O Circo”, em 1965. O documentário acompanha um grupo circense circulando nos subúrbios do Rio de Janeiro. Mostra os artistas, a produção da arte circense, a recepção alegre e descontraída do público, em um tom realista. Em entrevista à 17ª edição do periódico *Filme Cultura*, o cineasta mostra o que dirigiu sua proposta de documentário: “Eu não tinha contato maior com o cinema. O que me interessava até então era o teatro. Por isso, o filme me interessa principalmente por essa ingenuidade. O que me agrada nele é o lado de seu retrato da tentativa dramática de existência do povo através do fenômeno do circo”<sup>25</sup>. Nesse documentário, o circo é retratado como arte produzida pelo povo para o povo, a ideia de “tentativa dramática”, exposta por Jabour expressa o olhar sobre o popular como forma de expressão com dificuldades de perpetuação.

No processo, figura o Documento 35: Catálogo da exposição “Circo: tradição e arte”, acontecida em 1987, realizada pela FUNARTE e pelo Instituto Nacional do Folclore, no museu Edson Carneiro, no Rio de Janeiro. Acrescentamos na nossa análise o catálogo de outra exposição: “O circo”, realizada em 1978 no Paço das Artes, São Paulo, por iniciativa da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do governo do estado de São Paulo. A opção de apresentá-lo junto com outro catálogo, deve-se ao fato de serem documentos fortemente ilustrativos do debate que ocorreu sobre o circo nas décadas de 1970 e 1980. Mostram parte do debate da época e como o debate acadêmico, os conceitos e as preocupações das Ciências Sociais operavam participando ativamente das discussões.

---

<sup>25</sup> <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/critica-o-circo-arnaldo-jabor/>. Acesso em 10 ago. 2017.



No catálogo de 1978, figuram 222 trabalhos artísticos, juntamente com fotos, cartazes de anúncios de espetáculo acontecidos entre 1880 e 1960, reunidos por Julio Amaral de Oliveira; um texto de apresentação de Lourdes Cedran, coordenadora da exposição; um texto sobre a história do circo de autoria do jornalista Julio Amaral de Oliveira<sup>26</sup>; o texto intitulado “Circo espaço arquetipal convergente”, de Miroel da Silveira, presidente da “Comissão estadual de circo, circo-teatros e pavilhões”; um texto de Pedro Della Paschoa Jr., professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, “Circo-teatro popular”; um estrato da entrevista de Álvaro de Jesus Matias, do circo Ajacto, sobre as apresentações realizadas no seu circo; e fotos de circos em atuação na década de 1970 e de seus espetáculos. Há indicação de que a exposição contou com trabalhos de artes plásticas e com uma mostra de cinema, com filmes em que o circo figurava como elemento preponderante.

No campo das artes plásticas, a exposição de 1978 reflete um olhar voltado para o circo como tema popular, uma expressão artística do povo, sob o olhar de artistas plásticos. Os quadros de nomes reconhecidos na área como Lasar Segall, Djanira, J Borges, entre outros apresentam uma profusão de elementos circenses, como: o palhaço, o trapezista, o domador; os animais como cavalos, o elefante, os tigres; o picadeiro com a variedade de apresentações numa mesma cena com um grande público sob a lona; o circo armado na pequena cidade e o público afluindo para lá; o cortejo anunciando o circo, entre outras imagens: “Estão aqui reunidos artistas de diferentes tendências, linguagens diversas, mas que tem um denominador comum: a temática do circo. O público terá ocasião de ver do primitivo ao erudito, cada um em sua forma diversa de abordagem procurando transmitir como captar essa mensagem”(CEDRAN, 1978).

No texto da apresentação da exposição, a coordenadora expõe o que direcionou a sua realização:

um dos propósitos básicos foi também contribuir para uma compreensão mais generalizada de alta significação do circo numa época de tanta massificação cultural e robotização como a nossa. Queremos que o circo possa contribuir para se opor a essas tendências culturalmente destrutivas, pela profunda marca humana e pela oportunidade única que oferece à participação de seu público. (CEDRAN, 1978).

---

<sup>26</sup> Historiador, citado por Torres (1988, p. 9) para o qual dedica seu livro: “In memoriam: a Benjamim de Oliveira, o palhaço negro - meu tipo inesquecível- e a Julinho Boas Maneiras, o apaixonado investigador paulistano das artes circenses. E Viva o circo !”

Por meio de uma exposição artística, visava-se mostrar a forte presença do circo no imaginário popular, mediante a produção de diversos artistas plásticos e da produção cinematográfica. Seu discurso mostra uma preocupação com a valorização do popular, sendo circo entendido como popular pela relação particular que estabelece com seu público. Há também a preocupação com os efeitos de uma “massificação cultural” na cultura, caracterizada como destruidora dos processos culturais nacionais.

No seu texto discorrendo sobre a história do circo, o jornalista e estudioso de circos, Julio Amaral de Oliveira ressalta o aspecto de união de números de hipismo, exclusivos de apreciação aristocrática com a arte de saltimbancos, de apreciação popular, constituindo a arte circense. O circo é caracterizado como espetáculo artístico direcionado ao “homem do povo” (OLIVEIRA, 1978).

Miroel da Silveira, então à frente da Comissão Estadual de Circos no Estado de São Paulo, mostrava preocupação com a preservação da tradição e do que considerava puro no circo e anunciava que a comissão fará a guarda apenas de “circos que mantivessem a tradição circense de números específicos: malabares, acrobatas, equilibristas, mágicos, trapezistas, domadores, equestres, circo-teatros, etc..., abandonando totalmente os pavilhões que se dedicassem a shows, touradas e outras atividades que vêm sendo carreadas para debaixo das lonas” (SILVEIRA, 1978, s. p.).

O discurso de Silveira porta a ideia de que existia uma tradição circense em perigo frente à expansão de atividades outras que não as tradicionais circenses. Caracteriza expressões artísticas provenientes de espaços como a televisão e o rádio como invasores dos palcos circenses. Esses veículos representavam o poder de hegemonia da cultura de massas, arrasando e destruindo uma “pureza e autenticidade” presentes no circo. Como manifestação autêntica, pura, o circo precisava ser preservado diante da cultura de massa. Esse autor, em seu texto, critica os pequenos circos - “cirquinho de lona furada”, que considera “incapaz de apresentar qualquer espetáculo que se possa chamar de circense, já que acaba recorrendo quase que exclusivamente aos “cartazes” da TV ou do rádio”. Ao descrever as diretrizes da Comissão Estadual de Circo discorre sobre a ação de pressão que seus membros realizavam

junto a prefeitos do interior do estado para que acolhessem o circo, o que indica que os circos que considerava portadores da “tradição circense” não seriam aqueles pequenos circos presentes nas periferias das grandes cidades. Silveira afirma que a Comissão Estadual do Circo atuava em articulação com a Associação Piolin de artes circenses que contava com “1400 associados entre artistas e empresários”.

Apesar de Miroel da Silveira apresentar um discurso preservacionista e contrario à inserção de elementos como cantores sertanejos no espetáculo circense, no catálogo está presente a entrevista a Álvaro de Jesus Matias, do Circo Ajacto, que relata participar da Associação Piolin. Curiosamente, seu circo apresentava no momento da entrevista um a peça de circo-teatro “Sangue de Dragão Vermelho”, encenada pelos cantores sertanejos “Leo Canhoto e Robertinho”. Na entrevista, Matias relata como trabalhava seu circo:

hoje circo tá mais naquela de circo tipo americano, só pano, pouca madeira. Estreia aqui. Se não serviu, vai embora. Hoje é mais chanchada. Chanchada que eu digo é comédia. Uma comedia. Um cômico, duas mulheres e dois homens levam uma comédia boa. Mestre de pista, galã e variedades na primeira parte e depois chanchada. Há também o show de rádio e televisão. (CEDRAN, 1978)

No catálogo de 1978, o texto de Pedro Della Paschoa Jr., “Circo-teatro Popular”<sup>27</sup>, foca o circo-teatro presente na periferia da grande São Paulo, circos com configuração semelhante à descrita por Matias, em que acontecem:

não somente os espetáculos de variedades (...) como também os shows musicais, projeções de filmes e, principalmente, teatro popular, popular mesmo, através das situações representadas nas entradas cômicas e o drama; circos de lona furada: a lona rasgada é tomada como símbolo de decadência do circo-teatro. Ora! A lona é tão rasgada quanto as casas outras vidas da periferia da cidade. Mais importante que a lona rasgada é o trabalho humano artístico que é vivo, em processo permanente de transformação. (DELLA PASCHOA JR., 1978b. p. 24)

Refletindo o debate acadêmico nas Ciências Sociais sobre o que caracterizaria o popular e sobre os perigos de extinção do popular diante da massificação cultural, Della Paschoa vai criticar o olhar que encerra o popular como folclórico e sua influência, ao entender o circo como expressão cultural morta, do passado. Critica também a ideia de que a produção artística seria exclusiva dos eruditos, que impõe ao povo a produção de folclore, e não de arte,

<sup>27</sup> Forma reduzida de um artigo científico com mesmo título de sua autoria publicado também no mesmo ano: Della Paschoa Júnior, P. O circo-teatro popular. Cadernos de Lazer 3. São Paulo: Sesc-SP/Brasiliense, 1978, p.18-28

refletindo sobre a hierarquização valorativa presente nesses postulados. Della Paschoa entende o popular como o produzido na periferia, aqui entendida como periferia não só física, mas como cultural. A periferia onde se localiza o povo e as expressões culturais populares operaria com referentes culturais outros que não os do centro. No seu texto, o circo-teatro é visto como “popular”, ao atuar em relação com seu público, em comunicação constante com a plateia, alterando a peça teatral, criando, improvisando em resposta aos anseios do público. Frente à comunicação de massa, o circo é caracterizado como manifestação cultural que persiste e com ela estabelece relações, intercambia artistas, se apropria de elementos da mídia, mas não é pelas manifestações de massa substituída. Destaca no seu texto, o caráter de valoração positiva da produção cultural no circo-teatro como cultura popular, por operar com referentes culturais outros que não os que sobre ela teorizam. Há neste texto uma crítica às hierarquizações culturais entre erudito e popular; contudo opera com dicotomia centro e periferia, mantendo e reforçando distinções entre produções culturais.

O catálogo da exposição de 1987, anexado ao processo (Documento 35) retrata trabalhos de artistas populares que tiveram o circo como objeto, como Adauto Alves Pequeno, Antonio de Oliveira Damasceno, Neusa Leodora, entre outros: esculturas em barro e madeira, xilogravuras, pinturas, brinquedos, etc.; a coleção de fotos e cartazes de Julio Amaral de Oliveira; uma apresentação da exposição por Amália Geisel, presidente do Instituto Nacional do Folclore, ligado à FUNARTE<sup>28</sup>; o texto “De homens voadores”, de Paulo Afonso Grisolli, artista, jornalista, diretor de teatro e televisão; o texto “Uma história do circo”, de Julio Amaral de Oliveira, jornalista; texto “O circo”, de José Guilherme Magnani, antropólogo, professor da USP e coordenador do Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura do Paraná”; texto “Circo-Tradição e Arte”, de Cláudia Marcia Ferreira e Ricardo Gomes Lima, do Museu do folclore Edison Carneiro; e fotos de circos atuando na periferia de São Paulo, na ocasião.

Nesta exposição, as artes plásticas voltam-se exclusivamente aos trabalhos produzidos por artistas populares sobre um tema popular; o circo é caracterizado como tema “dileto” da arte

---

<sup>28</sup>A Funarte foi criada em 1975, no governo Geisel, englobando a música (popular e erudita) e as artes visuais. Convivia com outras instituições, como o Instituto Nacional do Folclore (INC), a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Todas eram ligadas ao Ministério da Educação e da Cultura (MEC). Com o desmembramento em 1985, foram encampadas pelo Ministério da Cultura (MINC).

popular e interessa o imaginário desse popular. O que é mais expressivo na exposição de 1987 é o foco não só no circo como manifestação artística popular, mas também trabalhos de artistas populares que tinham o circo como tema. O artista popular era valorizado, assim como o circo, como expressão imbricada no cotidiano da população. Nas obras são representadas uma profusão de elementos do “universo do circo”, como: os animais, os palhaços, as plateias atentas, os mágicos, a lona do circo, a variada cena circense; esculturas retratando a performance circense, o domador controlando o animal, a equilibrista sobre a corda e sob o cavalo, o palhaço com seu instrumento musical; assim como a/o trapezista que figura no “-gostoso”, brinquedo incorporado à infância do brasileiro. Chama a atenção a apresentação da exposição feita por Amália Geisel<sup>29</sup>, em que o circo é apresentado como presente no universo da cultura popular e do folclore nas formas de “tradição, arte, empresa, lazer”, possuindo uma história de produção artística que pode ser apreendida nas representações artísticas criadas sobre o circo, reunidas na exposição.

O texto de Paulo Grisolli, “De Homens voadores”, trata de como o circo opera no imaginário do público. O circo como espaço onde é apresentado o impossível, espaço de fantasias, de sonhos, circo provocando “catarse”, “fascinação” no público. A ideia de voadores faz relação do vôo do trapézio com o vôo imaginário experimentado pelo público diante do ato humano “impossível”. Vê o artista popular como aquele que retrata o fascinante, o momento e o movimento provocados; o ato de criação do artista popular com um outro vôo na captura do sensível vivenciado pelo público.

Julio de Alvarenga, neste catálogo, trabalha a noção de tradição circense, referindo-se aos processos de aprendizagem dentro do circo, aos valores familiares, à importância atribuída aos nomes de famílias, à proposta de trabalho e à vida em comunidade. O circo é visto como comunidade tradicional e é exaltado os esforços dessas comunidades na produção e divulgação artística por grande parte do território brasileiro.

---

<sup>29</sup> Apesar de a exposição ter ocorrido no período de abertura política, no governo Sarney, a figura de Amália Geisel, filha do ex-presidente Ernesto Geisel, à frente do Instituto Nacional de Folclore indica a presença da perspectiva nacionalista na realização da exposição. Conforme Krobauer (2016) há registros da presença da família Geisel em eventos públicos ligados ao circo e a Escola Nacional de Circo foi idealizada e planejada sob o governo Geisel.

Neste catálogo também há um artigo do acadêmico Magnani (1987), que estudou os circos da periferia de São Paulo, que discorre sobre o tema da mudança e da constância, expondo os elementos que considera não alterados no circo como a itinerância, seu formato circular e apresentação sob a lona, a organização familiar e os elementos teatrais e cômicos presentes no espetáculo. Também discute sobre a relação do circo com os meios de comunicação de massa em sintonia com os debates acadêmicos do período. Além disso, discorre que o circo estabelece com os meios de comunicação de massa relações específicas, que não podem ser vistas como descaracterizadoras de uma forma de circo mais “pura”, mais “autêntica”. O circo teria em toda a sua história a característica de “cola” com seu público, que implica em um processo constante de criação, adaptação, em resposta a suas demandas. O autor caracteriza o circo como manifestação popular particular, diferenciada de outras manifestações espontâneas e como empresa pobre, que divide com seu público as mesmas condições de vida e para esse público se dirige com recursos limitados, oferecendo um espetáculo que responde aos “gostos” e “preferências” de sua plateia. Ao circo é atribuída a característica de popular, pelo fato de o seu público ser popular. As concepções do popular como puro e autêntico são relativizadas à medida que a ideia de cola remete à ideia de o circo ser possuidor de uma linguagem próxima à linguagem do seu público e remete à ideia de mutabilidade da cultura popular, ou seja, à categoria cultura popular não como expressão estanque isolada.

Essas duas exposições são modelares na possibilidade de mostrar como o circo estava presente no imaginário da população e como essa forte presença chama a atenção de outros segmentos da população, como intelectuais e acadêmicos, que interrogam o caráter popular do circo. Mais precisamente, a exposição de 1978 apresenta trabalhos artísticos produzidos por artistas populares e eruditos; enquanto a exposição de 1987, foca trabalhos produzidos por artistas populares. A separação feita nas exposições entre arte erudita e arte, vai ser questionada no decurso do debate sobre cultura popular na história das Ciências Sociais. Chartier (1990) propõe romper com essa oposição entre o letrado e o popular, ao entender que a cultura erudita e a popular operam sobre elementos que se relacionam, que influenciam uns aos outros. Nessa perspectiva, as exposições retratam a mesma questão: as imagens de circo criadas no campo das artes que operam produzindo discursos e como produtos de discursos sobre o circo até as décadas de 1970-1980. Por fim, as exposições de 1978 e 1987 têm em comum a apresentação da coleção de Julio Amaral de Oliveira, composta por fotos de famílias circenses, cartazes de anúncios de circos, fotos lembranças de artistas circenses, reportando-se ao período de 1880 a 1960, como mostrado a seguir.

Figura 01: Fotos coleção Julio Amaral de Oliveira em exposição de 1978



Fonte: CEDRAN (1978)

Figura 02: Fotos coleção Julio Amaral de Oliveira em exposição de 1987



Fonte: FUNARTE/INF (1987)

Estas fotos apresentam palhaços e artistas com suas indumentárias de espetáculo, homens de fraque, mulheres ricamente vestidas, famílias trajadas para o espetáculo. Fotos cuidadosamente tiradas que evocam a riqueza artística expressa na variedade e artistas posando indicando seu número ou as personagens de circo-teatro que representavam. Nas fotos, aspectos como a caracterização singular de cada palhaço, a beleza da artista-moça, as formas físicas do artista performático e do galã estão presentes. Além disso, apesar de raros os elementos fotográficos, há variedade de elementos gráficos, com ilustrações de palhaços e animais; diferentes tipos gráficos que ressaltam os números principais, com programação extensa.

No catálogo de 1978, as fotos de circos em atuação naquele momento histórico são apresentadas como o Circo-Teatro Jóia, o Pavilhão Vianna, Circo-Teatro Bandeirantes, Circo irmãos Almeida, Circo do Chiquinho, Circo do Carlito, Circo Ajacto. Nelas, são retratadas



lonas pequenas em terrenos na periferia da grande São Paulo, crianças aguardando para entrar no circo, encenações nos palcos do circo-teatro, cartazes dispostos na frente dos circos muitas vezes pintados em pedaços de madeira, associados a imagens pintadas a mão, anunciando peças como “Zorro contra o bando do Sicatriz”; “O monstro de Frankstein”, “Drácula, o vampiro da noite”, “Dona Frouxa e seus três maridos”, etc. Há também fotos de um festival de circo realizado no estádio do Pacaembu, São Paulo, em 1978, e fotos de ambulantes, pessoas realizando números circenses na Praça da Sé, São Paulo.

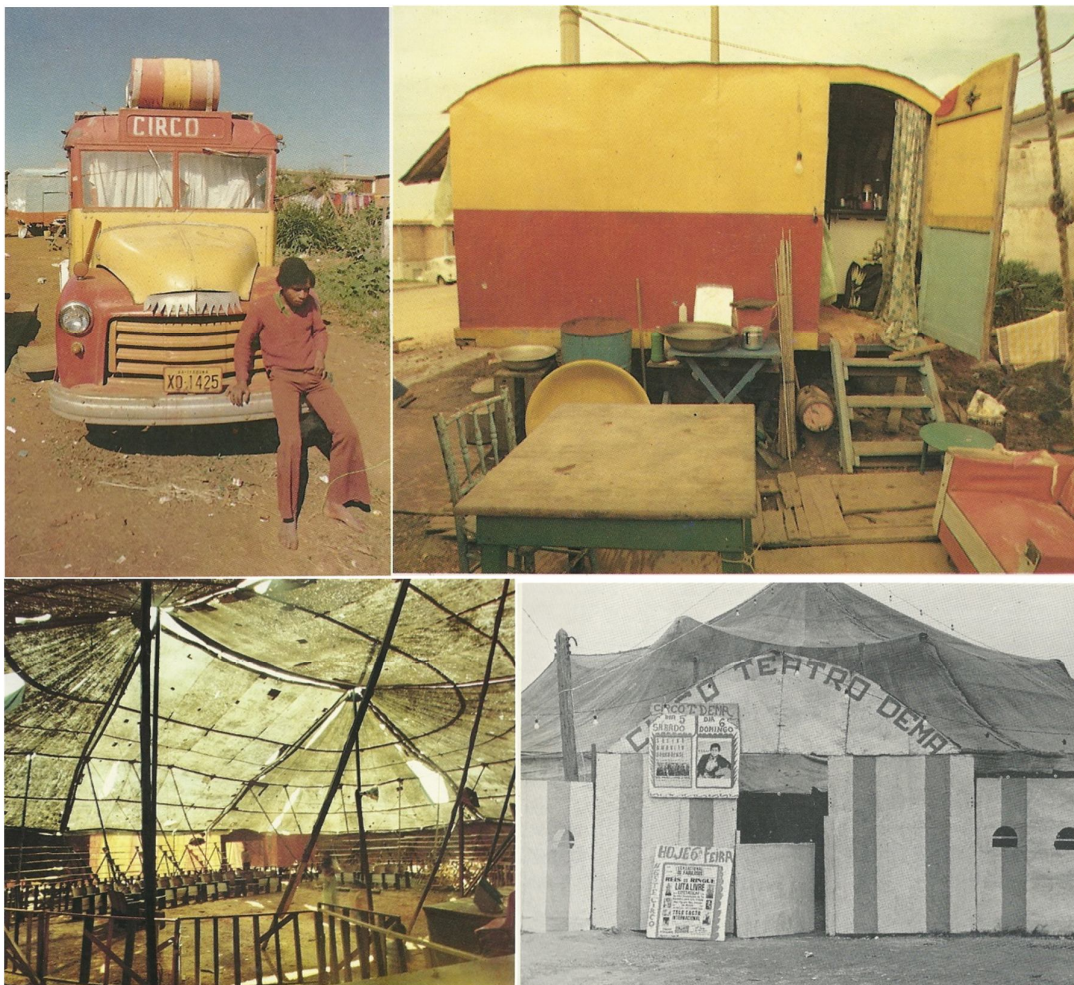
Figura 03: Fotos retratando circos em atuação em 1978



Fonte: CEDRAN (1978)

No catálogo da exposição de 1987, também foram apresentadas fotos de circos em atividade naquele momento da história: foto da frente da lona do circo Dema (Santo André, SP), caminhões “ônibus caravanas” do Circo-Teatro Bandeirantes (Vila Carioca, São Paulo) e do circo American (Parada 15 de Novembro, São Paulo); lona puída fotografada dentro do circo American; crianças em fila para entrar no Circo Bandeirantes; Ator com fantasia de vampiro no meio do público nas arquibancadas no circo Bandeirantes; trailer de moradia de circenses no circo Dema.

Figura 04: Fotos retratando circos em atuação em 1987



Fonte: FUNARTE/INF (1987)

Mary del Priori em “A fotografia como objeto de memória” chama a atenção para o papel da fotografia, como um instrumento importante para evocar a memória, possibilitando reconstituir um determinado momento do passado e contextualizando as informações sobre a história no tempo e no espaço. Vemos aqui a fotografia como portadora de um discurso, uma imagem carregada de sentido, em que tanto autores, como aqueles que posam para a fotografia; como os que as selecionaram para compor a exposição propõem atribuir. Assim, as fotos não só retratam uma época, mas podem ser vistas como portadoras de um discurso sobre o circo e o circense em cada momento; podem ser vistas como imagens selecionadas que refletem as perspectivas que orientam o olhar.

As fotos alocadas nos catálogos evidenciam a ideia de mudança, de mutabilidade da expressão cultural circo, ao exporem cenas da década de 1970, no mesmo espaço de visualização que as fotos da coleção de Julio Amaral, que se referem ao período 1880-1960. Nota-se que as fotos da coleção de Julio Amaral foram produzidas por circenses, no momento histórico em que o circo figurava com certo poder social de criar sua própria imagem. Trata-se de fotos-lembranças para venda junto ao público; fotos de família tiradas por fotógrafos profissionais, visando a um registro estudado da imagem que se pretendia guardar; e fotos de anúncios de jornais feitos em gráficas. Já as fotos que se reportam a década de 1970-80, foram produzidas por outros que não circenses, retratam o cotidiano circense, sem que o artista pose ou defina a imagem que deseja ser registrada, retratam um olhar do outro, não circense, sobre o circo naquele momento.

É impossível não perceber que as fotos de Julio Amaral estão impregnadas por uma caracterização de riqueza do passado, riqueza estética e material, em contraste com a imagem de uma fotografia realista de lonas puídas, moradias improvisadas, cartazes com erros de grafia e com uma disposição estética de elementos gráficos artesanal; figurinos e cenários limitados. Nesse aspecto, as mudanças pelas quais vivenciava o circo foram apresentadas como negativas. As imagens sugerem um passado rico em que há uma aura de fantasia e magia, em contraste com um presente, pobre, realista.

A discussão sobre o circo apresentada nos catálogos de 1978 e 1987 é um aspecto que chama a atenção, por ser marcada pelo debate cultural, presente nas ciências sociais, haja vista a presença de artigos de acadêmicos neles. Além disso, há, agentes públicos, jornalistas, circenses e acadêmicos que figuram lado a lado, mostrando as questões que cercavam o objeto circo naquele momento. O debate acadêmico das Ciências Sociais buscava situar a produção cultural circense frente ao que se entendia como erudito e popular, indústria cultural e da cultura de massas. Conceitos de erudito e popular e da indústria cultural marcaram a discursividade do que seria circo naquele momento. Tal discussão no meio acadêmico não se circunscreveu a isso, abrangendo e se irradiando no meio intelectual como pode ser observado. Com base em Ortiz (1988), entendemos que tais discursos do meio intelectual atuam sobre a realidade, seus discursos, teorias, análises, alteram, operam sobre o real; assim como produzem narrativas que legitimam e naturalizam realidades.

Nesse aspecto, é importante pontuar a produção acadêmica sobre circo realizada a partir da década de 1970, que interroga uma possível absorção, cooptação do circo como cultura popular por uma cultura de massa. A academia científica deu atenção especial aos pequenos circos que circulavam nas periferias das grandes cidades. Nas décadas de 1970 e 1980, as pesquisas que focaram circos na periferia da cidade de São Paulo foram os estudos de Barriguelli (1974), Della Paschoa Jr. (1978), Vargas (1981), Montes (1983) e Magnani (1980, 2003)

Barriguelli (1974) focou o circo teatro dentro de uma perspectiva que a população crescente nos grandes centros urbanos encontrava-se sendo destituída de seus referenciais culturais de origem rural. Com esse pensamento, caracterizou o circo como uma expressão de teatro “rural”, dada a origem do seu público e por trabalhar nas suas encenações com valores desse seu público. Nesses circos, havia dois tipos de trabalhadores, a família circense, de origem rural, que impregnava o espetáculo com seus valores na apresentação teatral e os artistas contratados, especialmente os músicos sertanejos, já influenciados e dirigidos pelos veículos de mídia de massa. Barriguelli buscou apreender o caráter alienante da cultura de massa presente nos circos-teatro. Os circos-teatro foram vistos como cooptados pela ideologia dominante, atuando em um reforço na alienação dos sujeitos, frente aos conflitos sociais que vivenciavam. As encenações foram vistas com conteúdo ideológico, afastando os sujeitos de sua origem rural e reforçando um ideal de urbanidade. Os circos foram caracterizados como uma empresa rural, em que as relações de trabalho são informais e impregnadas por posturas que mascaravam a separação capital e trabalho. Como empresas, atuavam numa lógica econômica, prestando serviços de propaganda à indústria cultural urbana, dada a presença dos shows sertanejos. Sob essa análise, o circo só teria como seu público os sujeitos das camadas populares. Há no estudo de Barriguelli a referência teórica ao colonialismo cultural e as concepções de hegemonia cultural de Gramsci.

Em 1983, Montes publicou sua tese de doutoramento “Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular”, na qual conclui que, devido a uma “origem aristocrática” do circo, os grandes circos de variedades não poderiam ser considerados populares. Com base na dicotomia classes dominantes e dominados, entende que, nos circos, a manifestação artística dos saltimbancos teria sido apropriada via relações de dominação presentes na forma empresa circense, instituída no circo da modernidade. A cultura popular

nessa tese é entendida como a cultura das classes populares. O foco estava nos circo-teatros que circulavam na periferia da cidade de São Paulo, atuando junto as classes subalternas e produzindo espetáculos em que eram veiculados os valores deste público. Tais circos se diferenciavam dos circos tradicionais, empresas que produziam um espetáculo com valores aristocráticos. Para Montes, o elemento de produção capitalista presente nos grandes circos possibilitou que eles organizassem os espetáculos de grandes atrações; enquanto os pequenos circos, sob organização familiar, se especializaram no circo-teatro. O circo-teatro, voltado para um público popular, veicularia nos seus espetáculos a ideologia das classes populares; nas suas apresentações teatrais seriam representadas as relações de dominação da sociedade. Neste trabalho, ideologia não se refere unicamente à superestrutura que organiza a produção e o pensamento do homem, há uma imbricação entre superestrutura e infraestrutura, ideologia e a cultura são categorias usadas para explicar o mesmo fenômeno.

Publicada em 1981, mas com pesquisa de campo em 1976, a pesquisa “Circo Espetáculo de periferia”, conduzida por Vargas, encontra-se descrita no anexo desta tese, sobre a narrativa histórica do circo. Essa pesquisa documentou o “artista, a empresa e o contorno geral do espetáculo”, buscando caracterizar essa “forma de arte”, sua “proposta artística”. O espetáculo circense foi caracterizado como uma forma de arte “enraizada na tradição”. Com base em assertivas da teoria da marginalidade, considerou a produção circense à margem da dinâmica de produção cultural-artística desenvolvida nos centros culturais; assim como o circo e os circenses, marginalizados sociais. Essa marginalidade foi percebida como “condição de sobrevivência da forma de arte e do tipo de trabalho que realiza”. Nesse aspecto, o circo foi concebido como forma de arte do passado que, excepcionalmente, persiste na sociedade urbana, devido a um “esforço consciente para manter o isolamento” (VARGAS, 1981, p. 115/116).

Este isolamento é, para Vargas, o responsável pela forma artística que se preserva e que, na sua análise, se mostra incapaz de inovações. No seu olhar, os circos dispunham de um repertório repetitivo, contratavam elementos externos, estranhos à arte circense, como cantores de rádio e televisão, visando preservar-se. As mudanças nas *gags* dos palhaços realizadas cotidianamente na relação com o público foram vistas como atualizações sem grande importância, pois “mudanças de natureza artística” seriam limitadas pelo isolamento social e cultural do circense. Interessante que, apesar do acesso que a pesquisa teve ao

repertório circense, sua análise apresentou um olhar desvalorativo da arte circense, hierarquizante dos saberes artísticos. O circo aqui é arte, mas arte menor, incapaz de criação, de inovação. No campo da produção cultural artística, o circo é “espetáculo de periferia” e periférico em relação à arte, à cultura e ao social.

O trabalho de Della Paschoa Jr. (1978) “O circo-teatro popular”, que também foca os circos de periferia (também na cidade de São Paulo), diferenciou os circos-teatro dos circos grandes de famílias tradicionais que apresentariam um espetáculo mais “aristocrático” (como na análise de Montes, em 1983) distinto inclusive pela qualidade do seu público. O circo-teatro foi visto como popular, por atuar na periferia, respondendo aos desejos do seu público. Houve uma preocupação do autor em buscar no circo o que denomina de manifestações da cultura popular, baseada na concepção de cultura popular como expressão de visão de mundo de uma determinada coletividade. Sob influência de Geertz<sup>30</sup>(1989), Della Paschoa Jr. vê o circo teatro como produto popular, no aspecto de que sua platéia estabelece uma relação muito própria com as encenações realizadas. Há no popular uma dinâmica própria, uma visão de mundo própria, um universo cultural que deve ser apreendido. Não interessava ao autor os circos grandes instalados nos centros das cidades, assim como não analisou a parte dos números de variedades nos espetáculos dos pequenos circos. O grande circo e as variedades foram caracterizados como de origem aristocrática e, conseqüentemente, não foram seu objeto de estudo.

Della Paschoa Jr. se interessou pelo elemento do popular, que sob seu olhar estaria somente nas encenações teatrais. A inexistência de uma divisão rígida entre palco e plateia, a autoria das peças por circenses que dividem com seu público semelhante visão de mundo, e as improvisações dos atores foram analisadas como conferindo ao circo a qualificação de popular. Apesar de focar somente as encenações e estabelecer um olhar limitado para a expressão cênica presente nos números de variedades, impondo-lhe um caráter de não popular, o trabalho de Della Paschoa Jr. apresentou uma percepção valorizadora do circo-

---

<sup>30</sup> O livro *Interpretações da Cultura*, de Clifford Geertz foi publicado na década de 1970, alterou a abordagem presente nos estudos culturais, ao chamar atenção para a visão de mundo do sujeito na sua cultura, questionando o trabalho de antropólogos que interpretavam os processos culturais tendo como referências a sua visão de mundo. Os antropólogos faziam “interpretações de segunda mão”, interpretações sobre interpretações das culturas e era importante apreender o olhar do nativo, somente esse expressaria a sua cultura. Cultura entendida aqui como uma teia de significados que os homens constroem sob suas ações cotidianas.

teatro como cultura popular. Na sua análise, há a ideia de uma singularidade da produção artística do circo-teatro que permitia -lhe existir e persistir em detrimento do poder da indústria cultural.

O uso do termo arte no trabalho de Vargas (1981) chama a atenção. A forma de pensar cultura como arte era objeto de debate entre os intelectuais da época que questionavam o seu potencial alienante ou revolucionário. Rocha (2009, p. 227) aponta que, nos estudos sob a influência dos CPCs, a cultura como arte ganhava sentidos diferentes: a arte do povo como folclore, carregada de sentido de passado, pureza e isolamento cultural; a arte popular como produto massificado decorrente da hegemonia da indústria cultural; e a arte popular como a dirigida ao povo, “arte produzida pelos intelectuais e artistas com o propósito de produzir a consciência de classe e, por conseguinte, a transformação da realidade social”. Como pode-se perceber, não havia saída para o circo, pois a arte popular era sempre caracterizada como arte menor; quando há conotação de valor positivo, seria produzida por outros que não o povo ou se situava em um passado, idealizado por um olhar romântico que impregnava as análises.

Em Barrigueli (1974), o circo aliena através da cultura de massas presente no seu espetáculo. Já em Montes (1983), os circos-teatro encenam os conflitos sociais, não são em si alienantes, pois há, através desses, a possibilidade de acesso às representações do social e do político no pensamento popular. Enquanto processos culturais, não interessam em si, mas, pelo seu potencial revolucionário, podem ser substrato para a ação de outros. Em Vargas (1981), o circo não tem importância, seus processos artísticos são fruto do isolamento social e estão relegados a um passado. Somente Della Paschoa Jr. (1978) se diferencia dos demais pesquisadores, ao apontar uma singularidade na produção artística circense.

Preocupado com essa visão que analisou o circo quanto ao seu possível potencial de alienação ou de insurgência social, Magnani (1980) também apontou uma singularidade na expressão circense. Ao analisar a produção de circos-teatro retratando os circenses como “mambembes” que encenavam dramas sobre “os perigos da grande cidade, a migração rural-urbana, conflitos familiares, religiosos” e comédias, cujos “ingredientes são fatos do cotidiano, telenovelas, etc”; interrogou o caráter conservador ou progressista da cultura popular. Mostrou que, no circo, esta questão não fazia sentido; pois o circo trabalhava levando dramas que operavam com elementos como família, poder e religião, reforçando os valores

tradicionais e as instituições; mas também trabalhavam com peças cômicas que caricaturizam esses mesmos valores e instituições.

Em sua tese de doutoramento, Magnani (2003) elaborou como se caracterizava a produção cultural dos circos, apontando uma dinamicidade da cultura popular. Este trabalho também está descrito na narrativa histórica (anexo 1). Sua importância está em caracterizar-se como uma das principais referências teóricas sobre circo, tendo grande influência no olhar sobre circos na academia subsequentemente. Este estudo de Magnani (2003) teve suas ideias principais apresentadas no artigo do catálogo (MAGNANI, 1987) já comentado. Sua pesquisa voltou-se ao estudo do lazer na periferia da grande São Paulo e mostrou os circos como formas de entretenimento das populações que ali viviam. Seu trabalho de campo se deu entre 1978 a 1981 e apresentou como, naquele momento, os circos se configuravam, sendo que seus espetáculos foram analisados na perspectiva dos significados que possuíam para seu público e para os circenses. Privilegiando o estudo do circo-teatro, Magnani apreendeu como essas organizações se transformaram sob influência da mídia, dos meios de comunicação de massa; e como conseguiram construir novas formas de manifestação cultural, transformando-se, em resposta às novas demandas do público. Para o autor, o circo é uma expressão cultural “popular” colada ao público, que tem seu espetáculo como resultado de bricolagens, arranjos de diferentes matrizes artísticas, de diferentes momentos históricos, de diversas origens.

Magnani discorreu que os meios de comunicação de massa, ao se disseminarem no Brasil, provocaram no circo esse movimento de busca de seu público. A apresentação de repertórios eram outros que não os da tradição circense, mais vinculados às referências do público, portanto, dos meios de comunicação de massa. No seu ver, os circenses souberam realizar alianças com esses meios de comunicação, especialmente, o rádio. Magnani concluiu que o circo

diferentemente de outras modalidades culturais populares -é uma empresa, com divisão do trabalho, pesquisa de mercado, deslocando-se continuamente para oferecer um produto particular, o espetáculo. É, no entanto, um show-business de pobre: seus recursos técnicos e expressivos são limitados e os consumidores, na sua grande maioria, são pessoas de baixo poder aquisitivo; por outra parte, é uma empresa “colada” ao público, pois seus produtores-proprietários, artistas, funcionários- em termos de condições gerais de vida, não se distinguem dos expectadores, cujos gostos e preferências determinam o caráter do espetáculo (MAGNANI, 2003, p.172-173).



Esse pesquisador se diferencia dos demais, ao questionar as visões puristas de uma cultura popular. Para o autor, o circo vivenciava mudanças, as quais não podiam ser vistas como descaracterizadoras. No seu trabalho, reforçou a capacidade adaptativa do circo, sua capacidade de interlocução, de estabelecimento de relações com os meios de comunicação de massa, que permitia ao circo transformar-se, ao mesmo tempo, que permitia manter “seu estilo característico”. Contudo, também caracterizou o circo como empresa pobre, sugerindo a concepção do circo como limitado em recursos artísticos. A ideia de “pobreza” artística imprimida ao circo inibiu o interesse de outros pesquisadores por estudos que se destinassem a apreender seus processos artísticos culturais.

Silva (2007), em seu estudo, faz uma grande crítica aos estudos brasileiros anteriores, principalmente aos que foram escritos a partir da década de 1970, considerando que, apesar de focarem as mudanças culturais daquele momento histórico, se tornaram uma referência para o entendimento da produção circense. Como historiadora, ressalta que a história do circo apresenta maior complexidade. A perspectiva de análise daqueles estudos focada na descaracterização do popular, operando com conceitos como pureza e autenticidade, popular e de massa, restringiram e limitaram o olhar da academia para os processos artísticos envolvidos nos espetáculos circenses. Na sua análise, tais pesquisas marcaram os estudos acadêmicos e imprimiram no circo uma forte desvalorização como objeto de estudo, haja vista a quase inexistência de estudos sobre circos nas duas décadas posteriores. Ao seu ver, houve um reforço à concepção de existência de uma forma circense pura, alterada e descaracterizada pelo circo-teatro e posteriormente pela invasão da indústria cultural (que teria invadido o circo pela porta da frente do circo-teatro). O próprio circo-teatro, como objeto de estudos preferido na década de 1970, não teria sido apreendido na sua historicidade e complexidade, dada a restrição local e temporal da análise. Assim, considera que a “riqueza da produção histórica da teatralidade circense” foi restringida ao produzido em São Paulo nos anos de 1970.

O que mudou na década de 1970? A partir de 1970, o impacto discursivo da indústria cultural atribuiu ao circo o *status* de objeto morto. O forte debate sobre a indústria cultural dirigiu o olhar para o circo como expressão cultural que vivenciava um processo de transformação que alterava sua forma anterior; e os estudos diagnosticavam que essa forma encontrava-se morta. A partir desse momento, o circo passa a ser visto como objeto do passado, para o qual circenses e população em geral guardam um forte sentimento de saudades, passa a ser objeto

nostálgico, como descreve a atriz Dercy Gonçalves (Documento 40: Revista Cultura) “O circo é como o trem: uma coisa romântica, de uma grande ternura, do passado. É uma coisa prática para o povo. Você vai à vontade. O circo tem que ser preservado. É uma dessas coisas que jamais deveriam terminar”.

Os estudos sobre circo da década de 1970, em termos práticos, contribuíram no reforço a um olhar simplista e dualista do que acontecia com as manifestações populares; em que a presença de elementos da indústria cultural em uma expressão popular mostraria a perda de sua autenticidade. São estudos que contribuíram para a consolidação de visões preconceituosas da cultura popular, vindas de uma cultura conservadora, presa às tradições, incapaz de mudanças, conformista e obstáculo à transformação social. Aqueles estudos imprimem ao circo um caráter de empresa, arte pobre, arte menor, de decadência, passado e relação de cooptação pelos mecanismos da “cultura dominante”. Mesmo os estudos de Magnani (2003) e Della Paschoa Jr. (1978), apontando uma forma peculiar de relação entre circo e mídia de massa, chamam a atenção por focar essa relação entre circo e indústria cultural, reforçando o enunciado de perda de uma pureza valorizada. As reflexões sobre essas expressões culturais mostraram-se limitadas, encarceradas pela reflexão do campo das ciências sociais e suas questões mais amplas, pelas grandes narrativas que explicavam as mudanças sociais.

Após 1970 no campo dos estudos sociais, em especial da Antropologia, somente as manifestações que antes eram objeto de olhar dos folcloristas passam a ser objeto de interesse, não pelo seu caráter de autenticidade e pureza, pois há a percepção de que as manifestações se transformam, mas pela presença de uma essência popular. As manifestações em diálogo constante com a indústria cultural vão ser desprezadas. A Antropologia, com perspectiva de estudos fenomenológicos, atribui a esses fenômenos culturais a ideia de essência. Por meio de uma análise descritiva, a antropologia procura descrever a totalidade das expressões culturais de um grupo social, especificando a singularidade, os traços essenciais das manifestações culturais. Por meio de uma análise simbólica, busca interpretar os sentidos atribuídos a elementos culturais pelos próprios atores sociais. E através de uma análise estrutural, que utiliza-se da análise simbólica e interpretativa, estabelece articulações das práticas culturais

com as relações de poder no contexto social e econômico em que se dão (THOMPSON, 1995).

A História foi um dos campos que mais se aproximou da Antropologia e que adotou essa perspectiva estrutural no estudo das tradições populares, a partir da década de 1970. Historiadores observando as diferenças culturais voltaram-se ao estudo da cultura do povo, atentos a apreender a visão de mundo, a experiência e cultura dos trabalhadores, que são vistos como sujeitos históricos, como sujeitos possuidores de cultura. Tal perspectiva de estudo na história é conhecida como “história vista de baixo”. No diálogo com a Antropologia, apropriam-se da atividade de descrição, uma descrição densa com atenção aos detalhes, e, a partir desses, a análise de questões mais amplas. Utilizam-se também da abordagem da “alteridade”, da busca de apreensão de outros sistemas de significação que não o do historiador (BARROS, 2011).

Apresentamos as contribuições dos estudos de Peter Burke, Mikhail Bakhtin, E. P. Thompson, nos aspectos que redefinem o lugar da cultura popular nas ciências sociais. A contribuição de Bakhtin (1999) para os estudos de cultura está na concepção de que análise cultural só é possível por meio do entendimento da forma de pensar e agir de quem produz sua cultura em cada momento histórico social particular. A obra de Bakhtin é muito conhecida por mostrar a estética da carnavalização como uma inversão das categorias simbólicas de hierarquia e valor. O carnaval é visto como transgressão das diferenças, da divisão de classes sociais. O carnaval como vivenciado é caracterizado como representação de um jogo que se torna real, uma representação festiva e cômica da vida cotidiana que tem expressão na realidade, por um espaço de tempo determinado. Contudo, é a cultura cômica do renascimento que interessa a Bakhtin. Seu estudo, que data de 1941, parte da concepção de existência de uma cultura oficial das classes dominantes e de uma cultura popular que se opõe a essa cultura oficial. Propõe o estudo da cultura popular, especificamente da cultura cômica popular, considerando-a como uma manifestação profunda, original e de poder das classes populares. A seu ver, essa cultura cômica não pode ser apreendida com base em ideias e noções no domínio da cultura e da estética burguesa; chama a atenção para um mundo cultural próprio com suas percepções características. O estudo da comicidade popular em Bakhtin se reveste de um sentido maior, ao revelar “a unidade, o sentido, o revestimento ideológico

profundo dessa cultura, seu valor como concepção de mundo e seu valor estético” (BAKHTIN p. 50). Para tanto, Bakhtin propõe uma imersão nessa cultura, no modo de pensar de seus produtores.

Operando com a concepção de classe social, Hobsbawm (2004) chamava a atenção para a existência de um campo de produção e fruição artística nas classes trabalhadoras, o qual deve ser elucidado na sua relação com os outros campos culturais da alta cultura e da cultura de massa. Contrapondo-se as análises frankfurtianas, questiona o foco no consumo das “massas” e a restrição de pensar cultura somente como mercadoria, que tem como pressuposto o entendimento de arte como objeto somente da alta cultura, inexistente na cultura de massa. Para o autor, a análise frankfurtiana coloca a cultura popular como sinônimo de cultura de massa. Aponta a existência de uma história das artes “praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada e aquela praticada ou usufruída pela massa de pessoas comuns” (Hobsbawm, 2004, p. 37). Sua maior contribuição é a atenção às práticas culturais do homem comum.

Contudo, em Peter Burke (1989) encontramos uma crítica à ideia de fruição e produção estanques, mundos culturais delimitados. Em seu estudo de 1978, voltou-se à cultura popular na Europa, entre 1500-1800 e explorou a interação e o compartilhamento entre cultura erudita e cultura popular. Mostra que representantes da “alta cultura” conheciam e participavam do mundo da cultura popular, atribuindo significados diferentes a práticas culturais compartilhadas, como festas ou feiras. O autor caracteriza a elite como bicultural. Mostra, também, que não há purismo na cultura popular, pois não havia isolamento frente à cultura erudita, pois os camponeses absorviam elementos de tradições e espaços culturais diversos, uma vez que havia a interferência externa da igreja, de livros, folhetins, de produtos artísticos para o povo. No seu estudo, busca mostrar que não há homogeneidade em um período histórico, contudo não há também fragmentação, por grupo social, local, etc. há um processo de interação, troca, apropriação, entre diversos grupos culturais.

A cultura como espaço de luta, de disputa social e como espaço de conflito está presente em Thompson (1998). Com orientação marxista, no seu livro “Costumes em comum”, chama atenção para a análise da cultura não sob o ponto de vista dos registros oficiais, mas sob a

perspectiva do popular, das classes sociais trabalhadoras. A cultura popular deve ser entendida no contexto das lutas sociais, como defesa dos costumes dos trabalhadores frente às alterações operadas no campo do trabalho. Festas, feiras, ritos sociais foram estudados como costumes das classes trabalhadoras que se diferenciavam da cultura dos capitalistas agrários, no século XVIII. O estudo de Thompson traz para a análise de cultura popular a concepção de que essa só pode ser estudada, tendo em vista o contexto histórico em que se insere e sob a perspectiva do olhar do trabalhador que a vivencia. A cultura é descrita como espaço de disputa e conflito, mas também como espaço de interação e troca entre o erudito, de elite e popular, o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, o local e a cidade. A atenção se volta às condições sociais vividas e experienciadas pelos atores sociais. Esses estudos no campo da história operam redefinindo a perspectiva de análise da cultura popular, que passa a ser pensada como produção de um coletivo, de um grupo social, que, inserida na sociedade e em articulação com outros grupos sociais, está em constante transformação; e que pode ser apreendida na sua complexidade sob a perspectiva daquele que a produz.

Após os estudos sobre circo da década de 1970-1980, há um grande hiato acadêmico em relação ao circo. É sob a perspectiva da história que voltam a ser estudados por Duarte, em 1995, e por Silva, em 1996 e 2007. Tais estudos estão, em parte, apresentados na nossa narrativa histórica (anexo1) e na caracterização de circo-família, construção feita por Silva no Documento 43.

O estudo de Duarte (1995) interessa aqui como estudo do campo da história, no que se refere ao olhar sobre circo como cultura popular. A autora se referencia em Le Goff (1980, p. 23) adotando a concepção de cultura popular não limitada pelo dualismo popular/erudito, mas de “manifestações seguidoras de uma lógica específica, marcada pela contradição e ambiguidade, que o pensamento racional não logra abarcar sem reduzir”. Sob tal perspectiva, Duarte realiza uma história da cultura em que o circo e o teatro são caracterizados como manifestações de grande público. Como o público de circo é caracterizado como não segmentado, um público de massa, seus espetáculos caracterizam-se por, nos aspectos cômicos e dramáticos, produzir uma linguagem próxima a esse público; ao mesmo tempo em que se apresenta concatenada e em articulação com outras linguagens artísticas daquele momento e contexto histórico. O circo-teatro e a apresentação de melodramas são vistos como

expressão da aproximação do circo com este seu público de massa, o que, a seu ver, caracteriza o circo como “popular”.

No campo da História, destaca-se também o estudo de mestrado de Silva (1996) publicado como parte do livro “Respeitável público: o circo em cena”, por Silva e Abreu (2009) e apresentado aqui como Documento 43 do processo. Na sua dissertação, chamam a atenção a utilização de instrumentais metodológicos da Antropologia e a busca por dar voz aos circenses. Procurando apresentar a importância histórica do circo no Brasil, Silva (2007) publicou o livro “Circo-Teatro, Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil”. Neste trabalho, há o empenho da autora em mostrar como o circo-teatro se articulou com outras linguagens artísticas e expressões culturais, tornando-se contemporâneo ao seu tempo. Critica as concepções do circo como “manifestação da cultura popular” as quais caracterizam o popular como homogêneo, autêntico, bastião de uma resistência, em dicotomia com o erudito. Seu estudo afirma o papel do circo como protagonista na cena cultural, por ter estabelecido uma relação dinâmica com outras produções culturais do período. Silva focou a arte circense produzida no passado, através da exploração de suas articulações com outras linguagens artísticas e postula a contemporaneidade como uma característica da linguagem circense, pois a seu ver a contemporaneidade persiste na atualidade em outros espaços que não sob a lona.

Esta concepção de Silva (1996 e 2007) reforça um desinteresse pela produção artística realizada sob as lonas, dos circos que se autodenominam familiares e tradicionais, após a década de 1970 até a atualidade. Há aqui, um reforço à desqualificação do circo após 1970, como espaço invadido, descaracterizado, a ideias de pobreza artística, de incapacidade criativa. Assim como há uma hierarquização na produção artística do circo do passado em relação ao circo da atualidade. Não há em Silva uma preocupação em pensar o circo como cultura popular, nem nos elementos artísticos que lhe conferem uma relação particular com o público. A narrativa que constrói é de que existiram no passado formas circenses que apresentavam riqueza cultural e, apesar de não focar as produções culturais sob a lona pós década de 1970, essa riqueza cultural e artística poderia ser encontrada na atualidade, nos saberes transmitidos em escolas de circo.

Contudo, é o circo de lona itinerante o demandante do processo de registro no patrimônio, são suas formas de expressão artístico-culturais o objeto de registro. Como passaram a ser

apreendidas essas expressões culturais? A sua persistência no escopo da cultura, apesar da perda de um protagonismo cultural e de percepção de uma hegemonia cultural, torna o circo objeto de olhar acadêmico novamente.

No decorrer da década de 1990, observa-se que o conceito de indústria cultural sofreu um esvaziamento analítico (CANCLINI, 1998). Conceitos da indústria cultural, que implicavam em ideias de não criatividade e rotinização nos processos artísticos, não eram capazes de explicar diferenciações na produção e consumo cultural. A noção de que a indústria cultural teria um impacto deformador e homogenizador sobre as culturas locais cai por terra, à medida que se observam hibridismos culturais e a cultura passa a ser vista como espaço de conflito e complexidade (ALVES, 2011). A cultura popular passa a ser apreendida como dinâmica, capaz de reprodução, de lidar com as mudanças (CANCLINI, 1998). Nesse novo contexto de visibilidade para as expressões culturais populares, expressões como o circo passam a ser vistas nas brechas da hegemonia cultural.

O circo do Brasil é referenciado em Barbero (1997), autor que desenvolveu o conceito de híbridos culturais, discorrendo sobre como manifestações culturais de massa são híbridos culturais, ao incorporarem estéticas da cultura popular na produção de produtos culturais de massa. Em Barbero (1997, p.175) a “cultura de massa foi constituída acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas”. Para esse autor, o processo cultural em uma sociedade de massa se desenvolve apropriando-se da cultura popular, assim como da cultura erudita, integrando-as em uma nova ordem cultural.

Barbero (1997) cita o circo no Brasil, nas suas pesquisas, como expressão cultural em que elementos diversos se articulam, apresentando um espetáculo produto de sua história cultural e de adaptações ao momento. Explica que o circo mantém seu público, por abordar de modo circense a lógica contraditória que rege a vida cotidiana, usando o drama para se aproximar do sério e o burlesco para representar o cômico. O circo é situado em um lugar fora do erudito e do popular e de alguma forma, nas bordas da cultura de massa.

Com referência em Barbero, Sousa Júnior (2008) considera o circo uma expressão cultural que representa a síntese das hibridizações entre cultura hegemônica, de massa e cultura

popular. Estudou o circo-teatro entre 1930 e 1970, e o analisou como contaminado por matrizes culturais do popular, do erudito e do massivo. Uma relação de proximidade do circo com seu público e um cenário histórico de esvaziamento do espetáculo na concorrência com os meios de comunicação de massas teria levado ao hibridismo como resposta cultural, visando sua continuidade histórica. Sousa Junior (2008) caracterizou a circularidade cultural como principal fonte de produção criativa do circo-teatro, pois como cultura popular ele se referencia ao teatro erudito e é concomitantemente apropriado pela cultura de massas.

Souza Júnior defende a tese que o circo-teatro foi marcado pelo hibridismo cultural, relacionando o hibridismo a elementos próprios da dinâmica do circo: o nomadismo, que faz o trânsito urbano-rural e popular-massivo; a estrutura familiar, que possibilita a transmissão de saberes; e a habilidade para trabalhar com várias manifestações, sejam folclóricas, populares, eruditas ou massivas. O processo cultural do circo-teatro ocorre em um campo simbólico em que interagem cultura popular, cultura erudita, cultura de massa em um jogo de apropriações e negociações.

Ainda para Souza Júnior (2008), o hibridismo surge como resposta a pressões e tensões geradas entre a cultura popular e indústria cultural, quando a linguagem do espetáculo se adapta a outros discursos, inclusive aos dos meios de comunicação de massa. Porém, o autor chama a atenção para o fato histórico, uma vez que a constituição da cultura de massa ocorre com a constituição de produtos culturais homogêneos, consumíveis pelo público de massa, o que caracteriza o movimento em direção à apropriação da cultura popular. As relações de negociação entre o popular e o massivo ocorre no âmbito da hegemonia cultural; sendo que o discurso massivo se apropria da cultura popular, garantindo um universo simbólico reconhecível pela massa urbana. Souza Júnior (2008) mostra o circo-teatro com seus melodramas como palco de um processo de hibridismo cultural que foi incorporado às radionovelas e telenovelas brasileiras.

A proposição de outra perspectiva de análise dos híbridos culturais foi observada na pesquisa de Alonso (2013) que, estudando a música sertaneja, discorre que o foco deveria ser deslocado das apropriações do popular pela cultura de massa para as apropriações da cultura de massa pelos populares. Interroga quais seriam os elementos do popular que caracterizam as produções culturais híbridas e que lhes conferem singularidade cultural. A perspectiva de análise de Alonso tem semelhança com a proposição de Chartier (1995) de que o elemento



popular não está em um objeto cultural, mas nos modos de usar, nas práticas através das quais os populares se apropriam de objetos, discursos, hábitos e modelos culturais. Em diálogo com Certeau (1994), Chartier propõe o foco nas táticas empregadas por segmentos da população frente a formas culturais impostas. Com esse enfoque, Alonso estudou a música sertaneja e concluiu que a linguagem do excesso, seja o melodrama, o romantismo, o terror ou o sensacionalismo, são manifestações pelas quais os populares criaram uma identidade no seio da cultura de massa e que revelam como os populares não são reféns das formas culturais impostas.

O circo pode ser pensado em tal perspectiva, pois, como a música sertaneja, fez e faz uso de linguagens da cultura de massa em resposta aos anseios de seu público. O circo mantém uma relação imbricada com seu público, que orienta suas escolhas estéticas. A singularidade do circo reside muito nessa postura de constante interação com elementos culturais do cotidiano popular. Se o cotidiano popular é povoado por elementos fabricados pela mídia, pela indústria cultural, o circo também o é. Se nesse mesmo cotidiano, a linguagem do excesso se faz presente, no circo ela encontra ressonância. Os excessos no cotidiano popular são presentificados no picadeiro. É de se pensar por que hoje, nos poucos circos-teatro que circulam pelo país, domina a comédia. O palhaço no circo marcado pelo realismo grotesco é excessivo, extravasa, ultrapassa as barreiras das subjugações dos corpos sociais.

No campo das artes cênicas, Bolognesi (2003) considera que existe uma singularidade na produção artística do circo, representada nos princípios do risco e do riso. O risco está presente na expressão da superação dos limites corporais; e o riso, na crítica às máscaras sociais. O circo pauta o espetáculo no seu impacto junto ao público. Nesse aspecto, sua produção artística é refeita, reformulada cotidianamente frente à resposta do público. Nessa perspectiva, o circo moderno persiste na contemporaneidade, por manter, no seu processo de produção artística, esses dois elementos que o singularizam: o riso e o risco.

Os elementos apresentados por Bolognesi (2003) fazem frente a processos de massificação e homogeneização cultural, à medida que situam o circo diante de outras expressões culturais e lhe conferem um lugar próprio. Contudo, um lugar próprio que só é possível de ser mantido na relação cultural do circo com a população que lhe faz público, em particular na associação do riso e risco com elementos da linguagem popular e da cultura de massa. Este lugar próprio do circo pressupõe o *status* de popular.

De uma forma geral, a discussão sobre o circo nas ciências sociais é marcada pelo debate estético-cultural no qual se desprende o discurso do circo como produtor de arte-cultura “inferior”, desvalorizada. A discursividade até agora explicitada mostra que a produção cultural circense passou a ser vista como fora do popular por estudos que se referem a um popular como autêntico, não contaminado pela cultura de massa. Também foi situada como à margem da indústria cultural e da cultura de massas, por manter relações culturais com a indústria cultural, mas não ser regido por essa.

Há uma busca de sentido que circunscreve os olhares sobre o circo desde então, que se referênciam nas noções construídas como pares imbricados: popular - autenticidade e massa – ausência de autenticidade. Ao híbrido que incorpora o popular não é atribuído o adjetivo de autêntico e sua estética não encontra legitimidade na visibilidade dos saberes que são lançados sobre esses. O elemento popular carrega o peso de um olhar que o considerou e considera de massa e, em consequência, inautêntico, assim como os fenômenos populares, de massa, são vistos como não singulares, inespecíficos. A singularidade da produção cultural-artística do circo como popular tem sido menosprezada por olhares que hierarquizam as artes. Nesse aspecto, é o popular do circo que precisa ser revisitado por olhares que atentem para o que esse tem de específico, que atentem para seus produtores como sujeitos sociais que produzem arte e cultura popular.

## 5. E O CIRCO MORREU? O CIRCO NO IMAGINÁRIO

Terrenos e ruas baldias escuras que se transformam quando se instala por poucos dias uma lona de circo. Seja como meio de conhecer coisa, pessoas, manifestações alheias a sua comunidade, seja como meio fomentador de sonhos, emoções, um acontecimento social. Um circo sempre “invade” e povoa o imaginário dos membros da comunidade ao redor. (Documento 01, Circo Zanchettini).

No Documento 09 do processo, informação técnica 01/06 de 13 de abril de 2006, dirigida à diretoria do DPI, sobre os circos de tradição familiar, a técnica do IPHAN, considera, após discorrer sobre as justificativas para o circo de tradição familiar ser objeto de estudos, visando a seu registro, de forma conclusiva que: “o circo de tradição familiar um bem cultural que permeia o imaginário popular, como uma das artes populares mais antigas, merecedoras de estudos capazes de promover o seu reconhecimento diante de uma sociedade que a tem deixado no esquecimento”.

Falar em imaginário social do circo é se reportar às inúmeras representações do circo na cultura desde o seu aparecimento na sua forma moderna e suas mudanças na história. O imaginário decorre das construções discursivas e não discursivas feitas sobre o objeto nos diferentes momentos históricos em que se inscreve. Nesta perspectiva, o imaginário social do circo no século XIX diferencia-se do imaginário do século XXI, mas não se desprende dele, à medida que a história com suas descontinuidades apresenta e reapresenta as disputas de poder-saber sobre o objeto. As representações do circo no imaginário do século XIX ou do século XXI nada mais são do que expressões dessas disputas, que são situadas. Como vimos, o debate sobre o que seria cultura popular iniciada no Romantismo, quando se criou esse conceito, percorre toda a história do circo e as construções discursivas sobre seu processo artístico-estético-cultural. Na atualidade, as disputas pela representação do circo propiciadas pelo surgimento de outras expressões culturais que se utilizam da linguagem circense que não o circo tradicional têm favorecido a construção de novas representações de circo no imaginário social. Representações do circo no imaginário construídas durante os séculos XIX e XX têm sido alteradas pelo debate ético sobre maus tratos a animais e pela valorização de expressões circenses “contemporâneas”.

Oliveira (1987, p. 11), ao descrever a história do circo em um dos capítulos do catálogo da exposição “Circo Tradição e arte” (Documento 35), inicia discorrendo sobre o impacto do circo sobre o imaginário da população. Descreve uma situação em que

por mais incrível que pareça persiste uma atmosfera de mistério a envolver gente de circo. Há também uma curiosidade generalizada em torno dos seus costumes, vida social, métodos de educação artística, filosofia de vida, cotidiano, enfim. Muitos adultos conservam mal disfarçada impressão de infância de que, por trás daquela cortina por onde entram os artistas para o picadeiro, há um mundo mágico, um mundo de fantasia, mundo irreal, e que dali surgirão pessoas capazes de realizar o impossível, o inacreditável, e muitas vezes o absurdo, somente porque são de circo, e portanto dotadas de estranhos poderes.

Esse autor ainda discorre que “lendas” eram criadas atribuindo ao circense métodos cruéis de educação das crianças, como espancamentos, “quebras de juntas”; rapto de crianças para o trabalho em circo; participação em sociedades secretas. Ao seu ver, estas ideias surgiam para se contrapor ao fascínio que o circo gerava sobre os mais jovens e como resultantes do temor da fuga com o circo.

Duarte (1995) discorre sobre o medo provocado pelos circos itinerantes na população do século XVIII, que era fomentado e reforçado por toda uma discursividade presente em legislações, críticas artísticas, etc. que atuavam visando a ideais civilizatórios, baseados no sedentarismo e em uma moral estabilizadora, mas que, contraditoriamente o circo provocava fascínio nas populações. Duarte discorre que tanto homens como mulheres e crianças despertavam a paixão entre os espectadores, senhoras se descompunham diante das formas atléticas dos circenses, crianças sonhavam ser como as crianças de circo, em realizar as mesmas proezas; jovens atiravam chapéus ao picadeiro, enviavam flores, cartas, poesias às moças de circo.

As mulheres de circo exerciam forte sedução sobre os homens das localidades que visitavam, descritas como “anjos, crianças inocentes”, vestiam-se e se portavam de forma diferente, além de serem vistas como independentes, pois eram viajantes e atrizes. O circo como invenção sobre o ideário romântico surgiu dando destaque à mulher e rompendo com o mito da fragilidade feminina. No espetáculo circense, a mulher apresentava seu corpo, sua sensualidade e sua independência, pois superava obstáculos, executava acrobacias, lançava-se em proezas que, fora das lonas, não lhes era esperado e permitido (BOLOGNESI, 20003, p. 191).

Rocha (2012) estudou a moça de circo no imaginário do brasileiro, abordando o imaginário como representações discursivas presentes em trabalhos artísticos (literatura, pintura, cinema,

esculturas, etc.). Seu trabalho evidencia que, em filmes, poemas, romances e pinturas, a imagem da artista de circo muitas vezes é retratada como alguém que estimula o desejo dos homens e o ciúme das mulheres, assim como provoca a imaginação das crianças.

não por acaso, a exemplo do próprio circo que ocupa um lugar marginal no imaginário social, também as “moças de circo” (a bailarina, a amazona, a trapezista, a equilibrista e outras), não ficaram imunes à vigilância dos olhares curiosos e ao julgamento das más-línguas.

Aspectos como sedução, desejo associadas a uma posição inatingível, de artistas capazes de proezas “sobre-humanas”. Inatingíveis, inacessíveis se situam nas memórias, nas imagens poéticas como deusas, anjos, substância etérea, não real. O próprio espetáculo do circo trabalha com a ideia de magia, fantasia, de imaginação, o que reflete na percepção do público sobre suas artistas, que, sedutoras e sensuais, são contraditoriamente vistas como anjos, puras, símbolos de uma beleza não humana, transcendental.

Sublime. Sem dúvida alguma é o termo que melhor expressa o sentido inscrito nas representações artísticas em torno da “moça de circo”. A beleza de suas pernas, a delicadeza de seus gestos, a sedução de sua pele cor de rosa, nos falam de sua arte de ser anjo, ao mesmo tempo em que encerram o sentido trágico de uma existência condenada à inacessibilidade, à vertigem, à solidão. (ROCHA, 2012, p. 236).

No Documento 37, no catálogo da exposição circo Nerino, na Bahia, é apresentada uma nota no livro de ouro do circo Nerino escrita por Luiz Euthálio da Rocha, prefeito de Poções, Bahia, em 1955, que exalta uma artista do circo, expondo a reação e o olhar do público diante da moça do circo: *“Alicinha-menina e moça, nas suas diversas exibições como que eletrizava a platéia e esta extasiada, ri de alegria, soluça e chora de emoção, palpita e sonha de desejos, Foi você Alicinha, a estrela que mais brilhou no firmamento esperançoso do meu povo Eu proclamo: - Deus lhe ampare!”* No mesmo catálogo, há também uma carta de “Dalva Pereira do Santos, 06.03.1997” referindo-se a suas lembranças de infância na década de 1950, quando o circo Nerino participou do evento de 7 de setembro na cidade de Itapetinga, Bahia. Na carta realça o impacto da moça do circo neste desfile:

E para o brilhantismo do desfile a baliza principal foi a garota LICINHA, furacão do circo Nerino, que euforia (...) A artista garota LICINHA foi a atração de todo o desfile. A menina era demais. Estava linda parecia uma fada baliza com seus movimentos ágeis e graciosos pulava, dava salto mortal, escalava, girava, marchava graciosamente compenetrada agradando a todos que acompanhavam o desfile. Durante o percurso Licinha não parava, um verdadeiro furacão, parecia elétrica, e o povo vibrava, fotografando, aplaudindo, gritando o nome dela: Bravo, Licinha, muito bem! Linda!

Esses dois extratos presentes no processo corroboram com a análise de Rocha, mostrando que a moça de circo presente no imaginário artístico estudado pelo autor estava presente no imaginário da população, como um personagem inumano “fada” “furacão”, “estrela” transportando seu público a um universo de emoções.

Assim como a moça do circo, o palhaço, sempre figurou no imaginário da população como principal figura do circo. No catálogo da exposição “Nerino na Bahia” (Documento 37), é apresentada um artigo de “Fernando Henrique, no Diário de Itabuna, de 22 de março de 1961”, em que o autor relata sua emoção, ao saber que seu filho estava encantado com o palhaço Picolino do circo Nerino, aquele mesmo palhaço que o havia encantado na sua infância:

Viva Picolino!

O circo Nerino, no passado teve seus dias de gloria. Era um circo que todos os moços de Itabuna adoravam. Mas o que mais causava admiração e alegria era o palhaço Nas matines quando a orquestra dava um mistério fascinante e singular a função, um grito unísono espocava dos lábios da garotada alvoroçada: Picolino, Viva Picolino!

E o palhaço entrava sorridente, sapatos largos, colarinho folgado, enchendo de grande alegria o coração da mocidade. Quantas recordações tenho das graças de Picolino. E ontem quando meu filho voltou da matinê do Nerino e disse que o Picolino estava formidável, parece que voltei á infância.

Adorável Picolino que tantas horas de alegrias deu aos meninos de passado e hoje enche de brilho irreverente os olhos do meu filho.

Eterno Picolino, que mão morre nunca porque sua vida fez tão alegre outras vidas e sempre um preito de saudades deixa nos corações.

Os palhaços nunca envelhecem e por isso ousou pensar que o palhaço de hoje e o mesmo de outrora dos tempos cor de rosa da mais bela infância do mundo.

O Nerino sempre foi o mais querido circo do Brasil e Picolino é o melhor palhaço do mundo, que fala com maior ternura, parece que é mais nosso, parece mesmo que faz parte dos nossos corações, Picolino representa o passado mágico do circo, a alma destes ciganos da alegria que andam Brasil afora, conquistando aplausos e corações.

Uma noite destas vou ao circo Nerino, Quero sentar no galinheiro com alma de criança e gritar bem alto, pondo toda a mocidade já passada no meu grito: Picolino, Viva Picolino!!

O palhaço descrito por Duarte (1995) no final do século XIX e início do XX, figura como principal chamariz de público, desde seu desfile de chamamento público a sua presença central nas comédias de circo-teatro apresentadas. O palhaço rompia com a moral e com as conveniências sociais, fazendo pilhérias com os espectadores e com as figuras de poder da sociedade. Sua linguagem e seus gestos operavam com o grotesco, expresso através de vestimentas exageradas, movimentos e expressões corporais desproporcionais e consideradas deseducadas, atos “grossos” e “chulos”. A autora chama atenção para o elemento musical presente nos palhaços. Eram comuns os palhaços cantores que criavam canções engraçadas,

paródias, brincando com as letras e as modificando a seu bel-prazer. Outro aspecto que Duarte comenta é sobre as lendas que se construíam em torno do palhaço figura hilariante no picadeiro, mas triste fora deste.

A incongruência entre a imagem do palhaço com suas vestimentas espalhafatosas e o sujeito comum sem sua indumentária deve ter contribuído para a constituição desse imaginário. Os circos utilizavam-se dessa incongruência, o riso fácil como dicotômico ao sofrimento, as pancadarias, tapas, chutes se dirigem à figura frágil do palhaço que, porém, com astúcia e apesar da sua ingenuidade, sempre supera o mal-estar. Chama a atenção uma trova recitada pelo palhaço Cheiroso, registrada na pesquisa “Construção de Identidades e Estratégias: o cotidiano polifônico dos Circos na Região Sudeste”:

Já fazia quinze dias que o circo Maravilha trabalhava no cerrado. Vinha gente de toda banda. O circo era pequeno, mas chamava atenção; tinha um moço no trapézio que rodava que nem peão; tinha um mico corriqueiro que dava dez salto no chão; tinha uma moça bonita que chamava Chiquita e cantava com violão. Era tanta novidade que o povo com as palma tapava o espaço; só depois se esvaziava com a gargalhada que encantava o popular João Palhaço. O dono da companhia era o velho seu Zacaria, era louco por Chiquita. E por isso vivia amando, para a moça se declarando somente com palavras bonita. João Palhaço, caboclo traquejado, começou a compreender: Chamou a sua filha de lado e disse ‘vamos, vamos deixar esta vida’, e deu toda a explicação. A moça deu uma risada; ‘Ó meu pai, não acontece nada; Pro seu Zacaria eu não dou atenção’. João Palhaço, coitado, se condenava do vício da mocinha. Quantas vezes ele chorava enquanto a sua cara pintava no canto da barraquinha. Era noite de Aleluia, noite de muita... O circo tava lotado; de toca boca se ouvia, numa voz só se repetia: - ‘Que venha, venha, venha logo João Palhaço’. Mas uma coisa esquisita da barraca de Chiquita acabava de acontecer: o danado do Zacarias, criminoso a sangue frio, picado de paixão, estrangulou a sua amada numa fúria desesperada das onça lá do sertão. O povo estava impaciente, reclamando o começo da função: ‘-Começa ou não começa? - Fora seu João Palhaço’. Nisto, entra João Palhaço trazendo a sua filha no braço que acabava de suspirar. E como um pobre demente deu dois passo pra frente e deu uma grande gargalhada: ‘-Ri, platéia, ri, ri platéia, ri. - Faça agora como eu faço, - Ri, platéia, ri, da desgraça de um palhaço’. E sortando o corpo da sua querida filha na dura terra do chão e rindo que nem louco, foi cravando pouco a pouco uma faca no coração. Caiu junto de Chiquita, beijou a sua face bonita e depois se estremeceu. Foi desgraçada a sua sorte, Foi desgraçada a sua sorte! Mas, foi rindo da morte que João Palhaço morreu...<sup>31</sup> (Banco de dados NEOS) (CHEIROSO, 2012).

Esta poesia-trova, conforme relatos do palhaço, era recitada sempre que abria os seus espetáculos, na década de 1960, sendo fortemente ovacionada pelo público. Uma trova que certamente alimenta a lenda de que por trás dos palhaços há sempre alguém que sofre e,

<sup>31</sup> Este poema, denominado João Palhaço, de autoria de Abílio Vitor e Carlito, foi recitado por Guiomar Neves, atriz do Circo-teatro pavilhão Arethusa Neves, em 1992, quando recebeu o prêmio Picadeiro, em 1992. (ANDRADE, 2010, p. 325).

diferentemente da moça do circo, o sofrimento lhe confere o caráter de humanidade. Talvez por essa razão seja o palhaço a figura que mais responde como símbolo do circo, pela sua proximidade com o público, com ele se assemelha e dele colhe elementos para a sua atuação.

O palhaço foi figura alçada à categoria de expressão da cultura popular brasileira pelos modernistas por meio de Piolin, Abelardo Pinto, que se apresentava no Circo do Alcebíades, armado no largo do Paissandu, São Paulo, na década de 1920, como se pode ver no seguinte trecho

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin! Ali no Circo Alcebíades! Palavra. Piolin, sim, é brasileiro. Representa *Dioguinho*, *o Tenente Galinha*, *Piolin sócio do Diabo*, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, brasileiras até ali. (MACHADO, 1923).

Rocha (2012) vai atribuir as percepções e apropriações dos modernistas à associação do imaginário do palhaço relacionado à criança e à infância. O autor discorre que o circo como espetáculo voltado para as crianças é uma das representações mais significativas na composição de sua identidade cultural. Estudando as representações do circo observa que o circo figura na memória social como “um acontecimento com qualidades mágicas” associado a infância.

O espetáculo de circo moderno, concebido por Astley, não tinha uma diretividade para com a infância, ao associar números de equitação com artistas performáticos de rua, dirigia-se a um público amplo. As pantomimas equestres que sucederam no circo representavam feitos históricos ou feitos heroicos ficcionais. O circo-teatro encenava melodramas, comédias, gêneros ligeiros para um público adulto, ou seja, operava no imaginário de mulheres, homens e crianças, não havia uma diretividade à criança. As fotos presentes nos livros de Silva (1996 e 2007), assim como as fotos nos catálogos das exposições do Circo Nerino e da exposição do Centro de Memória do Circo (Documentos 33, 34, 36 e 37) mostram o público dos circos Nerino, Garcia e Alcebíades, nesta primeira metade do século XX, como variado, constituído, por vezes, com maior quantidade de adultos do que de crianças. Souza Júnior (2013), ao retratar as memórias de Janete Oliveira em São Paulo, indica que o circo atraía um público diverso na São Paulo das décadas de 1930 a 1950. Espetáculo de baixo custo atraía diversos extratos econômicos da população, sem restrições de faixa etária. Usualmente fala-se no circo como direcionado a um público de 0 a 99 anos.



Esse imaginário popular do circo associado à infância, teria sido reforçado pelos modernistas, especialmente Mario de Andrade, Cecília Meireles e Portinari, ao retratarem o circo e o palhaço nas décadas de 1920 e 1930. A produção artística dos modernistas operou na legitimação dessa imagem do circo, ao mesmo tempo que o discurso circense se alimentou do imaginário modernista, pois buscava legitimação social. Os quadros de Portinari com traços infantilizados retratando o circo, o palhaço e as crianças; a crônica de Oswald de Andrade discorrendo sobre seu desejo de fugir com o circo; os desenhos infantis sobre circo recolhidos por Cecília Meireles, entre outras narrativas e imagens criadas pelos modernistas teriam operado na construção de um imaginário do circo, porque

a combinação circo, criança e palhaço ganha nos imaginários popular e erudito um sentido positivo, posto que expressa a preocupação cultural de um “olhar de época” alimentado pela estética da carnavalização, no sentido bakhtiniano. Em outras palavras, por meio do circo, da criança e do palhaço, torna-se possível restabelecer o elo com a tradição, com a memória social, com o popular e o erudito, enfim, com a experiência sensível, sufocada com a constituição da modernidade. A verdade é que, da mesma forma que a relação circo/criança contou com o entusiasmo dos modernistas, também a imagem do palhaço como a “alma do circo”, não há dúvidas, foi por eles alimentada. (ROCHA, 2012, p. 84).

O enunciado do circo como direcionado à criança é comum em discursos de circenses. No - Documento 12 , carta aberta aos prefeitos e prefeitas municipais do Brasil, redigido pela ASFACI, tal relação é utilizada para justificar o pleito de uma “recepção digna” aos circos nas cidades:

as prefeitas e os prefeitos que ainda não adotaram este tipo de tratamento para com os circos e circenses, solicitamos que o façam o mais rapidamente possível, evitando assim que crianças sejam impossibilitadas de pisar no chão coberto de serragem sobre uma lona de circo, sentir a magia do espetáculo...

Para Rocha (2012, p. 78), os circenses passaram a utilizar de um discurso estratégico que naturaliza a relação circo/criança, buscando legitimar o circo e se contrapor a discursos que historicamente colocavam o circo e os circenses como marginais sociais, como “gente de circo”, “gente sem endereço fixo”, “ciganos” e “ladrões de crianças”, como se pode ver em:

As associações usuais do circo com categorias negativadas socialmente, são do circo com o nomadismo e do nomadismo com o estranho, o que ameaça, mas que ambigualmente também seduz, desperta curiosidade. A principal estratégia desenvolvida pelos circenses a fim de legitimar sua arte nas cidades e entre as pessoas é, portanto, a de produzir um discurso “mágico”, purificador, aproximá-la

da criança e, assim, limpá-la de sua condição exótica e marginal. (ROCHA, 2012, p. 78)

Essa aproximação discursiva do circo com a família e com a criança aconteceu com a construção da imagem do circo como “espetáculo capaz de despertar a criança que existe dentro de cada pessoa”; e como uma produção familiar, o circo composto de famílias tradicionais voltadas a produzir um espetáculo direcionado à família.

Na carta já citada de Dalva Santos ao circo Nerino (Documento 37), retrata-se esse aspecto do imaginário do circo como familiar:

como um filme colorido, as recordações vão aflorando: como o espetáculo era apresentado, as luzes, a música, movimento das pessoas, a beleza e o brilho das roupas dos artistas, os palhaços destacando Picolino, a grande provocador de risos, os trapezistas, os malabaristas, enfim todo o conjunto de artistas que passava a **imagem de uma única família**. (Grifos nossos).

Contudo, o imaginário muda à medida que novas produções discursivas sobre o circo sobressaem na sociedade, entre elas a morte do circo. Um enunciado resultante da imbricação discursiva entre circo e cultura popular foi esse tema. Sob a visibilidade de saberes que discorriam sobre cultura popular, ao circo foi atribuído o *status* de susceptível, de em risco de extinção. Assim como cultura popular refere-se à cultura do povo e o povo na visão romântica é infantil, o circo como dirigido à criança, como objeto da infância, é representação do vivido, do que não acontece mais. O circo, ao ser representado como do universo da infância, é situado no passado, portanto inexistente e morto.

Somam-se a esses olhares sobre o circo, as mudanças operadas na dinâmica dos circos a partir da década de 1970 as quais retiram a visibilidade social dos pequenos e médios circos que, circulando nas periferias e nas pequenas cidades, ficam fora dos holofotes dos processos culturais da grande mídia. Assim como o reforço a ideias de pureza e autenticidade cultural provenientes do uso do conceito de indústria cultural, como explicativo da realidade, fez com que formas circenses fossem vistas como contaminadas e o circo autêntico (como se algum dia tivesse existido), diagnosticado como morto. Como expresso pelo demandante no Documento 01: *O circo expressão mais simples e pura da arte popular passou a ser um conceito aplicado ao circo do passado.*

O circo relegado ao passado, implica um olhar de valorização das expressões artísticas produzidas pelo circo tradicional as quais se referem a um passado circense. O pensamento contemporâneo dirige o olhar para as formas do passado como diferentes das atuais expressões circenses contemporâneas. Diferentes, distantes, separadas, como se entre o novo e o antigo houvesse um abismo. Ademais, as formas circenses tradicionais, ao serem relegadas ao passado, são valorizadas como do passado, o circo tradicional que persiste na realidade atual é desvalorizado, pois sendo do passado, é forma superada, obsoleta, sem valor social.

A reinvenção do circo através de um “novo” circo, o circo “contemporâneo” e a crítica aos circos com animais, tem operado na mudança da representação circo no imaginário. Entendemos que dois processos paralelos se sucederam, um caracterizado pela visão que foi construída na história sobre cultura popular e que incidiu e incide no objeto circo; outro caracterizado por essa mudança do lugar do circo no imaginário brasileiro, a qual tem articulações com esse primeiro processo, mas é atravessado, recortado por novas discursividades como a da ética para com animais e de valorização de um fazer circo contemporâneo.

### **5.1. A dicotomia entre circo tradicional e circo contemporâneo**

Como pode ser observado na narrativa histórica (anexo1), o circo nasceu popular. É comum se dizer que o circo nasceu com camarote e arquibancada, ao associar elementos aristocráticos, a arte equestre com elementos populares, a arte dos saltimbancos. Essas associações imprimiram uma configuração estética muito particular à arte circense.

Bolognesi (2003, p. 190) discorre que o circo adotou uma estética nitidamente romântica, ao articular por meio da arte equestre o ideal nacionalista como o ideal romântico de valorização das raízes do povo, através de suas expressões culturais:

O espetáculo circense cumpria para os românticos alguns dos principais tópicos da luta poética: Abolição da rigidez normativa dos gêneros; exaltação do nacionalismo; valorização do espetáculo dos saltimbancos; afirmação de uma imagem de homem que se sobrepõe e vence os limites do possível; adoção do corpo como elemento fundamental de um espetáculo. A exploração do incomum, com o consequente desafio diante dos riscos, ignorava as barreiras entre o trágico e o cômico, entre o

serio e risível. O circo incorporou elementos contrários em um mesmo espetáculo, que não se pautava por atos intelectualistas.

Ainda, segundo Bolognesi (2003, p. 44), o circo

também manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, próprios dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo, assim, ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, quer seja pela via do sublime quer pela via do grotesco.

O sublime e o grotesco estão presentes na concepção estética de espetáculo circense, que opera com a oposição risco e riso, ou melhor, com a justaposição desses elementos em um mesmo espetáculo. Apesar de muitos, à primeira vista, olharem o espetáculo de circo como uma variedade de números sem relação entre si, a espetacularidade se faz presente nas sensações provocadas, de forma oscilante, de admiração, medo, tensão, diante dos números de risco e de alegria incontida, diante de números de riso, cômicos. O homem e seu corpo são explorados nas suas potencialidades e limites extremos. Hora ele é belo, sadio, ativo, afirmativo de um eu romântico na sua potencia de superação, sua *performance* é sublime; hora ele é feio, desajeitado, exagerado, desproporcional, disforme, fora do regramento da moral, apresenta um realismo grotesco.

A ideia de sublime refere-se à posição do público circense diante da grandiosidade do ato humano, uma posição de assombro, de espanto, que, de forma irresistível, aprisiona a atenção. O corpo do circense se expõe entre a vida e a morte, explora o extremo e o público, assombrado, participa dessa possibilidade de morte e de sua superação. Após a experiência do assombro, o circo oferece ao público a experiência do relaxamento provocado pelo riso. O palhaço provoca o exercício do raciocínio, aventura-se em apresentar um corpo limitado do homem comum, por isso, grotesco e, ao explorar esse corpo, mostra a fragilidade das convenções sociais, morais, o que lhe confere um caráter transgressor (BOLOGNESI, 2003).

O palhaço é, na sua expressividade, um continuador da tradição cômica popular presente nas feiras de rua da Europa medieval até o século XVIII. Bakthin (1987), ao estudar a obra de Rabelais do século XVI chama a atenção para a imersão no popular, feita por Rabelais, ao tratar da cultura cômica popular. Bakthin discorre que as festas, os ritos e os espetáculos

cômicos da época medieval criavam uma maneira de ver o mundo separado e fora das imposições do Estado e da Igreja, uma forma festiva carnavalesca de vida cotidiana se constituiu paralela às formas regradas do social. Tal perspectiva cômica operava sobre a vida prática na forma de uma estética do realismo grotesco. O realismo grotesco, denominação criada por Bakhtin, era composto por uma dissociação entre o corporal, o cósmico e social em uma unidade festiva.

Nessa unidade, o corpo e a materialidade são expressivos, tudo que é espiritual, abstrato, é rebaixado à corporalidade, não do indivíduo, mas do conjunto, do povo. No grotesco, a materialidade corporal é objeto nas suas formas reais: coito, parto, nascimento, defecção, alimentação, crescimento, etc. As imagens grotescas são disformes, monstruosas, horrendas, ambivalentes, opõem-se à estética clássica do corpo perfeito. A materialidade opera com a ambivalência da vida e da morte, o corpo grotesco é ambivalente, contraditório, trabalha e explora o limite e as possibilidades; nele, a idosa é gestante; o padre fala obscenidades; o jovem apresenta grosserias, marcado pela ousadia frente à realidade cotidiana. O riso que o grotesco provoca é positivo e regenerador, pois na comicidade popular, a situação é festiva, carnavalesca, o cômico e quem ri dele não se separam em expectador e ator, quem ri vivencia o riso como em uma festividade, participa, experimenta a situação cômica. Para Bakhtin, a concepção do corpo do realismo grotesco aparece em formas cômicas apresentadas no circo da atualidade.

No romantismo, o grotesco tomou outros caminhos na comicidade popular, o riso perde seu caráter regenerador. O homem, descoberto no seu aspecto subjetivo e complexo, vai trabalhar com o corpo e sua materialidade no mundo “interior” em relação com o mundo “externo” da realidade cotidiana. O grotesco perde sua imbricação no coletivo, do povo, para ser operado na experiência de cada um. É o pensamento romântico que tira a autonomia do grotesco, para provocar o riso e caracteriza o grotesco como contrastante ao sublime. O sublime e o grotesco são vistos como uma unidade que se completa na mutualidade.

Esta relação entre o grotesco e o sublime presente no pensamento romântico se presentificou no circo moderno. O sublime provocando tensão; e o grotesco, o relaxamento possibilitado pelo riso. Tensão e relaxamento são provocados em sequência, a um se sucede o outro, alternadamente, sucessivamente. Diferentemente do teatro, não há representação no circo, o

palhaço grotesco estabelece com o público uma relação e improvisa constantemente; tão pouco o número de destreza corporal acontece sem a reação do público. Por isso, o risco não é imaginário, não há representação do perigo, o perigo está presente e o risco iminente faz com que a tensão seja vivida por todos (BOLOGNESI, 2003). Nesses aspectos, o circo moderno não possuiria expectadores, mas público que trazido e incorporado ao universo do circo, sob as lonas, vivencia, experimenta o espetáculo do circo, assim como as pessoas vivenciavam a comicidade popular descrita por Bakhtin.

É essa configuração estética que estrutura o circo moderno no Brasil. No final do século XIX, apropriando-se do teatro romântico, encena os grandes feitos históricos com as pantomimas equestres. No início do século XX, o teatro torna-se central em alguns circos, através dos circos-teatro, respondendo à demanda do público, especialmente em lugares onde outros equipamentos culturais não chegavam. Diferentemente do teatro erudito, com referenciais no clássico realista, que era valorizado pelas elites intelectuais, o circo-teatro, imbuído do ideário romântico, adotou o melodrama, valorizado pelas camadas populares. Duarte (1995, p. 208) relata que o melodrama era visto como “absurdo e distante da realidade, ... como imoral”. No seu olhar, o circo e o melodrama operavam com a intensidade de sensações do público de perigo, de emoção, de surpresa; em uma lógica distante da racionalização. “Ao contrário da certeza perseguida pelo racionalismo do século XIX (...) a ambiguidade é vivida alegremente (...) em que o riso ocupa o papel vital, relativizando e rebaixando a dor, a morte, a razão, os poderes instituídos, o “real” e a própria “verdade” (DUARTE, 1995, p. 226).

A apropriação do teatro pelo circo é vista como parte de uma trajetória sem rupturas ou descontinuidades, dada a presença das encenações dramatúrgicas nas pantomimas circenses, desde o Século XVIII (SILVA, 2007; BOLOGNESI, 2003). Uma das características marcantes do fazer circo, presente tanto nos circos-teatro como nos circos de variedade foi a apropriação e a troca cultural. Em todas as descrições encontradas, há repetidos relatos de apropriações de músicas, danças e outras linguagens artísticas. O estudo de Silva (2007) mostrou que o circo-teatro do início do século XX transitava, trocava, se apropriava de diversas linguagens artísticas, promovendo intensa circularidade cultural.

O momento de ruptura, de descontinuidade de um olhar da sociedade para com o circo, refere-se à segunda metade do século XX. Como descrito na narrativa histórica (anexo1), em

especial por Pimenta (2009), o circo-teatro passou por dificuldades de continuidade e a visibilidade maior do circo recaiu sobre o circo de atrações, com modelo empresarial. Alguns circos-teatro baixaram suas lonas; outros, juntamente com os circos de variedade de pequeno e médio porte, continuaram em atividade em todo o território nacional, como pode ser observado nos registros da década de 1970, como os de Magnani (2003), Della Paschoa (1978), entre outros. Os estudos que focam períodos mais recentes, como os de Bolognesi (2003) e Aguiar, Carrieri, Souza (2016) indicam que há poucos circos-teatro em atuação e predominam circos de variedades na cena circense atual. Além de perderem visibilidade, esses pequenos e médios circos, mantendo, persistindo em uma forma estética baseada no sublime e no grotesco, passam a ser objeto de discursos desqualificadores de seu fazer artístico. Concomitantemente, ocorre a valorização de um novo fazer circense, calcado em novos referenciais artísticos que não os do circo tradicional, uma vez que, na atualidade, há uma valorização social de fazeres circenses que não os denominados tradicionais.

Após as experiências de um teatro popular, revolucionário, nas décadas de 1970-1980, que se referenciou na arte circense para conhecimento de sua estética popular, como descrito por Ridenti (2000), a linguagem circense passou a ser objeto de trabalho de outros atores sociais que não os circenses tradicionais. Influenciadas por experiências internacionais e possibilitadas pela formação em escolas de circo, diversos grupos e companhias surgiram no país, sob a égide de construção de um novo circo. A experimentação com a linguagem circense passou a acontecer em diferentes espaços além do circo de lona e uma pluralidade de formas organizativas, que não o circo “tradicional”, passaram a utilizar-se da representação circo.

Tal pluralidade possibilitou que, discursivamente, determinados atores sociais enunciem o circo tradicional e circo contemporâneo em posições dicotômicas, circo tradicional e contemporâneo, com a função de legitimar expressões do circo contemporâneo, mediante discursos que lhe atribuem valor pela sua produção artística se pautar em referenciais contemporâneos. É utilizando-se também dessa dicotomia que circenses buscam legitimar sua produção artística pela sua especificidade cultural, histórica. Em discursos que apresentam esse viés, muitas vezes o circo tradicional é colocado no passado e lhe atribuem a ideia de superado; e ao circo contemporâneo é atribuída a ideia de modernidade.

Pode-se observar essa disputa no parecer aprovado do deputado Biffi ao Projeto de Lei 7291/06, na Comissão de Educação e de Cultura (CEC) da Câmara Federal em 2007, quando o relator propõe a alteração da proposição legislativa de reconhecimento do “Circo” para reconhecimento da “atividade circense” como parte do patrimônio cultural brasileiro,

por entender que a lei deve acolher a arte circense em todas as suas manifestações – já existentes e ainda por existir – e não engessá-la em um conceito impreciso e limitador (...) de modo que a lei possa privilegiar, dessa forma, a expressão humana em detrimento da estrutura física que a comporta. (BIFFI, 2007, p.14).

O relator construiu uma narrativa para justificar suas proposições, em especial a proibição de animais<sup>32</sup> em circos, à existência de formas circenses contemporâneas que, a seu ver, são reflexos da superação de tradicionais formas circenses:

O circo que conhecemos é, portanto, fruto da evolução da arte circense. Esse espetáculo tradicional, familiar, composto de palhaços, belas trapezistas, mágicos e domadores, que povoou a infância de muitos e ocupa espaço na memória nacional, passa, no presente, por novas mudanças, seguindo o seu curso de evolução. A mudança nos valores e no perfil da nossa sociedade, cada vez mais urbana, tem criado uma **demanda mais sofisticada e mais cosmopolita para a arte**. Para adaptar-se aos novos tempos, os circos já vêm incorporando tentativas de desenvolver um diferente tipo de espetáculo que envolva novas linguagens além das atrações tradicionais. O circo contemporâneo – ou novo circo, como alguns historiadores o chamam – apresenta um modelo que prospera atualmente, conhecido como *circo do homem*, por envolver somente a figura humana nas performances, excluindo a participação de animais. Seu formato, ainda em processo de desenvolvimento, representa uma tentativa de adaptar as artes circenses às **exigências do mercado artístico contemporâneo, de fazê-lo acessível a todos os públicos**, respeitando os valores sociais, sem deixar de cumprir os objetivos primordiais do circo: proporcionar alegria, ilusão e fantasia, em favor do entretenimento. Vários circos internacionais, como o Cirque du Soleil, do Canadá, e o Circo Oz, da Austrália, adotam essa nova abordagem artística, que não admite o uso de animais, cedendo espaço para as performances humanas. No Brasil, muitos circos orientam-se por essa concepção, como o Circo Popular do Brasil, a Intrépida Trupe, os Irmãos Brothers, o Circo Roda Brasil, o Teatro de Anônimos, entre tantos outros (BIFFI, 2007 p. 12-13.). (Grifos nossos).

---

<sup>32</sup> A ideia que o circo contemporâneo se baseia na não utilização de animais, parece ser mais uma incorporação discursiva de ambientalistas voltados à causa animal, do que uma realidade para o circo contemporâneo. Duprat (20113) considera que se atribui ao novo circo as características de não uso de animais, mas que, a seu ver, o não uso de animais deve-se mais a questões econômicas e à limitações impostas por legislações do que à opções estéticas. Discutimos tal questão mais adiante, ao tratar dos discursos que foram construídos sobre o tema dos animais em circos.



O que chama atenção aqui é um discurso justificador da alteração da proposição legislativa de reconhecimento do “Circo” para “atividade circense” como parte do patrimônio cultural brasileiro, devido à denominação “circo” referir-se à “estrutura física”, e não à “atividade humana”. A construção feita é que o circo tradicional familiar, que se utiliza da lona como símbolo e que estaria presente no imaginário da população brasileiro, refere-se a uma forma do passado. A representação circo, por estar associada à forma organizativa dos circos de lona, seria limitadora para definir o que seria objeto de patrimônio, definir o que valorizamos e o que queremos lembrar. Apesar de o relator não definir o que entende por patrimônio, fica claro que não seria o circo como estrutura física, mas a atividade humana circense, não restrita à lona que considera patrimônio.

Nesse parecer, se atribui ao circo contemporâneo as ideias de *performance* e de adaptação a exigências de “um mercado artístico contemporâneo”, a demandas “sofisticadas” e “cosmopolitas”. Nessa concepção, o circo contemporâneo circense busca responder às exigências de mercado, com uma produção artística dirigida a um público específico, com demandas específicas. Aqui fica claro que não há uma valorização do popular, são referenciais artísticos outros, que não os de um público popular que norteiam o que se considera digno de atenção legal.

Nos sites de circos contemporâneos citados no parecer, podemos visualizar como discursivamente estes se autorreferem:

Da união dos grupos teatrais Parlapatões e Pia Fraus, surgiu, no início de 2006 o Circo Roda Brasil, com o objetivo de **renovar** o conceito da atividade circense. (...) O Circo Roda Brasil responde aos anseios de artistas que sempre sonharam em seguir pelas estradas, levando às cidades brasileiras suas variadas linguagens cênicas: teatro, circo e teatro de bonecos. A trupe mostra uma tendência contemporânea de profissionalização do circo e, dessa forma, busca propor uma discussão sobre os **novos rumos para as artes circenses, tanto no que diz respeito à parte artística**, (...) Num **contraponto ao circo tradicional**, o Circo Roda Brasil procura romper com o pensamento estigmatizado de que circo seja um mero entretenimento superficial, pretendendo erguer a linguagem do picadeiro ao mesmo grau e visibilidade que as outras artes cênicas do país.<sup>33</sup> (Circo Roda Brasil).

No início dos anos 80, sob a Lona do Circo Voador no Arpoador uma grande efervescência cultural acontecia: surgiam, apresentavam-se e interagiam entre si e com o público, grupos de teatro, música, dança, circo, capoeira, poesia, artes

<sup>33</sup> <http://www.circoroda.com.br/historico.htm>; acesso em 14.nov.2017.

plásticas, cinema e vídeo. Os futuros integrantes do núcleo pioneiro da Intrépida Trupe já circulavam por ali bebendo em todas essas fontes, participando de oficinas, trocando experiências criando performances e experimentações em conjunto. (...) Desde então o grupo desenvolve uma linguagem cênica própria que une o circo, teatro e dança e que tem repercutido positivamente em todo Brasil e no exterior.<sup>34</sup> (Intrépida Trupe).

Os membros fundadores do Circus Oz adoraram as habilidades e truques do circo tradicional, mas queriam fazer um novo tipo de show com o qual um público contemporâneo pudesse se relacionar, acrescentando elementos de rock'n'roll, teatro popular e sátira. (...) O conteúdo geral da performance manteve-se consistente ao longo dos anos. Geralmente, há onze a treze artistas (normalmente com pelo menos dois músicos especializados) que apresentam um espetáculo íntimo de energia implacável, humor, jogabilidade, multihabilidades, imagens surreais, graça e força, totalmente integrado com uma partitura musical ao vivo e original. Circus Oz continua na vanguarda do circo internacional contemporâneo.<sup>35</sup> (Circo Oz, tradução nossa)

Os (d)escoladíssimos Irmãos Brothers vêm dando pirueta de um teatro para outro, pintando a cara da arte carioca e firmando seu nome no cenário cultural brasileiro. Esta consagrada trupe de humoristas, desenvolve uma pesquisa de linguagem que integra as técnicas circenses, o teatro e a dança. O resultado é um trabalho moderno e vigoroso, acessível a um público amplo e variado.<sup>36</sup> (Circo Irmãos Brothers)

Ao se autorreferenciarem, estão presentes a ideia de renovação, o tornar novo o que já existe, mostrando que há uma linguagem circense presente no circo tradicional que serve de base e sustentação para a criação do novo, ou seja, foi com base no saber do circo tradicional que suas experiências artísticas puderam ser desenvolvidas. Entretanto, a arte circense deveria seguir “novos rumos”, adquirir “visibilidade” como outras artes cênicas, produzir espetáculos para um “público contemporâneo”, apresentar-se como “vanguarda” artística, passar por “experimentações”, ser articulada a outras linguagens.

Mucci (2013) discorre sobre as proposições do novo circo em contraposição aos circos tradicionais, com base em Michel Guy (2001). O primeiro aspecto diferente que aponta é o abandono do picadeiro e o desinvestimento na itinerância, logo, a lona como símbolo do circo perde a centralidade no novo circo. O segundo aspecto seria uma ruptura com a estética do circo tradicional de justaposição sequencial de números apoiados na busca de provocar riso e medo, alternadamente. Visando essa ruptura, o novo circo apresentou experiências que propõem a continuidade entre os números, com base em um enredo ou narrativa e/ou com

<sup>34</sup> <http://www.fundicaoprogresso.com.br/centro-cultural/3> ; acesso em: 14.nov.2017.

<sup>35</sup> <http://www.circusoz.com/circus-oz/history.html> acesso em 14.nov.2017.

<sup>36</sup> <http://www.irmaosbrothers.com.br>; acesso em 14. nov. 2017.

base na criação de unidades estilísticas ou coreográficas. Nessas experiências, há a redescoberta do personagem que exige do artista múltiplas habilidades artísticas como a música e a dança. Mucci discorre sobre as características do circo contemporâneo tais como

o hibridismo de estilos e linguagens, a releitura e apropriação de temas e estéticas do passado e do circo tradicional, a citação de textos teatrais, charges de jornais, poemas e referências a obras de outras linguagens como as artes plásticas e o cinema, a fragmentação e a *collage* em sua dramaturgia, tudo isto se apresenta nos espetáculos de circo contemporâneo conferindo novos significados à sua dramaturgia na busca de organizar eficientemente a variedade de números circenses em torno de um conteúdo a ser expresso, de forma distinta em cada espetáculo. (MUCCI, 2013, p. 94).

Diversos autores, estudiosos de circos, buscam relativizar as diferenciações entre circo tradicional e circo contemporâneo. O conceito de novo ou contemporâneo é questionado nas análises de Duprat (2013), Silva (2007) e Rocha (2009). Duprat considera que mormente se atribui ao novo circo as características de não uso de animais e o uso de uma dramaturgia na composição do espetáculo. Porém a seu ver, o não uso de animais nos circos não se deve a opções estéticas. Analisa que não há nada de novo na referência dramaturgicada do circo contemporâneo, pois, na história do circo, sempre ocorreram mudanças no espetáculo que correspondiam a demandas de seu momento, com criação de diversos formatos circenses e se utilizando de diferentes dramaturgias.

Já para Silva (2007), a ideia de contemporaneidade se refere a ser contemporâneo ao seu tempo e sua pesquisa histórica mostra como o circo sempre está em articulação com as demais linguagens artísticas de seu tempo, ou seja, o circo viveria sob o signo da contemporaneidade.

Da mesma forma, Rocha (2009) considera que não há novidade no novo circo, à medida que o circo sempre esteve em processo de reinvenção desde seu surgimento na modernidade. O que estaria ocorrendo seria uma “espetacularização” do circo, que nada mais representa que uma aproximação do circo de outras formas simbólicas presentes na sociedade atual. O circo estaria sendo redescoberto, o que seria um retorno à tradição, representada pelo circo como forma de arte, e não sua negação.

As qualificações de novo e tradicional são questionadas por Bolognesi (2006), o qual relata que o circo explorou seu potencial cênico e coreográfico em espetáculos europeus do século XIX; ou seja, as experiências do circo contemporâneo não são novas e se caracterizam por

investirem na mesma direção do que já foi “tradicional” no circo. Assim, o termo contemporâneo não seria apropriado, à medida que, historicamente, o circo sempre incorporou novidades dramáticas e teatrais. Contudo, o “novo” circo procura atribuir ao espetáculo circense a condição de “belo”, investindo mais na dimensão dramática e expressiva, do que na dimensão épica, presente no circo moderno, o que gera um distanciamento do público do espetáculo, que passa a ser visto como plateia receptora no novo circo. Já o circo moderno, denominado na atualidade como tradicional, atua com uma estética clássica baseada no trânsito entre o grotesco e o sublime, que pressupõe uma interação constante com o público.

As aproximações do teatro com o circo e do circo com o teatro possibilitaram a emergência de múltiplas experiências; há circenses do novo circo com elementos teatrais e há experiências teatrais com elementos circenses mais próximos a um “novo” circo e outras mais próximas do circo tradicional. Kruger (2009), ao discutir as proposições artísticas do Teatro Mambembe e do grupo Ornitórrinco, na montagem de 1986, *Ubu, folias físicas, patafísicas e musicas*, destaca que ambas apresentam elementos do circo tradicional e do novo circo.

O Teatro Mambembe utilizou-se de elementos do circo tradicional como o “despojamento cênico, a comicidade, a presença do grotesco, a estética do escracho, e a proximidade da relação palco-plateia”, visando à produção de espetáculos em comunicação estreita com o público, aproximando-se do circo tradicional para apreender a linguagem circense no que tem de popular. Realizando um teatro de rua, voltado para um público que não de classe média, o Mambembe valorizou a apresentação teatral como espetáculo, trabalhando com “a invenção teatral refeita a cada apresentação”. Kruger ao expor a experiência do Mambembe explicita que o principal referencial do circo tradicional na definição de sua estética popular é o público (KRUGER, p. 26-27).

Já o grupo Ornitórrinco utilizou-se de elementos do circo tradicional como a aproximação com o público, a comicidade, a figura do palhaço. E adotou, conforme Kruger, um olhar do novo circo, focando nos elementos de espetacularidade, “suas possibilidades de utilização de novas técnicas, do estímulo dos sentidos e sua relação estreita com a *“performance art”*. Ou seja, o novo circo trouxe para o teatro, a ênfase no espetáculo e na *performance*, trabalhando não com a representação, mas com o acontecimento cênico.

Um elemento presente no novo circo que ganhou uma dimensão de centralidade cênica é a *performance*. No novo circo, assim como no circo tradicional, o salto, a acrobacia e outros números de habilidades têm o caráter de *performance*<sup>37</sup>, no qual o corpo é utilizado como produtor-veiculador de comunicação com o público. Com base em excelência técnica e escolhas estéticas, busca-se produzir arte através da expressão corporal. Contudo, os elementos do risco, descritos por Bolognesi (2003) como base da estética circense (juntamente com o riso), nem sempre se encontram presentes na produção artística do novo circo. Nas produções do novo circo, a centralidade única na *performance* permite que sejam produzidos espetáculos apoiados em uma única técnica, como relatado por Mucci (2013) sobre os espetáculos do *Grupo Les Arts Sauts*, com base em trapézio de voos ou o espetáculo *Extraballe*, do artista Jérôme Thomas, nos malabares. A centralidade na *performance* é resultado de uma valorização da técnica e do processo criativo individual de cada artista. Do circo tradicional, essas experiências focadas na *performance* absorvem a técnica relacionada ao número, desvinculando-a da proposição de impacto, de provocar o sublime. A proposição que guia a *performance* é de proporcionar uma conotação de beleza para a encenação.

Na vertente tradicional, a estruturação no riso e no risco está articulada a uma interação constante com a plateia. Há uma organização interna em que os números se sucedem, alternando relaxamento diante do cômico e tensão frente ao risco; assim como os números de risco operam com um crescente de dificuldade valorizado pelo locutor. Os números de risco, no circo tradicional, não têm o caráter de representação. Conforme Bolognesi (2006), o circo aprofundou “o fator acrobático e feérico” mostrando desprendimento com a cena teatral e buscando “um grau zero de representação”. O acrobata no circo tradicional realiza um salto de risco e o trapezista faz o salto mortal, vivenciando o risco em cada movimento e sob a dimensão do sublime provocado pelo ato circense. A música e a locução do apresentador reforçam os riscos e as dificuldades. O público não contempla o número executado, ele é impactado por ele.

Outro aspecto menosprezado na maioria das experiências do “novo” circo é dimensão popular, presente nos circos tradicionais. Para o circense do “circo de tradição familiar” a

---

<sup>37</sup> A noção de arte performática pode ser encontrada em Cohen, 2007; para o qual o corpo figura como produtor e expressão de arte. COHEN, R. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

linguagem artística presente no espetáculo se articula a uma vivência coletiva do grupo social de um fazer circo, historicamente apreendido. A itinerância possibilita que esse fazer circo seja cotidianamente experienciado e renovado; possibilita também um processo de aprendizagem cotidiano no espetáculo, na relação com o público. Contudo, predominam experiências do novo circo, que não se propõe a itinerância; assim como o aprendizado dos artistas não tem a itinerância como ferramenta. Os artistas do novo circo, na sua maioria, tiveram sua formação em escolas de circo e a experiência do popular da arte circense encontrou limites em escolas de circo que, fixas, não possibilitavam uma dinâmica semelhante à dos circos tradicionais. Conforme Angelo (2009), estudando a Escola Nacional de Circo, a formação naquela escola é “fundamentalmente tecnicista”, de forma que saberes relacionados à “cultura circense” não são objeto de ensino; logo, a proposta de ensino é limitada à aprendizagem da técnica.

É justamente essa abordagem técnica que os circenses no Documento 01 denunciam, ao considerarem que o circo contemporâneo faz uso da linguagem circense para experimentação performática e estética. As concepções de arte na produção do espetáculo do circo tradicional são legitimadas pela relação que esse circo constrói com seu público em cada espetáculo. É o público, na sua vertente de popular, que baliza as escolhas estéticas. As técnicas são instrumentais da linguagem circense utilizadas para obter os impactos do sublime e do grotesco. No circo contemporâneo, a legitimação do fazer-arte circense advém da excelência performática, na qual a estética baseada no sublime é subsidiária à procura do belo e o grotesco perde importância.

Cassoli (2006) comenta que o grotesco é forma predominante nos pequenos circos tradicionais. Contudo, há uma desvalorização do grotesco na sociedade de forma geral. Na atualidade é o belo que referencia o domínio dos corpos nas mais diferentes esferas do cotidiano social. Tal desvalorização do grotesco é observada até mesmo em circos tradicionais de grande porte, nos quais os palhaços e suas reprises de cunho grotesco são apresentados nos espetáculos de forma secundária, enquanto ocorrem as trocas de equipamentos nos picadeiros. Há uma desqualificação do número grotesco frente a números como as acrobacias e o trapézio, o que a seu ver indica um enfraquecimento de “toda uma tradição das ruas” nos circos. Os espetáculos circenses contemporâneos de rua também são observados como

desqualificando o grotesco, à medida que trabalham com personagens portadores de características de um modelo de corpo acabado, delimitado, forjado por uma estética do belo em detrimento do personagem grotesco que tem sido “banido e desqualificado”.

No circo moderno, como exposto por Bolognesi (2006), é o palhaço que expressa o grotesco, ao apresentar o corpo limitado do homem, corpo subjugado, produto dos conflitos sociais. Nos circos brasileiros, a dupla cômica clássica do Branco e o Augusto, apresentadas nas figuras de quem faz a escada (um palhaço, o locutor, outro) e do palhaço principal, estão muito presentes, na criação de um conflito cômico, uma vez que

o primeiro é a ordem e a autoridade; o segundo, a desordem, a ruptura e a sublevação. O Branco é a sutileza e a conclamação do sublime; o Augusto, o rude e a evidência da fome. O Branco é o espírito da civilização; o Augusto, o corpo agrilhado desta mesma civilização, que quer se rebelar. (BOLOGNESI, 2006).

A presença dos contrários, especialmente do Augusto, tem um caráter de expor a possibilidade do sujeito de romper com as amarras do social, através de um corpo que não se submete, o corpo grotesco. Contudo, ainda conforme Bolognesi (2006), na apropriação do palhaço nas novas experiências circenses tem predominado uma outra abordagem para o palhaço, que pretere as nuances grotescas e populares do palhaço de circo e as substitui por nuances da máscara *clownesca*, com base individualizante.

Predomina a tendência de substituir o palhaço universal pelo palhaço indivíduo singular, que expressa o ridículo de cada um. Com base em Lecoq (1997), atores passam a trabalhar suas máscaras *clownescas*, buscando seu palhaço único, exaltando as suas características ridículas. Numa composição de cena teatral, o palhaço é enquadrado em uma dramaturgia ou *performance* que caracteriza sua atuação; eliminando aspectos presentes no palhaço do circo tradicional, tais como a relação direta com o público e a possibilidade de improvisação. Para Bolognesi (2006), essa tendência de criação do palhaço de cada um, individualizado, faz com que predomine o controle dos corpos pela supressão do grotesco, que caracterizava a posição social do palhaço universal e o palhaço é destituído de seu potencial político, já que

adotam-se a vestimenta exagerada, a maquiagem forte e o nariz vermelho do Augusto, mas subtrai-se dele a manifestação revoltosa do corpo subjugado e, em seu lugar, dota-se a personagem de laivos poéticos e espirituais. Termina prevalecendo, no Augusto, a sublimidade do *clown* Branco. O conflito (que remete às ordens do social e do psicológico) foi suprimido em nome de uma expressividade cênica que exalta o ridículo aceitável. Em outras palavras, esse processo internaliza, no

dominado, a voz do dominador. O corpo está definitivamente controlado pelo privilégio da ilusão dos atos do pensamento e da poesia, próprios do espírito. (BOLOGNESI, 2006, p 15).

A desqualificação do grotesco está presente na desvalorização do sensorial, provocada pela experiência do sublime e do grotesco presente no circo, como descrito por Bolognesi (2006), um “jogo de contrários que, no nível da percepção da plateia, enfatiza a potencialidade do corpo frente à dominação intelectualista do espírito”. A valorização do sensorial pode ser observada na fala do circense registrada em Aguiar, Carrieri e Souza (2016): “Você vai no Cirque du Soleil<sup>38</sup>... e o espetáculo é **frio**, o povo é frio, o espetáculo... é frio. Em um circo de verdade você tem que ir lá e **passar medo de tremer e rir de mijar na calça**, porque isto é que o circo tradicional, perigo e riso e é muito bom... (risos) (E112)”<sup>39</sup>.

Diferentemente do circo tradicional, o circo contemporâneo não opera com o sensorial do coletivo. O ato circense contemporâneo se dirige ao indivíduo, sujeito introspectivo, que deve ser tocado pelo produto artístico. Espera-se do público contemplação, o produto artístico tem valor por estar exposto à apreciação, em conformidade com padrões estéticos contemporâneos.

O circo moderno carrega na sua história a contradição da união da arte das ruas com a arte da aristocracia. Seria exagero inferir que o circo tradicional, por ter na sua história a absorção da

---

<sup>38</sup> Cassoli (2006) chama a atenção para a importância do circo Le Soleil como modelo circense que vem “promovendo uma desqualificação da estética grotesca e do mundo mágico dos circos pequenos”. Para o autor, o Cirque du Soleil apresenta um espetáculo que possui uma “individualidade e uma essência hermética, fechada em si” que, devido a mecanismos de marketing, teve sua imagem amplamente divulgada e vem se consolidando como referência de circo. Observamos que, apesar de diversas experiências circenses apontarem para um distanciamento para com a lona, símbolo do circo moderno, curiosamente o Le Cirque du Soleil utiliza-se desse símbolo e o incorpora como uma moldura para seu espetáculo. A lona é elemento utilizado para intimidar uma imagem a ser vendida: a do espaço circense como espaço de magia onde é possível criar um espetáculo performático com o qual o espectador se encanta. Nesse, a experiência vivida pelo expectador é do sublime, do corpo perfeito, da *performance* da beleza. A lona também permite ao Le Soleil utilizar-se do símbolo do circo como linguagem universal. O *cirque* Du Soleil concebe espetáculos para os mais diversos públicos e diversas localidades do planeta. Seus artistas são originários de diversos países e de diferentes culturas; contudo apesar das possibilidades de utilizar-se desse diverso, por meio da linguagem da circense, transforma esse diverso em comum. Música, tecnologia, cenografia, a diversidade de elementos é organizada como no cinema, em uma composição cênica palatável e consumível para um público amplo. Tanto que seus espetáculos são amplamente divulgados e vendidos por meio de audiovisuais. O Cirque Le Soleil renova a proposição inicial do circo de Astley de comercialização artística, atualizando-a nas formas empresariais com estratégias de negócio no campo da cultura, presentes anteriormente somente no cinema e na música.

<sup>39</sup> “You go to Circus de Soleil<sup>39</sup> and the show is **cold**, the audience is cold... It’s all cold. In a real circus, you’ll **be scared to death and laugh your butt off**, because that’s what traditional circus is all about, **funny and risky acts**, and it’s very good (laughs)” (R112).



arte dos saltimbancos, do grotesco descrito por Bakhtin, produz arte como ritual, prática cultural, com valor de culto e não de exposição como descrito por Benjamim (2013). Como afirma Burke (1998), o circo comercializa cultura popular, ou seja, surge como mercadoria. Mas o circo mercantiliza o produto artístico que provoca a experiência do riso e do medo coletivo; não a experiência, essa escapole a todos nós.

Assim, a dicotomia entre circo tradicional e circo novo ou contemporâneo, por um lado, possibilita que se lance visibilidade para a singularidade da produção artística dos circos tradicionais; por outro, qualifica a produção artística do circo tradicional como inferior diante das produções contemporâneas. O circo é desvalorizado como produtor de arte, com base em concepções de arte que se pautam em elementos como a unicidade, diferenciação, novidade; e tem como parâmetros padrões de estética que menosprezam os fenômenos de expressão da arte do circo (BOLOGNESI, 2003).

A busca de reconhecimento como arte e sua valorização como expressão artística nos mesmos moldes que o teatro e a dança vêm se dando desde o surgimento do circo moderno no século XVIII. Contudo, o reconhecimento do circo como arte em espaços institucionais só se tornou possível após a criação de escolas de circo e de produção de obras circenses “mais próximas do teatro e da dança contemporânea” (MUCCI, 2013). Esse autor fala em “artificalização”, como o reconhecimento institucional do circo como arte. Tal processo decorre também da separação entre linguagens circenses e circo. Na atualidade, cada vez mais se utiliza o termo linguagem circense, concomitante a uma inibição no uso do termo circo. Serra (2010) afirma que as artes circenses se emanciparam frente ao circo; para Mucci (2013), as artes circenses adquiriram o *status* de “linguagens artísticas autossuficientes”. Silva (2014) explica que o termo linguagem circense faz referência ao acontecimento circense e possibilita pensar cada experiência na sua particularidade; enquanto o termo circo é uma representação utilizada por diferentes sujeitos, para caracterizar diferentes experiências, não se referindo a nem uma em particular.

Efetivamente o uso do termo linguagem circense possibilita a utilização de elementos que compunham a cena circense clássica, como um número de malabares, trapézio, lira, palhaço, isoladamente, desatrelados da comicidade grotesca, da conotação de espetacularidade, da relação próxima entre picadeiro e plateia, da alternância risco e riso, e não se referir ao circo. Frente à dicotomia entre circo contemporâneo e circo tradicional, as experiências do circo contemporâneo procuraram se distanciar da concepção nuclear do circo moderno, de

alternância entre riso e risco, operando com o sublime e com o grotesco. O novo, o contemporâneo se apropriou da técnica circense, da dimensão de espetáculo, do cômico e de outros elementos da linguagem circense separadamente e com liberdade para a produção de uma obra artística que pode se autodenominar circense, teatral, performática, etc. O discurso de um “novo” circo, de um circo “contemporâneo”, operou tirando e separando a linguagem circense do circo. Esse discurso confere à linguagem circense o status de autônoma frente a modelos e estéticas e tem como reflexo a valorização da linguagem circense como forma de arte, e não o circo moderno.

Se há algum tempo se escuta o discurso de que o circo acabou, a perda de espaço do termo circo para o termo linguagem circense reforça a noção de morte de uma forma de circo. Aparentemente estamos vivendo a construção de novos imaginários em relação ao circo. Mesmo o poder midiático do Le Cirque du Soleil, apesar de utilizar a lona, reforça não esse símbolo, mas o que acontece sob a lona: os corpos perfeitos, a busca do belo, a superação de obstáculos, o homem como sujeito capaz e ilimitado. Nesse novo imaginário, não cabe o grotesco, o imperfeito, não cabe a lona furada, o público pobre que ri daquele que sai da norma, que se diverte com outros símbolos de um imaginário midiático do qual o circo se apropria. Não cabe o circo com animais, fora de uma moral social que busca preservar todas as formas de vida. E, especialmente, não cabe a experiência de rir tanto de dar vontade de fazer xixi nas calças e passar tanto medo. Não cabe o que não pode ser contido e controlado.

## **5.2. Circo legal não tem animal! – Circo com animais e moral social**

A representação do circo como espaço onde eram apresentados animais exóticos estava presente no imaginário do brasileiro durante o século XIX e XX. Contudo os animais, suas jaulas, há pouco tempo, tornou-se realidade rara na cena circense brasileira atual. O debate sobre o uso de animais em picadeiros foi intensificado nos últimos 20 anos e diversas legislações locais foram criadas visando a sua proibição. Chamou atenção no processo montado pelo IPHAN, a partir da demanda de patrimônio em 2005, a quantidade de Documentos acerca dessa questão. Dentre os 43 Documentos presentes na pasta do processo, 14 faziam referência ao tema animais em circos, mostrando como o circo figura sob a

luminosidade do debate sobre uso de animais em picadeiros. Mostram como discursos foram construídos, provocando mudanças sobre o olhar da sociedade brasileira para com os circos com forte efeito desqualificador.

Nesta seção da tese, nos propomos a explicitar os discursos presentes nesses documentos presentes no processo e em outros documentos articulados aos primeiros, buscando apresentar como se operou discursivamente tal mudança, como foram construídos diversos enunciados visando deslegitimar uma prática cultural circense e as consequências desqualificadoras dessas produções discursivas sobre o circo.

O primeiro documento (Documento 14) anexado refere-se a um projeto de relatório de proposição ao parlamento Europeu, fruto de debates ocorridos na Comissão de Cultura e Educação daquele parlamento, entre os anos de 2004-2009, sob relatoria de Doris Pack<sup>40</sup>, e trata do tema dos circos, no tocante à circulação entre países membros, educação de crianças circenses e regulamentação de animais nos circos, sobre os novos desafios enfrentados pelo circo como parte integrante da cultura da Europa. No que se refere a animais, o relatório apresenta a seguinte proposição:

Tendo em conta o Regulamento (CE) n° 338/97 do Conselho, de 9 de Dezembro de 1996, relativo à protecção de espécies da fauna e da flora selvagens através do controlo do seu comércio;

Tendo em conta a Directiva 1999/22/CE do Conselho, de 29 de Março de 1999, relativa à detenção de animais da fauna selvagem em jardins zoológicos,

(...) Considerando que não existem, na generalidade, leis que regulamentem especificamente a actividade circense, razão pela qual os circos estão habitualmente sujeitos à jurisprudência de outras áreas, tais como a educação, as diversões, as infra-estruturas, os transportes, o equipamento, a actividade artística, a mobilidade, as reuniões públicas, a protecção contra incêndios e a protecção dos animais,

(...) Considerando que seria desejável que o circo tradicional, incluindo a apresentação de animais, fosse reconhecido como parte integrante da cultura da Europa,

---

<sup>40</sup> Projeto provisório 2004/2266 (INI). Em pesquisa, encontramos o relatório definitivo que obteve a numeração A6-0237/2005; há mudanças significativas de conteúdo, sendo que toda a parte referente à proteção de animais foi suprimida no relatório final. Foi mantido no texto final a proposição de que os circos, inclusive com animais, sejam considerados parte da cultura da Europa. Consulta em <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2005-0237+0+DOC+XML+V0//PT>. Acesso em 16. fev. 2018.

(...) Exorta a comissão a criar um código de boas praticas harmonizado que preveja padrões mínimos , claros e compreensíveis para a proteção dos animais que não se destinem a exploração pecuária e não devam nos termos da diretiva 1999/ 22/CE ser guardados em jardim zoológicos; tal código deverá ajudar as autoridades e os tribunais a tomarem decisões em matéria de avaliação das condições de guarda de animais em empresas de circo e simultaneamente impedirem mudanças de tratamento na guarda e proteção dos animais entre os vários estados membros, regiões e municípios susceptíveis de causar dificuldades consideráveis na utilização dos animais pelos circenses;

Solicita, neste contexto, aos estados membros que coadunem as suas legislações nacionais com este código europeu de boas práticas e assegurem o cumprimento de tais normas.

No corpo do relatório, a relatora justifica a necessidade de legislação específica regulamentando o uso de animais em circos no parlamento europeu, a existência de legislações disparees entre os estados membros e inúmeras restrições e proibições quanto à guarda e apresentação de animais em circos. Apresenta o enunciado de que legislações proibitivas são “discrimatórias” para com os circos e circenses, e são contraditórias com os “direitos e liberdades dos proprietários de circos, famílias que com eles viajam e artistas”, o que se constitui também em uma “ameaça à tradição circense”.

O segundo documento anexado (Documento 16) é uma carta aberta endereçada ao Reitor da UFPR (Universidade Federal do Paraná) redigida pela AKTIVAJ- Ação Social e Cultura Libertária, datada de 21 de agosto de 2002, com o título “Circo sem animais!”. No corpo da carta relatam que membros dessa organização estiveram no Festival de Inverno da UFPR e assistiram a uma apresentação da Oficina de Circo, em que no espetáculo intercalaram números das crianças com números do circo Zanchettini, responsável por ministrar as oficinas. Transcrevo parte do relato:

então para surpresa de muitos, notamos ao longo do espetáculo que esta companhia **não passava de mais um circo que explora animais**. Uma após a outra, apresentações com cães, pôneis, e outros bichos tornaram a festa amarga e cruel. (Grifos nossos).

Seguem considerações de que entendem ser inadequado o uso de animais em circos, devido a “maus tratos”, “coerção” na aprendizagem de números e ambiente impróprio. A proposição do grupo é de “luta pela libertação animal” de forma ampla:

A luta pela libertação dos animais é uma luta pelo fim definitivo de todas as formas de exploração sistemática de um ser pelo outro. É uma luta por um mundo em que todos, independentemente sexo, raça, espécie a que pertençam tenham seus interesses respeitados.

E discorrem que a questão dos direitos dos animais assemelha-se à situação dos negros, das mulheres, dos homossexuais em outros momentos históricos. Neste documento, por fim, solicitam ao reitor da UFPR que busque alternativas para a Oficina de Inverno da UFPR. Subentende-se que a universidade não deve voltar a a contratar o Circo Zanchettini. Terminam o documento com os dizeres: “Circo legal não tem animal!”.

Tal carta parece ser divulgada na internet, pois no seu texto há indicação de que as pessoas a assinem e a enviem para a Reitoria da UFPR, e seguem a essa carta comentários de apoio feitos por diferentes pessoas e de outras, afirmando a necessidade de regulamentação do uso de animais em circos. A primeira coisa que chama a atenção é ser um documento anexado ao processo por técnicos do IPHAN. Este documento foi anexado na sequência de outro, uma matéria jornalística que tem como objeto o circo Zanchettini e como notícia um empréstimo bancário junto ao Banco Regional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), para compra de lona; o que sugere que o técnico do Iphan procurava informações sobre o proponente o circo Zanchettini. Há outro documento sobre esse circo, anexado após outros documentos diversos, no caso, uma notícia jornalística *online* do jornal o Pantaneiro, que informa a presença do circo Zanchettini na cidade de Aquidauana-MS; expõe que é um circo familiar, que dispõe de números circenses como globo da morte, trapézio e palhaço. Há publicidade de uma promoção no valor dos ingressos. No caso, o técnico pode ter achado somente essas três informações ou pode ter selecionado essas entre outras. O fato é que, essas são as que figuram no processo e enunciam que o Circo Zanchettini, proponente inicial do registro é um circo com animais, é um circo que obtém empréstimo bancário, e é um circo familiar.

Outro aspecto se refere ao sujeito que enuncia sobre o circo com animais, no caso uma associação da sociedade civil. O enunciado “Circo Legal não tem animal” se insere em uma campanha ampla da *World Society for the Protection of Animals – WSPA*, “Circo legal não tem animal” que aconteceu no Brasil e outros países, visando atuar sobre as legislações nacionais quanto ao uso de animais em circos. Discorreremos sobre isso mais adiante.

O terceiro Documento anexado é o Documento 17 – Impresso eletrônico com a logomarca “Direito e Cidadania”, indicando o assunto “Animais”, datado de 24 de outubro de 2001. O texto expõe sobre o Gran Bartholo Circus, sua história e apresenta seu espetáculo naquele momento. De acordo com a publicitária do Gran Bartholo: “o espetáculo resgata a tradição da arte circense, valorizando a apresentação dos artistas. O circo não apresentara números realizados com animais.”

Em seguida figura no processo o Documento 20 , reportagem especial da revista Carta Capital, de agosto de 2006, que apresenta como estavam trabalhando os circos Stankovich e Circo Orlando Orfei. A foto de chamada da matéria mostra um elefante sobre uma banquetta. O corpo do texto refere-se à polêmica de animais em Circos:

O elefante Bambi faz entrada triunfal, sob a autoridade do domador argentino Fred Andreoli, pouco depois de um desfile de lhamas, pôneis, ovelhas, jegues e um dromedário. O locutor em *off* explica que aqueles bichos "são criados livres e soltos, contrariando a tese de que os animais de circo são maltratados". Nos bastidores, o domador de todos eles garante: “Não utilizo nenhuma espécie de violência. O adestramento é com comida, só”.

As ressalvas são necessárias, pois o Stankovich vive sob bombardeio de instituições defensoras dos direitos animais, por ser dos poucos que ainda resistem à tendência de eliminação de números com bichos no picadeiro. Eles já são proibidos por lei em cerca de 30 municípios brasileiros (inclusive a capital paulista) e em todo o estado do Rio de Janeiro.

“Proibir os animais é uma besteira grande. Você mata a alma do circo”, protesta o italiano Orlando Orfei, 86 anos. O circo que leva seu nome se ressentia da ausência completa de animais – e, em muitas sessões, também de público, como aconteceu em quatro sessões presenciadas por *Carta Capital* num domingo ensolarado, na Vila Baeta, em São Bernardo do Campo.

O quinto documento (Documento 21), não datado, anexado ao processo que trata do tema animais em circos, não tem esse tema como principal objeto: é a cartilha “Receba o Circo de braços abertos”, produzida pela FUNARTE e direcionada a prefeitos e governadores. Nesse documento, a FUNARTE e o MINC orientam sobre um “nova postura” que gostariam que as administrações municipais e estaduais adotassem em relação ao circo. Justificam essa orientação a importância do circo na “iniciação cultural do brasileiro”, da arte circense no “desenvolvimento criativo e construção da cidadania” e por a atividade requerer cuidados especiais por parte dos municípios e estados.

Quanto aos animais, há a seguinte nota:

Senhoras e senhores responsáveis pelo cumprimento das leis nos seus municípios, não se deixem impressionar por denúncias inverídicas e por modismos irresponsáveis: protejam os animais de circos ! Saibam que os domadores e adestradores são profissionais reconhecidos por lei, que conhecem seus animais e amam seus animais com quem convivem diariamente. Desde as primeiras décadas do século passado o treinamento de animais deixou de ser baseado em castigos e chicotes. Desde os estudos do russo Pavlov, os animais são treinados pelo método de recompensa e afeto, Estes mesmos métodos são usados para animais que atuam em cinema, publicidade e televisão. Os animais que se apresentam em picadeiro são todos nascidos em cativeiro e controlados pelo IBAMA. Da mesma forma que a legislação pune os maus tratos aos animais as organizações que representam os empresários e artistas de circo estão atentas para denunciar qualquer atitude prejudicial aos animais. Mas senhoras e senhores prefeitos, não sancionem leis que, sem respeitar a constituição, tentam abolir os animais do circo.

Há, no corpo da cartilha, ilustrações com uma estética do começo do século XX, que retratam personagens circenses, dentre eles, domadores e elefantes.

O sexto documento (Documento 22) se refere a uma carta ofício da Coordenação de Registro do IPHAN para a Coordenação Geral de Identificação e Registro, também do IPHAN, datada de 16 de dezembro de 2009, em que a coordenadora trata do pedido do chefe de gabinete do MINC de parecer técnico e jurídico do IPHAN para o Processo MINC 01400. 027636/2009-03, a respeito do “uso de animais em circos”. O processo refere-se a manifesto dos conselheiros do Conselho Nacional de Política Cultural-CNPC, em reunião aos 17. 11. 2009, em que solicitam ao Ministério da Cultura e Ministério do Meio Ambiente a constituição de um grupo de trabalho com representantes do IPHAN, FUNARTE e IBAMA e profissionais do circo, para exame da matéria com vistas a “garantir simultaneamente continuidade das artes circenses, proteção dos animais e segurança de público”. A coordenação do IPHAN responde à solicitação afirmando ser prematuro se posicionar sobre o assunto, dada a proposta de uma futura constituição de grupo interinstitucional.

Na sequência, no processo figura o Documento 23, despacho 07/ 2015 da coordenadora de registro /DPI direcionado a direção do DPI, no qual se informa que, em 2014, o DPI foi convidado pela Câmara Setorial de Circo, junto ao Conselho Nacional de Política Cultural, para discutir a possibilidade de “registro do ofício de domador” e que, nessa ocasião, receberam materiais sobre o tema e sobre o circo de tradição familiar, matérias que junta neste momento ao processo. Assim como em 2014, durante a premiação do projeto “Respeitável Público, Respeitável Circo” pelo prêmio “Rodrigo Melo Franco de Andrade”, a coordenadora do referido projeto entregou documentos que podem agregar informações a respeito do bem.

Assim foram anexados diversos documentos, sendo que os que tratam de animais em circos:-  
Convite do Colegiado Setorial de Circo ao DPI e a pauta da reunião do colegiado (Documento 24).

- Texto “Inconstitucionalidade: Leis Que Proíbem Animais em Circo” de Luana Melo (Documento 25).

O artigo Inconstitucionalidade foi feito como requisito do Curso de Extensão em Políticas Culturais da Universidade Federal de Alagoas. Neste a autora propõe-se a contra argumentar as leis estaduais e municipais que proíbem o uso de animais em circos. Seu principal argumento é que as leis estaduais e municipais que proíbem a utilização de animais exóticos são contraditórias ou estão em conflito com lei federal que regulamenta a profissão de domador, pois impede o exercício da profissão; assim como vai contra o Artigo 5º da Constituição, que postula ser direito do cidadão o exercício de sua profissão e a livre manifestação artística. Para a autora, o estado brasileiro estaria sendo omissos com o circo no tocante aos artigos constitucionais 215, que afirma que o Estado deve garantir o exercício dos direitos culturais, e artigo 216, em que o Estado se responsabiliza pela preservação das manifestações culturais e artísticas brasileiras. Reiteradamente, a autora afirma que o circo é “alvo de preconceitos”, “oprimido”, e as atitudes do Estado em relação ao circo são “errôneas”. Assim, como afirma a necessidade de uma legislação que regulamente o uso de animais em circos.

Outro documento anexado (Documento 26) é um livreto “Animais no Circo: leia, pense, reflita”, sem autoria institucional explicitada e sem datação; foi produzido para um destinatário específico: deputados que votarão o projeto de lei no Congresso Nacional que dispõe sobre animais em circos. Apesar de não ficar clara a autoria desse documento, ele é assinado por diversos circos, trupes circenses, escolas de circo e pessoas vinculadas ao circo no Brasil.

Este documento foi produzido após votação de relatório do deputado Biffi, da Comissão de Educação e Cultura, e de relatório do deputado Tripolli, da Comissão de Constituição e Justiça, na análise do PL 7921/2006, com proposição de proibição de animais em circos. Os circenses que assinam tal documento enunciam que uma legislação proibitiva seria resultado



de preconceito e discriminação em relação aos circos . Justificam esta afirmação, indicando que, a seu ver, a proposição proibitiva seria fruto de pressões de ONGs sob influência de debates internacionais; a despeito de que, em diversos países do mundo, o circo com o uso de animais ser considerado patrimônio cultural. Afirmam, também, que a União Europeia orienta os países membros a regulamentarem o uso de animais em circo. No documento, buscam contra argumentar o relatório da Comissão de Educação e Cultura:

o cerne desta questão nos parece ser a impossibilidade de(...) considerar humanitário o tratamento dispensado a animais que passam toda a vida confinados (...) e que se submetem ao estresse do adestramento , das apresentações e das viagens constantes. (BIFI, 2007).

Questionam por que as questões são levantadas quanto a animais de circos, enquanto animais de competição (cavalos, cães etc), animais de rodeios, etc não são objetos de restrição. O principal enunciado aqui é porque proibir, e não regulamentar. Questionam o enunciado que animais sofrem maus tratos nos circos, presente em discursos que argumentam a favor de uma legislação proibitiva. Para os circenses, esse enunciado é “calúnia”, “ofensa”, “leviandade” e “irresponsabilidade”, pois considera maus tratos à animais como prática recorrente no mundo circense.

O aspecto patrimonial é evocado, na perspectiva de que, na história do circo no Brasil, é prática cultural circense o uso de animais em picadeiros:

é dever de todos zelar por esta atividade que está sendo caluniada e ameaçada. Temos por obrigação preservar o nosso patrimônio cultural em toda a sua diversidade. O circo faz parte deste patrimônio e devemos lutar para que ele seja preservado na sua integralidade, ou seja, com a presença de animais.

Em seguida aos documentos anexados listados pela coordenação de DPI, há uma série de recortes (Documento 39) com notícias de jornal anexadas ao processo as quais tratam especificamente de uma verdadeira novela a respeito de acontecimentos com o Le Cirque em agosto de 2008, quando esteve em Brasília. Por ordem de data:

Documento 39a - Jornal Correio Brasiliense de 11 de agosto de 2008, na Coluna do leitor. Duas manifestações de leitores. Na primeira, uma leitora vem responder a outro leitor que, via carta, no dia 07.08 mostrou “indignação” frente à manifestação que representantes da

sociedade civil fizeram diante do circo “em favor dos animais silvestres”. Afirma que o Le Cirque está se apresentando na cidade através de uma liminar que fere a Lei Distrital 4060/2007, que prevê para a concessão de alvará a prévia autorização do órgão ambiental.

Na segunda carta do leitor, a leitora escreve: “Não tenho nada contra circos, desde que não utilizem animais. O palhaço é ótimo, os malabaristas nem se fala. Meu Deus, e os trapezistas, que frio na barriga. Mas porque ter que ter animais?”. Discorre que o uso de animais serve ao “deleite” dos homens, perguntando se os animais ficariam “alegres” ou “realizados” ao realizar seus números. Termina afirmando “circo é muito legal, mas sem animal”.

Documento 39b - Reportagem no Caderno Cidades do jornal Correio Brasiliense, em 13 de agosto de 2008. Matéria assinada por Elisa Tecles, com o título: “Le Cirque multado pelo Ibama”, e chamada: “Maus Tratos - governo cassa alvará e recolhe animais durante a tarde, mas justiça à noite concede liminar ao dono do circo e autoriza espetáculos com bichos. Um hipopótamo e dois chipanzés foram levados ao zoológico”. No corpo do texto, informa que o Le Cirque foi autuado por maus tratos aos animais e animais foram apreendidos; na mesma noite, o circo conseguiu limiar para reaver os animais. O artigo retrata que havia problemas de maus tratos, “sanidade sanitária” e segurança pública. A apreensão de animais aconteceu com resistência física por parte dos circenses. O circo é descrito como tendo 280 anos de atividade, composto por 30 artistas, 50 famílias. Na reportagem, a diretora da associação de proteção aos animais de Brasília se manifesta afirmando ser “impossível ter recintos adequados para animais nos circos”.

Há outro bloco de notícias: “Proibições no DF e outros cinco estados”. Neste bloco é informado que, conforme o Artigo 6 da Lei Distrital 4060 de 2007, é proibida a apresentação de animais em circos e congêneres no Distrito Federal, salvo autorização de governo local e confirmação de inexistência de maus tratos. A Sociedade Mundial de Proteção a Animais informa que a proibição ocorre nos estados de Pernambuco, Rio Grande do Sul, Paraíba, Rio de Janeiro e São Paulo. Também, é informado sobre o Projeto de Lei 7291/2006 em andamento no Congresso Nacional que visa regular o uso de animais em picadeiros.

Documento 39c - Reportagem de 14 de agosto de 2006, jornal Correio Brasiliense, caderno Cidades; página Meio Ambiente; chamada: “Após transferência para santuário de grandes primatas em São Paulo, IBAMA terá que devolver ao circo dois animais que sofreram maus tratos, segundo determinação da justiça. Órgão vai recorrer da decisão”. O artigo começa com “Queda de braço pelos animais do Le Cirque continua” e relata que, após animais serem apreendidos pelo Ibama, a justiça determinou sua entrega ao circo, o que não foi possível, pois os macacos foram enviados para um santuário de primatas em Sorocaba, dirigido por uma associação sem fins lucrativos de proteção aos grandes primatas. Há uma coluna denominada “Entenda o caso”, que relata que, no dia 1º de agosto, foi concedido alvará de funcionamento ao Le Cirque, revogado em 8 de agosto por recomendação do Ministério público. O Ibama e a Companhia Ambiental da Polícia Militar foram ao circo e realizaram vistorias constatando maus tratos.

Documento 39d - Impresso eletrônico do Portal de notícias da Globo de 16.08.2008, com título: “Animais somem de circo em Brasília”. Conforme a notícia, os animais foram apreendidos pelo IBAMA em 12.08.08. Contudo, os proprietários do circo conseguiram na justiça que eles voltassem ao circo. No dia 16, a 3ª vara criminal determinou nova apreensão por “risco a segurança” e, quando os policiais foram cumprir o mandato, os animais já não estavam na área do circo, supostamente teriam sido retirados da cidade por seus proprietários. Apesar de a reportagem afirmar que o mandato se referia ao risco de segurança, no texto não há referências a essa questão, mas a maus tratos a animais. A reportagem afirma haver denúncias de maus tratos e que o proprietário apresentou laudos do Ministério Público e do Zoológico de Brasília que comprovam que isso não ocorre.

Documento 39e - Exemplar do jornal o Correio Brasiliense, de 16 de agosto de 2008, seção Meio Ambiente, assinada por Tais Lis, com o título: “Justiça mantém Le Cirque fechado”. No corpo do texto, a jornalista discorre sobre alguns acontecimentos. Primeiramente, a decisão da vara da fazenda pública de não aceitar pedido de liminar feito por advogados do circo de liberação do seu alvará de funcionamento. Em segundo lugar, se reporta a um conflito entre

manifestantes ligados ao circo e estudantes e ambientalistas ligados ao grupo “MADU”<sup>41</sup>. Os circenses alegavam “perseguições” por parte do IBAMA, que impedia o circo de funcionar, apesar de ter sido comprovada a inexistência de maus tratos judicialmente. Os estudantes e ambientalistas se manifestavam contra decisão judicial de devolução de animais apreendidos ao circo. Há uma foto jornalística de jovens deitados no chão próximos a policiais. O terceiro acontecimento relatado é a decisão liminar de devolução dos animais ao circo.

Outro documento (Documento 40) anexado após a sequência de recortes de jornal é a Revista da Cultura, publicação da Livraria Cultura, de março de 2010, com matéria intitulada: “Respeitável público, a memória preservada da história por detrás do encantamento e da magia do circo que entretêm jovens e crianças de todo mundo há séculos”, assinada por Amanda Zeni, discorre sobre a história do circo brasileiro. No que diz respeito ao tema animais em circos, apresenta foto de três chipanzés um sobre o outro, sendo que o inferior conduz um bicicleta, com o subtítulo: “Animais malabaristas”. E, no corpo do texto, afirma que uma grande polêmica que envolve os circos se refere ao uso de animais em espetáculos. Discorre que um dos maiores circos existentes, o Garcia, sempre se orgulhou dos animais de seu circo, tendo experiência com reprodução de chimpanzés em cativeiro. Expõe a opinião de Verônica Tamaoki, do Centro de Memória de Circo, de que há preconceito de que todo circo maltrata animais e se manifesta a favor da regulamentação do tema, não da sua proibição.

O Documento 41 na sequência: Impresso eletrônico com título: “Le Cirque o único circo do Brasil que tem girafas”, retirado da página: <http://www.girafamania.com.br/introdução/circo.html>, retrata a história do uso de girafas em circos e apresenta as imagens de 2 pôsteres do Circo Barnums & Bailey, de 1917, com ilustrações sobre a compra de animais na África central e de girafas do circo; 2 cartões postais de propaganda do circo Ringlings Bros<sup>42</sup>, com imagens de girafas. O texto pontua que:

---

<sup>41</sup> Coletivo MADU de libertação animal .[http://madudf.blogspot.com.br/2008\\_08\\_09\\_archive.html?m=0](http://madudf.blogspot.com.br/2008_08_09_archive.html?m=0); acesso em 19 mar 2018

<sup>42</sup> Ringling Brothers Circus foi uma grande companhia circense fundada em 1884 nos EUA. E a Barnum & Bailey Greatest Show on Earth foi outro grande circo americano fundado em 1887. Fundiram-se em 1919 na Ringling Bros e Barnum & Bailey Circus. In: DURANT, J.; DURANT, A. K. R. *Pictorial history of the American circus*. A. S. Barnes, 1957.

atualmente circos são generalizadamente depreciados, sobretudo por ongs, por causa de existirem circos que durante décadas maltrataram os animais. Entretanto existem circos e circos (...) existem circos sérios e respeitados espalhados pelo mundo que trabalham com animais.

E relata a história do Le Cirque, da família Stevanovich, com a presença de animais na sua trajetória desde 1882. O *slogan* do Le Cirque é “um circo diferente”, pois propagandeia que os animais interagem com o público. Retrata o circo Le Cirque mostrando seus cuidados para com os animais, com fotos mostrando interações amistosas entre os animais e os circenses. Nesse mesmo impresso, há uma sequência de reproduções de reportagens do Correio Brasiliense sobre os acontecimentos com o Le Cirque em agosto de 2008, já descritas.

O Documento 42 é uma “Carta aberta à população de Joaçaba”, endereçada aos vereadores daquele município, redigida por Éber Bundchen (“cidadão joaçabense, artista circense, advogado OAB 13712”), em 13 de agosto de 2012; com o título: “Em favor de animais em circos (Da inconstitucionalidade das leis que proíbem animais em circos)”<sup>43</sup>. No texto, o autor argumenta contrariamente ao Projeto de Lei municipal n. 007, de 04 de abril de 2012, que visa à proibição de animais em circos no município. Afirma que esta proposição como outras que legislam sobre o tema é feita com base em desconhecimento e e que se mostra “autoritária”, indo contra a princípios constitucionais. Para o autor do texto, o fato de estar em tramitação no Congresso Nacional o PL 7921 / 2006, que regula sobre o assunto, pode levar à ineficiência de tal legislação municipal, por entrar em contradição com a legislação federal. O documento faz referência à cartilha “Receba o circo de braços abertos”, da FUNARTE, como Documento do MINC, do governo federal dirigida aos municípios que recomenda que recebam o circo com animais. Argumenta, também, que dada a inexistência de zoológicos locais, o circo representa a possibilidade de crianças conhecerem alguns animais. A aprovação do Projeto de Lei no município é vista como punição a circenses “está se punindo o circo, os artistas os donos de animais, todo investimento da estrutura circense, muitas famílias que vivem da arte do circo além dos próprios animais e principalmente toda a população” e também como um impedimento ao artista de circo de exercer sua profissão de domador.

---

<sup>43</sup> O subtítulo indicado (Da inconstitucionalidade ...) demonstra que autor da referida carta se utilizou do texto de Luana Melo (Documento 25), já citado aqui para construir a narrativa de sua carta.

Outro aspecto que levanta é o valor financeiro investido pelo circo na compra de um animal, a impenhorabilidade desse bem e sobre o destino desses animais, em caso de proibição, já que fazem parte do patrimônio do circo. Relata que o Le Cirque perdeu seus animais, mas que ganhou o direito de reavê-los na justiça, mas que alguns haviam morrido, não retornando ao circo. Relata também a existência de um zoológico em Salete, SC, montado para receber animais de circo, que abandonou os animais<sup>44</sup>. Com base nos argumentos apresentados, o senhor Éber solicita aos legisladores municipais que tirem o Projeto de Lei da pauta e “não discriminem” o circo e os circenses, e que, ao contrário, os “prestigiem”.

Por fim, o último documento (Documento 35) anexado ao processo no IPHAN, que faz referência a animais em circos de forma indireta: o catálogo da exposição “Circo: Tradição e Arte” (1987). No texto de Oliveira (1987), Julio Amaral de Oliveira, ao discorrer sobre a história do circo e sobre os animais em circos relata: “as *menageries* do grande circo eram excelentes museus de história natural, mostrando ao nosso homem do interior variados espécimes da fauna universal até então desconhecida no país”. No catálogo, há inúmeros trabalhos de artistas populares representando o circo e alguns, o circo com animais, que aqui destacamos:

---

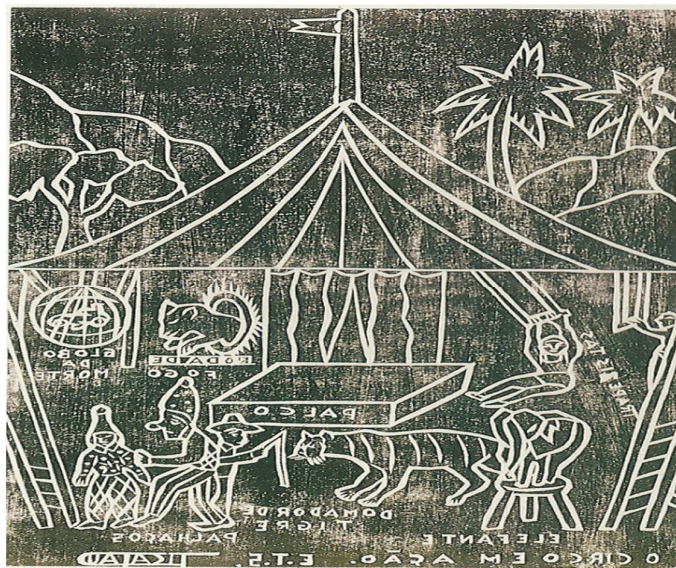
<sup>44</sup> O Zoo Cattoni- tur Park Hotel teve suas atividades embargadas pelo IBAMA em dezembro de 2012, após fuga de um elefante e devido ao fato de fiscais constatarem falta de espaço, segurança e registro. Após o embargo de março a maio de 2012, houve intervenção do IBAMA com parceria da ONG Associação Santuário Ecológico Rancho dos Gnomos de Cotia, SP, na reabilitação de animais e encaminhamento para outros locais. Há relatos de óbito de um tigre de Bengala. In: <https://www.diarioav.com.br/donos-de-zoologico-sao-condenados/>; <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1073847-famintos-animais-definham-em-zoologico-do-interior-de-sc.shtml>; <http://www.anda.jor.br/10/04/2012/ong-viaja-ate-salete-sc-para-ajudar-animais-de-zoo-interditado-pelo-ibama>, acesso em 10 fev. 2018

Figura 05 -“Os Círcos e Os Elefantes”, pintura a óleo de Neusa Leodora



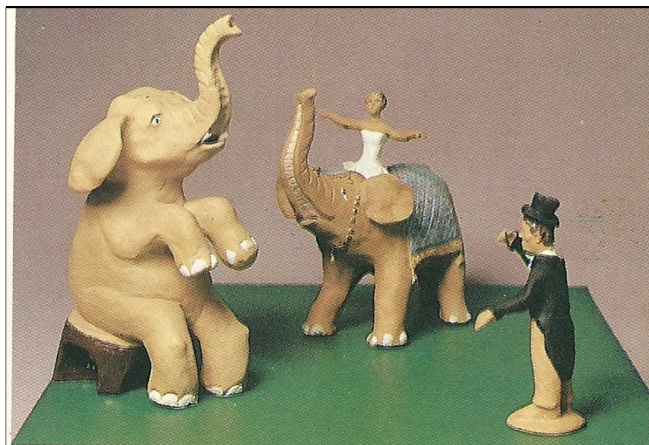
Fonte: Catálogo Circo Tradição e Arte (FUNARTE/INF, 1987)

Figura 06: “Circo em ação”, xilogravura de Edson Tavares dos Santos:



Fonte: Catálogo Circo Tradição e Arte (FUNARTE/INF, 1987)

Figura 07: “Domador de Elefante”, escultura em barro de Adauto Alves Pequeno.



Fonte: Catalogo Circo Tradição e Arte (FUNARTE/INF, 1987)

Figura 08: “Acrobatas do cavalo”, escultura em barro de Adauto Alves Pequeno.



Fonte: Catalogo Circo Tradição e Arte (FUNARTE/INF, 1987)



Figura 09: “Palhaços de Rua”, escultura em madeira de Antônio de Oliveira.



Fonte: Catálogo Circo Tradição e Arte (FUNARTE/INF, 1987)

Figura 10: “Equilibristas no Elefante”, escultura em madeira de Antônio de Oliveira.



Fonte: Catálogo Circo Tradição e Arte (FUNARTE/INF, 1987).

Os demais documentos listados pontuam o debate sobre a apresentação de animais em picadeiros, um debate que envolve circenses, organizações não governamentais de proteção ao animal, imprensa, opinião pública, organizações públicas como o IBAMA, O MINC, a

FUNARTE, etc. O uso de animais em picadeiros também tem sido objeto de legislações municipais, estaduais, federal e transnacionais, como o Parlamento Europeu. Não sem polêmica, sendo que a sociedade civil, organizações não governamentais têm provocado a proibição, com um discurso de que há justificativas éticas legitimadas pelo direito ambiental. Já circenses têm um discurso a favor da regulamentação, com justificações econômicas e culturais, questionando as bases legais de uma proibição e com um discurso de que são alvos de preconceito social.

Os documentos também mostram que o uso de animais em circos tem uma história, perpassada por esse debate que reflete nas representações criadas em torno do circo ontem e hoje. O conjunto de documentos referenciados contribui bastante no debate atual sobre circos e uso de animais em picadeiros. Contudo, a primeira pergunta a ser respondida é como surgiu a associação entre circo e animais, e como essa relação vem mudando no decorrer do tempo.

Pode-se pensar primeiramente na associação da palavra circo ao circo romano, onde se encenavam o combate entre homens e animais<sup>45</sup>. O circo romano, construção circular em cujo centro eram apresentados espetáculos para uma população urbana que se posicionava nas suas bordas, poucas semelhanças guarda com o circo moderno surgido no século XVIII, além da formato do espaço e da reunião de homens, mulheres e crianças em torno dos “espetáculos”. Bolognesi (2003, p. 24-30) discorre que o circo romano deve ser pensado no seu contexto histórico e cultural. Os jogos romanos eram, em um aspecto, atos religiosos, caracterizados como um culto da população aos seus deuses; e, em outro aspecto, atos políticos, caracterizados pela celebração de vitórias, sendo incorporados a ideais militares, constituindo-se em políticas públicas do Estado romano. Os jogos circenses e as corridas de carros eram representações grandiosas que reforçavam e legitimavam, por meio da religião e do divertimento, o poder de certos grupos sociais no império romano.

---

<sup>45</sup> Conforme Bolognesi (2003), devido ao registro da arte acrobática em pinturas com mais de cinco mil anos de existência, a China considera que a arte acrobática é tão antiga quanto a sua música, a sua dança e o seu teatro. (BOLOGNESI, 2003).

A ideia de que os circos romanos eram espetáculos sádicos advém deste desconhecimento do contexto, sendo que Paul Veyne afirma que não havia nada de sadismo na cultura greco-romana, já que nela não se aceitava o prazer de ver o outro sofrer e se repreendia o prazer na guerra e em massacres. Quando da colonização de povos bárbaros, os romanos proibiam os sacrifícios humanos. A crítica e o olhar desaprovador diante dos jogos nos circos advém da religião cristã, que vê os gladiadores como condenados e não como atletas como eram percebidos pelos romanos. De qualquer forma, a ideia do circo romano como espaço de atrocidades e de sacrifício humano, prevaleceu no imaginário ocidental. Nos espetáculos em circos romanos também foram importantes as corridas de carros puxados por dois ou quatro cavalos, o que pode gerar associações com os primeiros circos que tinham a atividade equestre como principal atração. Contudo, as corridas romanas, assim como os jogos, eram pautadas na disputa, na competição, o que difere substancialmente do circo moderno em que o foco está na performance artística (BOLOGNESI, 2003, p. 30).

O circo moderno, espetáculo pago no qual se apresentavam números de habilidades equestres, criado pelo suboficial cavaleiro inglês Philip Astley, em 1770, dispunha de uma arena com treze metros de diâmetro, o menor círculo que um cavalo a galope pode desenhar, medida que se estabeleceu como o formato básico dos picadeiros circenses (BOLOGNESI, 2003). Esse circo tinha como espetáculo a arte equestre, a demonstração de destreza dos cavaleiros sobre eles, habilidades cultuadas pelos militares e aristocracia, que passam a ser de acesso a burguesia nascente. Como descrito na narrativa histórica (anexo1), o cavalo no circo representava preceitos de disciplina, rigor e elegância, amalgamando ideais estéticos e éticos. O uso de animais equestres não se limitou à simples demonstração de habilidades e a representação de dramas, especialmente naqueles que representavam batalhas e conquistas de territórios, combates entre vilões e heróis. Sob influência do Romantismo, animais selvagens foram introduzidos nos espetáculos, inicialmente nas representações em que mostravam exploradores europeus em cenários exóticos de países localizados em outros continentes. Bolognesi (2003) explica que, com o Romantismo, o drama buscou mostrar o domínio do homem sobre a natureza, sobre o desconhecido, representado pelos cavalos selvagens e, depois, por outros animais como tigres, elefantes, leões que eram dominados pelo explorador europeu. No circo, a história se revestia de uma particular espetacularidade.

Temos, nos estudos de Silva (2014), observações de que os animais em circos, que não os cavalos, foram integrados às artes circenses concomitantemente à integração dos artistas de rua, que se utilizavam de animais em suas apresentações. Os circos com animais seguiram o modelo europeu de pequenas *menageries*<sup>46</sup> e sua associação com os *forains*<sup>47</sup> possibilitou a integração de animais exóticos nos espetáculos. O autor explica que o termo *ménagerie* era usado inicialmente para designar coleções de animais da realeza e da aristocracia; o que antecedeu aos zoológicos modernos. As *ménageries* existiam antes do circo moderno e designavam pequenas exposições de animais que ocorriam de forma ambulante e sob organização dos *forains* e foram integradas ao circo no século XIX:

A *ménagerie* era um *zoológico* ambulante, que antes da existência dessas instituições cumpria a função de divertir e informar as populações, acerca das diferentes espécies existentes em várias partes do mundo. As *ménageries foraines* começaram a se constituir no fim do século XVIII, apresentando combates de feras e ursos. Somente no início do século XIX os animais domados e treinados seriam apresentados nas feiras (SILVA, 2014, p 47).

No circo moderno com a associação dos *forains*, circo e *ménagerie* e seus profissionais foram se misturando. As exhibições de animais foram integradas às apresentações, encenando o domínio do homem sobre a natureza. O circo se desenvolveu, no século XIX, saindo dos anfiteatros e se associando a saltimbancos e outros artistas de feiras, articulando a *ménagerie*, o teatro e outras artes e adotando a lona, como estrutura para apresentação de seus espetáculos.

Conforme Silva (2014), “a popularização do *cirque-ménagerie* na Europa deve-se principalmente ao circo inglês dos irmãos Sanger, em meados do Século XIX, embora uma década antes o domador americano Van Amburg tenha criado um circo onde os animais eram a principal atração” (THÉTARD, 1978, p. 51).

---

<sup>46</sup> Ver que, no Documento 35, catálogo da exposição “Circo, Tradição e Arte”, Oliveira usa o termo *menagerie*, para falar da exposição de animais em circos brasileiros.

<sup>47</sup> “*Forain* são os donos de pequenos ou grandes negócios que se realizam na *foiree* na *fête*, assim como seus trabalhadores. Eles podem ser proprietários ou funcionários de um parque de diversões, de um teatro ambulante, de um pequeno carrossel, pula-pula, ou mesmo de uma simples barraca ou mesa de jogos que são armadas de cidade em cidade durante o verão ou nas festas populares. Integram-se a esses os vendedores de maçã do amor, algodão-doce e uma variedade de guloseimas encontradas em eventos dessa natureza”. (SILVA, 2014, p. 39-40).

Interessante o depoimento de Laysson, domador alemão, que se estabeleceu no Brasil na década de 1940. Seu depoimento é corroborado no estudo de COXE, publicado pela UNESCO:

Antes do circo, existia na Alemanha a Menageria Viajante. Nos grandes portos de Hamburg, Bremen, Lübeck e Köln, os marinheiros traziam animais de fora. Hagenbeck, que era um grande negociador de animais em Hamburg, tinha um jardim zoológico enorme, inicialmente com animais trazidos por marinheiros. Mais tarde o próprio Hagenbeck foi para a África caçar animais; lá foram treinados os primeiros animais, tanto no Hagenbeck como no Sells Floto Circus. (REIS, 2010, p.144)<sup>48</sup>.

Hacia fines del pasado siglo, el circo adquirió un aspecto más exótico com los primeros animales salvajes importados por comerciantes como Hagenbeck, de Hamburgo. A él se suele atribuir el mérito de haber inventado la doma "suave", pero creo que se trata de una tradición más antigua que data por así decir de La prehistoria. De todos modos, durante todo el siglo XIX los circos exhibían animales salvajes en jaulas rodantes que rodeaban la carpa. La gran innovación consistió en llevar esa jaula rodante, a hora de barrotos, al centro de la pista. Sólo lo quedaba construir una gran jaula circular em la pista misma. (COXE, 1998, p. 7 Correo unesco).

No Brasil, os animais foram trazidos pelos primeiros circenses que aqui vieram no final do século XVIII e início do século XX. Alguns faziam exposições em ruas, esquinas e praças, apresentações de habilidades físicas e destrezas com animais: “Então eles dançavam, saltavam, tocavam, faziam acrobacias e dançavam os ursos. Quando meu avô veio para o Brasil, também dançava o urso, e tinha um macaquinho que tocava o pandeiro. Então quando vieram para cá, fizeram o circo de praça pública depois passavam o chapéu. Eram os saltimbancos.” (SILVA, 2007, p.119).

Diversas companhias circularam no país no decorrer do século XIX e algumas aportaram aqui com seus animais. A apresentação equestre, comum na Europa do século XIX, transpôs o oceano e os números de exibição de habilidades equestres, de acrobacias dos cavaleiros e de hipódromos parecem ter predominado nos espetáculos circenses, como mostram os registros levantados por Lopes e Silva (2015), autores que estudaram os circos que se apresentaram no Rio de Janeiro no Brasil Império, apontando diversas companhias com animais.

---

<sup>48</sup> Carl Hagenbeck (June 10, 1844 – April 14, 1913) was a German merchant of wild animals who supplied many European zoo. He created the modern zoo with animal enclosures without bars that were closer to their natural habitat. [https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Hagenbeck](https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Hagenbeck).

O primeiro registro remonta ao ano de 1832, em que a Companhia de E. G. Mead se apresentou no Rio de Janeiro e anunciava um repertório com provas equestres e com a presença de animais no espetáculo, o “Elefante Pizarro” e o “Macaco Capitão” no Amphiteatro Olympico. Também em 1848, um circo equestre denominado “Circo Americano”, vindo de Nova Iorque, apresentou: “os cavalos mais lindos e adestrados que se tem apresentado ao público, e os engraçados cavalinhos nada deixam a desejar” (*Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal*, 26/07/1848 apud LOPES; SILVA, 2015 p.43). A companhia Equestre Italiana, Circo Olímpico, da família Guillaume, atuou no Rio de Janeiro no período de junho de 1849 a julho de 1850 e, posteriormente, em 1874. No seu programa anunciava números equestres realizados por cavalo e cavaleiro e, também, somente pelos cavalos. Também anunciava que faria representações mímicas em um teatro, entre os números encenados, destacamos os que envolviam animais: “cena bufa equestre “O Passeio de Mr. e M. Denia ao Boulevard Du Temple”, desempenhando o papel da marquesa (vestido à caráter) (*Correio Mercantil*, 13/11/1849) e a pantomima equestre “Os Três Amantes Burlados”, como “Gertrudes, velha enraivada” (*Correio Mercantil*, 18/12/1849)”

Lopes e Silva (2015) destacam que Gonçalves Dias escrevia sobre circos e realizou um comentário sobre as apresentações da Companhia da família Guillaume, destacando a pantomima com uso de animais: “A pantomima a pé ou a infantaria a cavalo é uma farsa doida, barulhenta, que faz rir às gargalhadas; é o elemento *clown* junto ao elemento farsa, produzindo um curioso espetáculo. O protagonista, o cômico Massanti, diga-se de passagem, é maçante só no nome” (Crítica de Gonçalves Dias reproduzida por Souza, 2009<sup>49</sup> apud LOPES; SILVA, 2015). De janeiro a agosto de 1852, o Circo Olímpico Francês, dirigido por Fouraux E. C. e tendo como principais artistas sua família, apresentou-se na capital brasileira, com números equestres, acrobáticos, cômicos, musicais, malabarísticos e peças e pantomimas, em seus espetáculos.

Já a Companhia Ginástica e Equestre de Bartholomeu Corrêa da Silva atuou na cidade do Rio de Janeiro de 1856 até aproximadamente 1913. Seu circo era denominado Circo Olímpico da Guarda Velha e funcionava como um espaço fixo destinado a apresentações de circo e teatro, construído pelo proprietário. Conforme Silva (2007, p.77) esse espaço combinava palco e

---

<sup>49</sup>Silvia Cristina Martins de Souza, em seu artigo: “O poeta vai ao circo: o tempo de Gonçalves Dias, arte e entretenimento: dos clássicos de Dostoiévski e Baudelaire aos populares folhetins e circos bizarros” (2009).

picadeiro, possibilitando a apresentação de “cavalos, animais ferozes, acrobatas, saltadores e pantomimas”. Os registros levantados por Lopes e Silva (2015) mostram que dispunha de animais próprios, como cavalos e um macaco. Nas suas propagandas era anunciado como companhia equestre, com números de doma em público, como também cenas cômicas com cavalos:

Circo Olímpico

Pedimos ao Sr. diretor para levar à cena, no espetáculo de domingo 18 do corrente, à tarde, a equitação cômica, pela jovem Candinha, no seu cavalinho Riquiqui, e a cena cômica equestre os Pastores, pela jovem Rosinha e mais artistas da companhia; esperamos que não falte com esse pedido. A pedido de um por muitos (*Correio Mercantil*, 16/01/1863 apud LOPES; SILVA, 2015, p. 70 )

Em 24 de agosto de 1856, o Circo Olímpico, de Alexandre Luande, com sua trupe especializada em acrobacias equestres, fazia propaganda no *Correio Mercantil* de seu espetáculo, que tinha, na sua maioria, cenas cômicas ou dramáticas sobre cavalos. Anunciaram números como: a entrada de oito artistas em seus cavalos; um jovem de 6 anos a cavalo na cena “o marinheiro embriagado”; o artista Carlos Ruiz, encenando no seu “rápido cavallo” a mímica “A vida de um soldado” ou os “Adeuzes de Napoleao”; a jovem “Izabelinha” denominada “a syphide americana”, executando um volteio; os “Srs Alexandre e Watrigant”, executando a “perche equipoise” e o número “dous Hercules sobre dous cavalos em pello”. (LOPES; SILVA , 2015, p. 87).

Inúmeros outros circos são listados por Lopes e Silva (2015) que constituíram a cena circense no Brasil império, especificamente no Rio de Janeiro, e que se configuravam como companhias equestres, misturando números de acrobacias equestres com cenas teatrais representando dramas e pantomimas entre outros números; como o Circo New-York ou Companhia Norte Americana, dirigida por Thomaz Lenton, em 1862; e o Circo Norte Americano, de W. B. Aymar, em 1871 e 1872; Circo Grande Oceano<sup>50</sup>, dirigido por Spalding e Rogers, em 1862 e 1863; e anunciava números de animais com cavalos, apesar de os proprietários disporem de diversos outros animais nos seus circos em seu país de origem .

<sup>50</sup> De propriedade de Spalding e Rogers, que possuíam diversos circos: circo de Nova Orleans, circo Norte-Americano, circo Caminho de Ferro e o “Spalding e Rogers Floating Palace Circus”, um circo zoológico flutuante, com capacidade para 3400 lugares com instalações específicas para o cuidado dos animais que compunham o espetáculo (LOPES; SILVA, 2015).

Chama a atenção um anúncio no periódico *O Cearense* (21/10/1875) sobre o Circo Real Italiano, de Giuseppe Chiarini, que atuou na cidade do Rio de Janeiro de 1869 a 1872 e de 1875 a 1877, que viajava com “vinte e oito cavalos árabes, ingleses e americanos, duas zebras, uma girafa, um búfalo (Bisonte), um grande mono e alguns tigres” (LOPES, 2015, p. 69). Em sua segunda vinda ao Brasil, o Circo Real Italiano apresentou como principal chamariz suas apresentações de animais exóticos anunciando:

uma riquíssima collecção zoológica de animais ferozes mas mui domesticados entre eles contando-se cinco imponentes tigres reaes de Bengala, os mais formosos de sua raça. Um imensa girafa da África meridional. Duas zebras as mais symmetricamente marcadas Herr Lengel o rei dos domadores...(Periódico: *O Novo Mundo*, 23/08/1875, *apud*: LOPES; SILVA, 2015, p 131)

Pelos registros encontrados no levantamento de Lopes e Silva (2015), observa-se que os circos que estiveram no Rio de Janeiro no período imperial utilizavam-se de animais seguindo o circo europeu, sendo marcante o gênero da comédia nos seus espetáculos, presente nas pantomimas com animais.

Duarte (1995), estudando os circos em Minas Gerais no Século XIX, afirma que eles eram na sua maioria de cavalinhos, isto é, em que os cavalos eram apresentados em números nos quais os artistas se apresentavam montados e números que mostravam as habilidades do animal. No primeiro caso, Duarte exemplifica relatando cenas equestres como “os Beduínos”, apresentado pelo Circo Americano, em Ouro Preto, em 1872, e a cena “O índio norte-americano” apresentada pelo circo Olympico, também em Ouro Preto, em 1867. No caso das habilidades de animais, as propagandas dos circos falavam em “Bibi possuidor de capacidades excepcionais e de Ali realizador de prodígios” no Circo Equestre e Gymnastico, em apresentação na cidade de Ouro Preto, em 1858, e no circo Albano Pereira, na cidade de São João del Rey, em 1889.

A autora relata que outros animais participavam do espetáculo, sendo considerados um grande atrativo para o público. Os animais domésticos eram apresentados realizando proezas, números em que realizavam movimentos não usuais, deslocados do utilitarismo em que convencionalmente eram vistos. Já os animais exóticos como leões, onças, camelos, ursos, serpentes eram apresentados ao público das Minas Gerais, não como amestrados, mas como



feras, sendo que o circo funcionava como um zoológico, exibindo tais animais. A expectativa com a exibição desses animais é retratada pelo crítico do jornal “O Resistente”, de São João del Rey, que em 1899, visita o Circo Zoológico e descreve o leão relatando seu porte, sua ferocidade e seu rugido que fazia “tremor de horror a tudo que o rodeia” (DUARTE, 1995, p. 188). Este caráter ameaçador selvagem associado a sua origem exótica eram noticiados e vistos como atrativos de público.

Entre animais domésticos, deslocados de suas atividades estabelecidas entre cercas de propriedades agrícolas, e feras indomáveis, admiradas em sua selvageria, o circo trazia animais aplaudidos por motivos aparentemente contraditórios. Uns eram adorados por negarem a condição de bestas- no caso dos domésticos – outros por recusarem a perda da primitiva ferocidade, como ocorria com as venenosas e traiçoeiras serpentes ou com os terríveis leões. (DUARTE, 1995, p 189).

Apesar de os animais estarem presentes na organização do espetáculo circense que veio para o Brasil, Bolognesi (2003, p.49) considera que os circos que aqui se estabeleceram não tinham no animal a centralidade do espetáculo, tendo prevalecido a pluralidade artística dos artistas de rua. Os animais e feras amestradas passaram a ser elementos centrais no espetáculo do circo brasileiro no século XX. A presença de animais no circo no decorrer desse século somente pode ser presumida, pois inexistem referências bibliográficas à qual nos podemos aludir. As referências encontradas sugerem que os animais na centralidade do espetáculo parece ser uma realidade apenas para grandes e médios circos, especialmente a partir da década de 1970; sendo que o circo-teatro foi o grande atrativo dos circos brasileiros na primeira metade do século XX. Sobre circos como Circo Beto Carrero, Circo Orlando Orfei, Circo Vostok, Circo Garcia, entre tantos outros que circularam no país no final do Século XX com grandes animais como uma das suas atrações<sup>51</sup>, foram encontradas poucas e esparsas referências. Orlando Orfei com seus leões e Beto Carrero com seus cavalos não foram objeto de nenhum estudo historiográfico. Há o registro do circo Nerino, as memórias do circo Bartholo e as memórias de Antolin Garcia de uma viagem, que fazem referência ao uso de animais como atrativos de público em seus circos.

---

<sup>51</sup> Alguns dos grandes circos que circularam no país com grandes animais, principalmente a partir da década de 1970, pertenciam a grandes dinastias de famílias circenses; outros não, eram fruto de iniciativas de empresários que se interessaram pela atividade, os quais são pouco comentados nas referências de circenses e, muitas vezes, quando o são, os comentários são de crítica. Como a de Dirce Militello: “O circo vem de altos e baixos desde 1950 (...) O circo foi invadido por aventureiros, que é como os artistas chamavam as pessoas que entravam para acabar de destruir a profissão, sem nenhum conhecimento, sem amor à arte. Esses aventureiros apenas compravam um circo e saíam aproveitando as portas que sempre estão abertas para os artistas...”. (MILITELLO, 1978, p.4-5).

Temos o relato memorialista de Elza Dias ao circo VOX (2011) que ilustra a presença de animais em circos nas décadas de 1950 e 1960:

Convivemos, com urso, com elefante, com macaco chimpanzé. Nós tivemos 3 macacos chimpanzés. (...) fomos contratados por circo grande, como o circo Garcia e o Tihany, pra ajudar nos números dos animais, o Tihany trazia muitos animais bons, urso branco, tigre branco... Circos pequenos não tinham dinheiro pra comprar os bichos, porque os bichos do circo são europeus, vêm de avião, custam caríssimo, e alguns donos de circo não tinham condições de comprar um elefante. Aí, quando as pessoas começaram a ganhar mais dinheiro, começaram a comprar zebra, camelo que era o mais barato, se pagava um tanto por semana, por mês. O circo com bicho começou a evoluir muito (...) As pessoas esperavam os animais (no circo Garcia). Eu era magrinha, subia no elefante com agilidade e ficava de pé, ficava na ponta do pé na cabeça dele assim, e colocava o pé na estafa (*cinta em forma de laço, utilizada em diversos aparelhos, em que o artista prende a mão, a cabeça ou o pé para executar posições acrobáticas*), rolava pra trás e o elefante andava. O empresário ficou louco vendo o meu marido trabalhando com urso, só com a mordaca, e eu trabalhando com os leões.

O registro de um dos circos citados por Elza Dias, o circo Tihany, em Fortaleza, Ceará, em 1956, em seu anúncio indicava um espetáculo de variedades que incluía animais. (AZEVEDO, 2001 *apud* LAURINDO, 2012).

Figura 11: Cartaz do Circo Tihany 1956:



Fonte: AZEVEDO, 2001, p. 119 *apud* LAURINDO, 2012.

São usuais relatos de circenses que, em algum momento de sua trajetória de trabalho, atuaram com animais. José, entrevistado por Perin (2013), conta suas experiências com animais em circos:

Eu entrei no Circo Holyday, ganhando sete cruzeiros para eu desmontar o circo, ser domador... Primeiro eu era peão de circo. Por um tempo eu ensaiava trapézio escondido, eu e mais três. Depois (...). Por fim eu fui ser bicheiro, cuidava de três leões, nesse circo Holyday. (...) Dava comida, limpava a merda, limpava a jaula, dava água, dava banho, dava comida, era só eu que mexia com ele. Chegou um dia (...) Meti uma jaquetona assim verde, um ferro com duas pontas bem afiado e um chicote de couro. Entrei trabalhei com o leão e fiquei com o leão direto. [...] Com quatorze, quinze anos eu já trabalhei com o leão.

George Laysson, em entrevista a Reis (2010), relatou que veio para o Brasil trabalhar junto ao circo Garcia em 1952<sup>52</sup>, quando foi contratado como domador de Leões, na ocasião seu contrato incluía os animais, no caso cinco leões de sua propriedade. Atuou como domador por 60 anos:

A minha especialidade é elefante. Gosto muito de trabalhar com elefantes. Em segundo plano, cavalos, especialmente montar a cavalo. Cavalo de alta escola, como se chama, alta escola espanhola, em que o cavalo desenvolve diversos passos e o público quase não vê nenhum auxílio da mão e da rédea. (...) Feras só estou fazendo por necessidade, porque lá em casa era eu e eu tinha que fazer tudo: palhaço musical eu tinha que fazer, até no trapézio eu tinha que subir. Então aprendi de tudo. (REIS, 2010, p 147 ).

O Circo Garcia, presente no relato de George Laysson e Elza Dias, foi um grande circo brasileiro criado, em 1928, por Antolin Garcia. Há algumas informações sobre esse circo na nossa narrativa histórica (anexo1). O Circo Garcia começou como circo-teatro, na década de 1940, apresentando espetáculo de variedades que tinha como grandes atrações os animais, trazia “números circenses, entremeados com números cômicos com palhaços e exibição de animais da fauna brasileira e em grandes companhias, animais da fauna exótica, como tigres, leões, chimpanzés, elefantes e ursos, mas sempre divididos em dois atos.” (SAVIOLI, 2015). O Circo Garcia é muito referenciado quando se fala de animais em circos. No Documento 40, revista da Livraria Cultura, a foto de chimpanzés sobre uma bicicleta é reportada ao circo Garcia.

Do circo-teatro ao grande circo com animais pode também ser caracterizada a história do Gran Circo Bartholo, registrada nas memórias de Ruy Bartholo (1999). Nascido na década de 1940 em circo-teatro, suas memórias registram a apresentação de peças teatrais no seu circo

---

<sup>52</sup> Data informada por Torres (1988, p. 28).

até a década de 1970, quando, decidido a ter um grande circo, busca como grande atrativo os elefantes: “o elefante, no circo, sempre representou não só uma grande atração, como também a grandiosidade e a categoria do circo: ter um único elefante significava ter um circo médio; ter mais de um elefante significava ter um circo grande. “Elefante” era a palavra mágica e, portanto, passei a pensar com obstinação em conseguir elefantes”. (BARTHOLO, 1999, p 131)

Na década de 1980, o circo Bartholo era considerado um circo grandioso:

O Gran Bartholo Circus agora completo no Brasil” dizia a mídia “que maravilha! Que grandiosidade! Agora, sim. Vieram da Europa com tudo” dizia o público. Realmente o circo era grandioso. Tinha seis elefantes, tigres de bengala, leões africanos, focas de Miami, globo da morte, trapezistas voadores que executavam tríplex salto mortal, duzentos artistas internacionais, doze palhaços, luxo, beleza e fantasia (BARTHOLO, 1999, p 157).

Observamos que, o Documento 17, citado anteriormente, refere-se ao Gran Bartholo em 2001, publicizando seu espetáculo sem o uso de animais; o que sugere uma postura do circo de buscar criar uma nova imagem pública do seu circo. Outro circo conhecido nas grandes cidades brasileiras foi o Circo Orlando Orfei, gerido pelo domador Orlando Orfei. Reportagens de jornais e revistas<sup>53</sup> afirmam que esse circo se estabeleceu no Brasil em 1968, tendo funcionado até 2008. Possuía uma unidade fixa junto ao Tivoly Park, também dos Orfei, parque de diversões, que funcionou no Rio de Janeiro de 1972 a 1995 e provavelmente pelo menos uma unidade móvel<sup>54</sup>. A revista Trip<sup>55</sup> registra a história do domador

Orlando Orfei. Foi como domador de animais que ele se tornaria uma lenda do circo no mundo todo. Certo dia, cansado das exigências de um domador

---

<sup>54</sup>Não encontrei registros de quantas outras unidades do circo existiram, mas há registros nas décadas de 1970 e 1980 do circo Orlando Orfei circulando em várias partes do país, tendo como principal chamariz seus leões.

<sup>55</sup> Revista Trip, reportagem: “Gosto muito de você, Leãozinho” de 18.08.2011, relata sobre o impacto da proibição de animais em circos no circo Orlando Orfei: “Em 2005, veio o baque definitivo: os animais começaram a ser proibidos em circos por um número crescente de estados e municípios. Sem poder contar com sua maior atração nos principais mercados do país, o Circo Orfei cambaleou por três anos, até fechar em 2008 – mesmo destino da maioria dos circos tradicionais do país. (...) Ainda hoje, a família de Orlando Orfei se mostra revoltada com a proibição. “É uma injustiça e uma hipocrisia essa proibição em um país que permite rodeio, que faz vista grossa para a farra do boi. É uma decisão discriminatória e antidemocrática”, afirma, exaltado, Mario Orfei. Segundo ele, os grandes circos pagaram o preço pelos pequenos. “Havia circos mambembes sem estrutura para cuidar de seus animais. Mas bastava ter fiscalização para puni-los. Só que não dá para convencer os ambientalistas de que nós do circo não somos criminosos, assim como não adiantava dizer aos nazistas que os judeus eram seres humanos.”

alemão, ele decide enfrentar as feras e percebe ter uma conexão especial com animais. Seu filho Mario Orfei explica o diferencial de Orlando: “Os outros domadores trabalhavam com a ferocidade. Se um leão cometia um erro, eles estalavam o chicote, e o animal respondia rugindo. Já meu pai brincava com as manias dos bichos, incorporava o erro ao espetáculo. Por exemplo, havia uma leoa que, em vez de subir na banquetta, preferia repousar a cabeça sobre ela, e papai fingia que colocava o bicho de castigo. Era como se fossem atores contracenando”. Orfei também fazia a barba com a ponta do rabo de um, abraçava outro, deitava com um terceiro. E geralmente entrava na jaula de mãos abanando, sem cadeiras ou chicotes. Ele diz que ganhava os bichos só na conversa, sem violência. “Meu pai era antes um psicólogo de animais do que um domador”, diz Mario. (TRIP, 18.08.2011).

No processo também há referência a esse circo, no ano de 2006, no Documento 20, em que a reportagem da revista Carta Capital relata que o Circo Orlando Orfei sentia os efeitos da proibição de animais em circos em vários municípios brasileiros, através da ausência de público. Não sem protestos de Orlando Orfei: "Proibir os animais é uma besteira grande. Você mata a alma do circo" (CARTA CAPITAL, 2006, p. 10).

Outro grande circo com animais muito conhecido foi o Circo Beto Carrero, nas décadas de 1980 e 1990. Há relatos de que existiam várias unidades<sup>56</sup>, o empresário teria comprado circos que faliam e absorvido seus melhores profissionais e seus animais. Torres (1998) afirma que o Circo Beto Carrero empregava cerca de 500 pessoas. Para Daniela Pimenta, apesar de Beto Carrero não ter origem em família circense, tendo como referência os “rodeios e o universo “country-sertanejo”, reaproximou o circo das pantomimas equestres, centrais nos primeiros espetáculos de circo:

Com circos volantes, de sua propriedade ou a ele associados, difundiu sua marca por todo o país e, na estrutura fixa do parque temático *Beto Carrero World*, sob orientação do circense Ruy Bartholo, notabilizou-se pelas encenações equestres ambientadas no velho oeste americano e na Europa medieval, das quais fazia questão de participar sempre que possível. (PIMENTA, 2009, p 113).

Em 1998 e 1999, Bolognesi, na sua pesquisa de campo, visitou duas unidades do Circo Beto Carrero. Conforme Bolognesi (2009) tratava-se de duas companhias distintas, pois “Beto Carrero é a marca de seis companhias que viajam pelo Brasil”. O primeiro circo foi visto em

---

<sup>56</sup> Em pesquisa de campo de Ávila (2008) o autor afirma que na ocasião, 2007, o Circo Beto Carrero era um grupo que possui cinco lonas de circos grandes, todas vinculadas ao Beto Carrero World.

abril de 1998, em Marília-SP e tinha no espetáculo cavalos e chipanzés. O segundo circo na cidade de Assis-SP, em agosto de 1999, apresentou leões, cães amestrados; números equestres e chimpanzés, entre números de variedades.

No trabalho deste autor, podemos observar que o uso de animais da fauna exótica e por vezes animais domésticos eram uma constante nos médios e grandes circos que circulavam pelo país. Bolognesi (2009) descreve que o Circo di Roma, visitado em 1997, na cidade de Marília-SP e em Palmeira das Missões-RS, em 1999, que tinha no seu espetáculo “Pombas amestradas”, “Urso amestrado”; “Volteio”; “Pôneis amestrados” e “Elefantes”, além de números de variedades como trapézio, malabares, corda indiana e esquetes de palhaços. Já o circo Vostok foi visitado em Barra Bonita, São Paulo, em janeiro de 1998 e apresentou o espetáculo: “Primeira parte: Acrobacia; Força Dental; Acrobacias e paradas; Palhaços; Cães amestrados; Lira. Segunda parte: Volteio equestre; Palhaços; Leões; Palhaços; Gatos amestrados; Palhaços; Trapézio Voador; Apoteose” (BOLOGNESI, 2009, p 51).

O circo Sandriara, um circo de porte médio, foi visitado em 1998, em Fernandes Prestes, São Paulo, e dispunha de leões, cavalos, pôneis e um búfalo para apresentação em picadeiro. Em maio de 1998, na cidade de Barretos, São Paulo, foi visitado o Circo Spacial, que entre os números de variedades apresentava na ocasião um número com macacos amestrados. O Circo di Napoli foi visitado em Sorocaba, também em São Paulo, em junho de 1998. Conforme Bolognesi era um circo grande de espetáculo grandioso. Entre os animais dispunha de macacos, elefante, leões, pôneis e cavalos. O Circo Rostok foi visitado nos dias 16, 17 e 18 de junho de 2000, na cidade de Urupês, São Paulo, e dispunha de leões e cães amestrados.

O Miami 2000, outro circo visitado em 2000 pelo autor, foi descrito como um circo grande e possuía um espetáculo em que os animais eram a principal atração:

Primeira parte: Jaula com leões; Caquito e Chuisquinho (anão) em “Equilíbrio de pratos e ovos”; Magia; Urso; Caquito em “Magia com patos”; Lhamas; Bailado *country* com pôneis; Táxi Maluco.  
Segunda parte: Cesto; Caquito e Chuisquinho em “Caveirão”; Trapézio Voador; Coreografia africana, com fogo e hipopótamo; Caquito e Chuisquinho em “O fotógrafo”; Odaliscas e o dromedário; Globo da Morte; Arca de Noé (desfile dos animais, que entram em uma arca) (...) O espetáculo apresentou um número variado de animais, como hipopótamo, dromedário, urso e lhamas. Eles, entretanto, eram postos em cena apenas para exibição, exceto o urso, que fez algumas evoluções em

escorregador e cadeira de balanço. Os outros apenas desfilaram seu exotismo. Quando isso acontecia, a apresentação do animal era precedida de um pequeno bailado que evocava a origem do animal, a exemplo do hipopótamo, que foi apresentado por uma coreografia que lembrava o universo africano. Igualmente, o dromedário foi apresentado após a *performance* de algumas odaliscas (BOLOGNESI, 2009, p101-3).

O Circo Garcia, já comentado aqui, foi visitado pela equipe de Bolognesi em julho de 1998, na cidade de Osasco. Na ocasião, apresentava o seguinte espetáculo:

Primeira parte: Desfile de apresentação; Paradas de mão e de cabeça; Macacos amestrados; Contorcionismo, com participação de Kuxixo; Cavalos em volteio; Dândis; Cães amestrados; Pôneis.  
Segunda parte: Tigres; Palhaços em “Os cozinheiros”; Trapézio Voador; Palhaços em “O boxe”; Elefantes; Encontro dos Palhaços; Apoteose (BOLOGNESI, 2009, p 108).

Dos pequenos circos visitados por Bolognesi, a maioria não dispunha de animais, tendo o palhaço na centralidade dos seus espetáculos. Excetua-se o circo Xangai, visitado em Quilombo, Santa Catarina, em janeiro de 1999, “pequeno e com a lona bastante surrada” apresentou números com cães, jegue, búfalo e uma tourada. Outros pequenos circos foram visitados no nordeste do país; desses somente o Circo Pallesty Itália, em janeiro de 2000, em Porto Calvo, Alagoas, possuía cães amestrados.

Observa-se que Bolognesi não visitou os grandes circos que se encontravam no nordeste brasileiro. No livro de Torres (1998), George Laysson afirmava que, naquele momento, o nordeste tinha bons circos em boa situação econômica: “No nordeste você ganha dinheiro só em exhibir animais, eles nunca viram um leão! Então, pagam só para vê-los nas jaulas, à tarde, antes dos espetáculos. É um dinheirinho a mais que entra” (TORRES, 1988, p. 44)

Na região central do país, Bolognesi também esteve em um circo com animais, o Parque Circo Las Vegas, em junho de 2000, na cidade de Cáceres-MT, com o seguinte programa: “Leões; Cacareco em “Equilíbrio de bule e xícaras”; Cão amestrado; Cabra amestrada; Cacareco e Faísca em “Magia com dados”; Magia; Cacareco e Faísca em “Mágico árabe”; Pôneis amestrados; Avestruz; Cesto espacial; Cacareco e Faísca em “Salto mortal com a lata na mão”; Macaca amestrada; Laços e chicotes; Globo da Morte” (BOLOGNESI, 2009, p. 238).

Como exposto por Julio Amaral Oliveira (1987, Documento 35), durante grande parte do século XX os circos circulantes no país faziam as vezes de zoológico para a população

brasileira. Circulavam por todo o país, possibilitando as pessoas de conhecer animais exóticos até então inacessíveis<sup>57</sup>. A presença de animais de grande porte sempre esteve circunscrita a circos de grande porte, como relatado por Pimenta (2009), pois, além do alto custo de aquisição, implicavam em altos custos para mantê-los. O animal era símbolo de grandiosidade do circo, como também relatado por Bartholo na sua obsessão por adquirir um elefante.

A presença de animais exóticos nos circos durante todo o século XX refletiu no imaginário da população e a associação do circo com animais pode ser visualizada na representação do circo presente na pintura, música, escultura, poesia, e literatura brasileiras do período. Pequena e significativa amostra está presente nos Documentos juntados ao processo no IPHAN, no catálogo da exposição “Circo: Tradição e Arte” (Documento 35, 1987), em que artistas populares retratam animais como tigres, elefantes e cavalos em pinturas, xilogravuras e esculturas, as quais representam o circo no imaginário do brasileiro. Dentre as esculturas, há o trabalho de Belmiro Braga, que mostra um cortejo de chegada de um circo numa cidade, retrata situação semelhante às conhecidas obras de Candido Portinari, “Circo” de 1934, “Circo” de 1933, e “Lembranças de infância” de 1947, nas quais retrata um circo chegando a uma cidade com o palhaço montado sob um cavalo na posição invertida, sendo seguido por diversas crianças.

Oswald de Andrade também usou da representação do circo com animais no imaginário popular (FONSECA, 1979, p. 120), em seu livro *Serafim Ponte Grande*: “O circo foi um deslumbramento a céu aberto na secura das emoções que me cercavam. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano. As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneceram”.

Circos e animais formaram uma dupla comum na representação do circo do século XX. Qualquer folhetim, ilustração de livros escolares, mostravam invariavelmente a lona, o palhaço, o leão ou elefante. A realidade de imbricação de animais com o circo, que marcou a representação circo começa a mudar somente no século XIX, sob influência do discurso de

---

<sup>57</sup> O Rio de Janeiro teve seu primeiro zoológico em 1888, fechado poucos anos depois. O zoológico do Rio de Janeiro data de 1945. O zoológico de Recife é de 1916; o de São Paulo é de 1958. O zoológico de Belo Horizonte é de 1959; e o de Porto Alegre é 1962. Poucas cidades de porte médio possuem zoológicos no país e em cidades pequenas eles são raros.



proteção a animais e sua enunciação de que circos maltratam animais. Dentre tantas outras atividades humanas com animais, o circo tornou-se objeto de atenção, o olhar da sociedade dirigiu-se especialmente a esse aparelho cultural, provavelmente por sua proximidade com a população urbana. O aparecimento de novas formas de produção circense com visibilidade social possibilitou que a representação circo com animais não se constituísse mais como única. Legislações municipais começaram a proibir a instalação de circos em algumas cidades, o que limitou a circulação de circos. A proibição em municípios devido a uma imagem negativa do circo com animais provocou a eliminação dos animais nos picadeiros de grandes circos e a falência de alguns deles. Acidentes com animais foram explorados pela mídia e por movimentos ambientalistas, impactando a imagem dos circos com animais. A segurança do público, contudo, não foi o enunciado reforçado para justificar a proibição de animais em circos, talvez porque seu impacto propiciava proposições de regulamentação de animais. O enunciado que prevaleceu foi do circo como exercendo maus-tratos em animais.

Um marco da mudança de olhar em direção ao circo foi o acidente com o circo Vostok, em abril de 2000, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, quando cinco leões mataram uma criança que se aproximou de suas jaulas para fotos. As notícias<sup>58</sup> desse acidente não focaram aspectos de falta de segurança nos circos, mas afirmavam que os animais estavam famintos e chamava a atenção para a solução imediata realizada, a morte desses animais. Em nota técnica do IBAMA (2015), tal acidente é citado como propulsor de realização de legislações municipais e estaduais de proibição de animais em circos, sendo que a legislação de Pernambuco foi feita em decorrência do incidente e precursora de outras em todo o país. Esse acontecimento foi amplamente noticiado. Circenses também se reportam a esse fato como marco temporal para o início de um movimento pelo fim dos circos com animais, como se pode ver no seguinte depoimento:

Eu tava no circo do meu primo quando o leão pegou o menino no circo Vostok, eu tava em Cuiabá, num domingo dez hora da manhã. Matou... até não teve nem espetáculo. Daquele dia em diante o circo começou a cair, cair, cair. Foi problema, problema, problema, problema, meu primo tinha os animais dele também, aí

---

<sup>58</sup> Folha de São Paulo, em 10 de abril de 2000: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1004200019.htm>; Revista Isto é, em 19 de abril de 2000: [https://istoe.com.br/34407\\_BRINQUEDO+DE+LEAO/](https://istoe.com.br/34407_BRINQUEDO+DE+LEAO/); Estado de São Paulo, em 28 de abril de 2000. In: [https://www.google.com.br/search?q=vostok+leoes+2000&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjS4\\_YGan8nZAhVQtlkKHfnKATs4FBD8BQgKKA&biw=1366&bih=662#imgrc=GPO3y639qJMrUM](https://www.google.com.br/search?q=vostok+leoes+2000&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjS4_YGan8nZAhVQtlkKHfnKATs4FBD8BQgKKA&biw=1366&bih=662#imgrc=GPO3y639qJMrUM); Revista Época em 09 de abril de 2000. In: <https://bardobulga.blogspot.com.br/2012/04/circo-vostok-9-de-abril-de-2000.html>.

começou a ve... vender, doar, começou a passar tudo pra frente. Não deu mais né, um acontecimento daquele ali, horrível das duas parte também, tanto do... pro dono soltar os animais cheio de gente dentro do circo... a jaula, ficar andando. E o pai encostar a criança pra tirar foto (João Carlos Mattos, BANCO DADOS NEOS).

Tinha leão, tinha tigre. Nós doamos pro zoológico lá em Belo Horizonte. Porque foi proibido né, por causa de um acidente que houve em Recife, um descuido, sei lá o quê que aconteceu, um leão matou um menino né, na hora do espetáculo. É o circo Vostok, na época era um dos maiores circos do Brasil né. 50 % (cinquenta por cento) do movimento financeiro caiu com a falta dos animais. 50 % Cinquenta por cento!. (Luiz Carlos Augusto, Circo Coliseu de Roma, BANCO DADOS NEOS)

A partir desse incidente, o olhar da mídia e de grupos da sociedade se voltou para o circo. Organizações não governamentais focaram em ações direcionadas a coibir o uso de animais em picadeiros, pressionando a constituição de legislações específicas. Organizações não governamentais, organizações da sociedade civil, entidades de proteção aos animais, movimentos ambientalistas tiveram um papel importante na constituição de um discurso contrário à exibição de circos em picadeiros, com eco na mídia e na elaboração das legislações. Por outro lado, circos pressionados por legislações restritivas, por ações de organismos de fiscalização e por ações incisivas das organizações de proteção animal através de manifestações e vigilância constante com apoio da mídia apresentaram um discurso favorável à regulamentação do uso de animais em picadeiros. Da parte dos circenses, há a busca de manter os animais nos circos, que tem apoio de organizações culturais como Funarte, entre outras. O embate discursivo está presente nos documentos listados e apresentados no início desta preleção. Houve e há uma verdadeira guerra de discursos.

Os discursos de proteção aos animais advêm de um outro olhar sobre animais, que não somente sua exploração e seu utilitarismo, que vem sendo construído a partir da década de 1970, quando surgem os movimentos ecológicos e começam a problematizar a relação humana com a natureza. A origem desses discursos pode ser atribuída aos movimentos ambientalistas brasileiros, que passam a ter expressão na sociedade brasileira a partir da década de 1980, com a divulgação de problemas ambientais graves (ex. desmatamento na Amazônia), a formação de uma nova classe média e com os movimentos associados à luta contra a ditadura. O movimento ambientalista tinha como uma das principais bandeiras a proteção total da fauna silvestre nacional (FERREIRA; ALVES, 2014).

O olhar sobre o animal na sociedade ocidental mudou no decorrer do século XX. Antes visto como estranho, desconhecido, mas passível de domínio pelo homem, passou a ser objeto de discursos que advogam sua proteção. No momento atual, presenciamos discursos de defesa dos animais, para os quais os animais passem a ser objeto de consideração moral, ética, advogando um tratamento humanitário para com os animais.

Menezes Filho e Gurgel (2011) mostram que o pensamento ocidental sobre os animais é marcado pela filosofia grega e pelo pensamento cristão; afirmam que filósofos como Aristóteles defendiam o uso dos animais para servir ao homem, pois tinham como base uma noção de “ruptura” entre animais e humanos, dado que a natureza “negou” aos animais a razão. A concepção de que os homens são diferentes dos animais justificam moralmente o uso dos animais pelos homens. Santo Agostinho e São Tomás de Aquino consideravam desnecessário manter a vida de animais que não possuíssem utilidade, pensamento que justifica ações sobre a vida do animal com base em propósitos humanos. Os autores do desenvolvimento da ciência e da biotecnologia têm trazido a necessidade de se questionar esse pensar sobre os animais e gerado a necessidade do estabelecimento de novos referenciais éticos e ordenamentos jurídicos.

Benício (2015) discorre que o debate em torno dos animais é reflexo de um conjunto de condições históricas e que o pressuposto da centralidade do homem em relação aos demais seres, ao ser questionado na ciência, possibilitou que os animais passassem a ser observados por uma luz menos antropocêntrica. Citando Foucault, Benicio explica que a obra darwiniana trouxe para a modernidade a “noção de que cada espécie animal tem sua própria história, cujo devir é marcado pela tentativa constante de sobrevivência” o que alterou o olhar sobre o animal e sobre a “figura da animalidade”. A vida passou a ser um fator de identidade entre os seres, o que alterou substancialmente o olhar do homem em relação a esse outro o animal, não tão mais estranho, ou seja, a visibilidade que a ciência confere ao animal o aproxima do homem, que passa a vê-lo com características comuns, como passível de dor, alegria e morte. Daí surgem argumentos que lhes advogam um tratamento humanitário, de auxílio ao outro que não o homem, mas que com ele tem semelhanças.

Os movimentos de proteção animal se apresentam advogando por um novo olhar sobre a relação homem e animal e questionando os parâmetros de ética e moral social em relação aos animais. No caso específico do uso de animais em circos, os movimentos de proteção animal,

representados por associações da sociedade civil, tem buscado criar discursos incisivos, visando o fim desta atividade, seja através de mobilização de ativistas com articulação com a mídia, seja através de pressão direta a legisladores para a construção de legislações que proíbam o uso de animais em picadeiros.

As ações desses movimentos muitas vezes são voltadas à difusão de um discurso de repúdio aos circos que possuam animais. Como no discurso da carta manifesto (Documento 16), que tem como objeto o circo. O circo é aquele que explora, que maltrata, que deve ser alvo de repúdio. O enunciado “**não passava de mais um circo que explora animais**” é significativo. Por usar animais, o circo se resume a essa condição de explorador. Nota-se que é uma carta endereçada à Universidade Federal do Paraná, com o objetivo claro de crítica a qualquer associação que essa instituição tenha com esse circo, ou seja, visa limitar o trabalho desse circo em particular. Outro aspecto importante no Documento 16 é o enunciado “circo legal não tem animal”, que indica que a carta manifesto redigida por uma ONG local estava em sintonia com um discurso mais amplo, provocado por uma ONG internacional, que visava orientar uma coerência discursiva que legitimasse suas ações de mobilização contra circos com animais e de pressão para a constituição de legislações proibitivas.

Figura 12: Imagem da Campanha “Circo Legal não tem animal”:



Fonte: site proanima<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> <http://www.proanima.org.br/ProAnima/www.proanima.org.br/ouca-a-voz-dos-animais/animais-no-entretenimento/circo-legal-nao-tem-animal.html>; acesso em 16.fev.2018

A campanha “Circo legal não tem animal” se insere em uma campanha ampla da World Society for the Protection of Animals – WSPA<sup>60</sup>, que aconteceu no Brasil e em outros países, visando atuar sobre as legislações nacionais quanto ao uso de animais em circos.

Figura 13: Imagem da Campanha “Circo legal não tem animal”



Fonte: Blog avegetaria<sup>61</sup>.

As Organizações não governamentais como a WSPA buscaram criar campanhas amplas direcionadas a uma rede de organizações de proteção, que trocam informações, traçam planos de ação, orientam seus militantes. As ações foram desde a vigilância, controle sobre as ações de qualquer circo que tivesse animais, investigação sobre a situação legal do circo, pressão popular mostrando a discordância da população com a utilização de animais em circos, apresentação de propostas de criação de lei proibitivas nos municípios, estados e federação; ações de informação a população; busca de apoio na da mídia, etc<sup>62</sup>. Nas

<sup>60</sup> A campanha “Circo legal não tem animal” foi criada pela World Society for the Protection of Animals (WSPA), federação de organizações de bem-estar animal no mundo e que tem mais de mil organizações afiliadas em 156 países. A entidade foi criada em 1988 na Inglaterra e tem como missão construir um movimento global de proteção animal. <https://www.worldanimalprotection.org.br>; acesso em 16 fev. 2018.

<sup>61</sup> <http://avegetaria.blogspot.com.br/2013/01/circo-legal-e-circo-sem-animal.html> ; acesso em 16. fev. 2018.

<sup>62</sup>A título de exemplo ver: “Animais em circos, o que fazer?” *In*: [http://www.ranchodosgnomos.org.br/animais\\_circo.php](http://www.ranchodosgnomos.org.br/animais_circo.php) ; acesso em 30 fev. 2017.

campanhas, foram listados circos a serem repudiados/boicotados e circos a serem prestigiados<sup>63</sup>.

Figura 14 : Imagens de campanhas de Boicote à circos com animais



CIRCOS SEM ANIMAIS	CIRCOS COM ANIMAIS
☺ Circo Spacial	☹ Circo Beto Carreiro
☺ Cirque du Soleil	☹ Circo Stankowich
☺ Cia Clawnesca Cara Melada	☹ Circo Di Napoli
☺ Cia Pavanelli	☹ Circo Bim Bobo
☺ Circo da Alegria	☹ Circo De Roma
☺ Circo Girassol	☹ Circo Moscow
☺ Circo Mínimo	☹ Circo Tradição
☺ Circo Navegador	☹ Washington Circus
☺ Circo Teatro Musical	☹ Circo Americano
☺ Circo Trapézio	☹ Circo de Portugal
☺ Circo Vox	☹ Le Cirque
☺ Circodélico	☹ Circo Koslov
☺ Cirque Ahbau	☹ Circo Vegas
☺ Circo Popular do Brasil	
☺ Circo Gran Bartholo	

 **PEA** [WWW.PEA.ORG.BR](http://WWW.PEA.ORG.BR)

 **ADDA** COPIAS (11) 3091-5608

**NÃO VÁ A CIRCOS COM ANIMAIS**

NÃO JOGUE ESSE FOLHETO NA VIA PÚBLICA

[U1] Comen

Fontes: Site anarquista<sup>64</sup>; Blog Holocausto Animal<sup>65</sup> e Blog Animalsenature<sup>66</sup>.

<sup>63</sup>Ver: <https://veganbr.wordpress.com/2009/09/17/lista-de-circos-que-nao-utilizam-animais/>;  
<http://www.apasfa.org/peti/circos/circoseman.html>; <http://www.anarquista.net/lista-nacional-de-circos-que-exploram-animais/>.

As matérias jornalísticas sobre o episódio de apreensão de animais no circo Le Cirque, em Brasília, no ano de 2008, e os documentos 39a a 39e mostram como a mídia foi mobilizada e que organizações não governamentais buscaram apresentar seu discurso através de coluna do leitor em que aparece o enunciado “circo legal não tem animal”<sup>67</sup> (Documento 39a); por meio da entrevista do jornal com representante da sociedade de proteção aos animais de Brasília (Documento 39b) e através da ação de militantes do grupo “Madu”<sup>68</sup> (Documento 39e). No caso, a situação legal do circo na cidade de Brasília, isto é, seu alvará de funcionamento, foi revogado por ação do Ministério Público<sup>69</sup>. O apoio da mídia e o acionamento do IBAMA, organização pública responsável pela fiscalização do meio ambiente e sua ação de apreensão de animais do circo, mostram a potencialidade das ações de organizações não governamentais de fazer valer o discurso protecionista.

Existiram outras campanhas publicitárias de âmbito internacional, como “Os animais não são palhaços”, promovida pela Liga Portuguesa dos Direitos do Animal – LPDA, em parceria com a Acção Animal, entidade internacional de defesa dos animais, contra a utilização de animais em circos, que foi encampada por inúmeras organizações não governamentais brasileiras de proteção animal.

---

<sup>64</sup> <http://www.anarquista.net/lista-nacional-de-circos-que-exploram-animais> Acesso em 20 nov 2017

<sup>65</sup> <http://holocaustoanimalbrazil.blogspot.com.br/2006/04/> Acesso em 20 nov 2017

<sup>66</sup> <http://animalsenature.blogspot.com.br/2011/11/circo-legal-nao-tem-animais-peticao.html> Acesso em 20 nov 2017

<sup>67</sup> Assim como em Brasília, Gonçalves (2011) relata que em 2006, o Grupo Anti-Especismo, de Florianópolis, organização não governamental que trabalha pela promoção dos direitos dos animais, realizou manifestações em frente ao circo *Le Cirque*, em São José (SC), utilizando faixas da campanha “Circo legal não tem animal”. Gonçalves também relata que a Associação Catarinense de Proteção aos Animais (Acapra), filiada à WSPA, fez diversas manifestações em frente a circos e atuava pressionando a criação de leis proibitivas à apresentação de circos com animais; tendo aprovado legislações nas cidades de Florianópolis, São José, Joinville, Balneário Camboriú, Blumenau, Itajaí, Jaraguá do Sul, Videira, Chapecó e Laguna. (GONÇALVES, 2011, p. 63.

<sup>68</sup> Coletivo Madu. Libertação animal. Ver mais em: <http://madudf.blogspot.com.br/>.

<sup>69</sup> No ano de 2007, o ministério público também foi acionado quanto ao uso de animais no circo Le cirque em circos na cidade de São José dos Campos, São Paulo e determinou “que a ré se abstenha de utilizar ou exibir animais nos seus espetáculos, shows, performances e demonstrações de destreza em quaisquer condições e circunstâncias durante as suas temporadas “ justificando que “Assiste plena razão ao Ministério Público ao aduzir que toda a artificialidade comercial e festiva dos meios circenses não deixa de ser perversa em relação aos animais cativos que no circo padecem resignados em sua sina servil, sendo a todo instante contrariados em suas naturezas intrínsecas e tendo de cumprir tarefas antropomorfizadas exigidas pelo homem insensato e insensível, imbuído de interesses meramente financeiros o que verdadeiramente configura uma situação de crueldade e abuso que não pode mais ser tolerada em uma sociedade moderna e ordeira e que tem o dever de preservar o meio ambiente, principalmente quando se pode exercer a atividade circense sem a utilização dos animais, como vem se consolidando em tendência mundial.” São José dos Campos, 28 de fevereiro de 2007.

Gustavo A. da C. L. Belluzzo; Juiz de Direito. In: <http://www.projetogap.org.br/wp-content/uploads/2015/02/sentenca-le-cirque.pdf>, acesso em 18 abr. 2017.

Figura 15: Imagem da Campanha “Animals are not clowns”



Fonte: site Lion Vegan <sup>70</sup>

As mobilizações de organizações não governamentais em prol de legislações de proteção ao animal, visam alterar o status do animal no campo jurídico. Conforme Berti e Neto (2009), no Brasil, o amparo jurídico aos animais está em algumas poucas legislações. Um entrave principal para a proteção aos animais é o fato de os animais não serem considerados sujeitos de direito. O Código Civil considera os animais como “coisas, bens semoventes, objetos de propriedade e outros interesses alheios”. Para o movimento de proteção aos animais, o objetivo maior é tirar o animal da condição de reduzido a coisa, objeto, propriedade, desconstruir a visão que o direito tem sobre os animais<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> <https://lionvegan.com/2015/08/03/1525/>; acesso em 30 abr. 2017

<sup>71</sup> Projeto de lei n° 7.991, de 2014: Disponível em: [http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=502AD844606E221A1066C158E72395AF.proposicoesWeb2?codteor=1281791&filename=Avulso+-PL+7991/2014](http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=502AD844606E221A1066C158E72395AF.proposicoesWeb2?codteor=1281791&filename=Avulso+-PL+7991/2014)>. Acesso em 30 Abr. 2017.



Na legislação brasileira, há diversas regulamentações que tratam de temas relacionados à proteção animal e que têm sido acionadas como referências para coibições ao uso de animais em circos. O Decreto Federal n.º 24.645, de 1934, dispõe sobre maus-tratos a animais e é enumerado o que se considera maus-tratos. Na Constituição de 1988, está disposto que cabe ao Estado brasileiro a responsabilidade pela proteção da fauna e da flora, “vedadas na forma de lei as práticas que coloquem em risco a sua função ecológica, que provoquem a extinção de espécie ou submetam os animais à crueldade” (Artigo 225). A Lei dos Crimes Ambientais, Lei 9605, de 1998, estabelece sanções penais e administrativas contra as violações ao meio ambiente. E em 1978, o Brasil foi signatário da Declaração Universal dos Direitos dos Animais, da UNESCO, que estabelece os direitos dos animais à existência e à proteção do homem. Destaca-se, neste documento, o Artigo 10, que dispõe: “1. Nenhum animal deve de ser explorado para divertimento do homem; 2. As exposições de animais e os espetáculos que utilizem animais são incompatíveis com a dignidade do animal”.

As ações de ONGs em prol do estabelecimento de leis proibitivas do uso de animais em circos no Brasil têm sido fecundas. Após o episódio da morte de uma criança em 2000 no Pernambuco surgiram várias legislações locais e estaduais. A cidade de Recife foi a primeira a aprovar uma legislação, Lei 16613/2000<sup>72</sup>, que proíbe a apresentação de animais ferozes em circo, em resposta direta ao acontecido em Jaboatão dos Guararapes. No caso, a legislação veio responder à demanda por segurança do público.

Os primeiros estados que aprovaram leis proibitivas amplas ao uso de animais nos circos foram Pernambuco – com a Lei nº 12.006, de 01/06/2001 e Rio de Janeiro – com a Lei nº 3.714, de 21/11/2001. No Estado de São Paulo, existe a Lei de Proteção aos Animais, nº 11.977/05, que veda a apresentação ou utilização de animais em espetáculos circenses.

---

<sup>72</sup> Lei 16613/2000- Dispõe sobre a apresentação de animais selvagens e ferozes nos circos que se instalarem no município do Recife. O povo da Cidade do Recife, por seus representantes, decretou, e eu, em seu nome, sanciono a seguinte Lei: Art. 1º Somente serão autorizados a funcionar e se instalarem no Município do Recife, os circos ou empreendimentos análogos que: I - não apresentem como atração animais selvagens e ferozes; II - no caso de terem a apresentação de animais selvagens e ferozes, na sua programação, a autorização somente poderá ser concedida se: a) órgão competente do Poder Público atestar que os animais não estão sujeitos a cativeiro impróprio e que possa configurar mal trato; b) assine termo de compromisso perante a Diretoria Geral de Coordenação e Controle Urbano e Ambiental - DIRCON, obrigando-se a não promover desfile daqueles animais em vias públicas nem permitir visitas às jaulas, numa distância inferior a três metros. Art. 2º Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação. Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário. Recife, 22 de dezembro de 2000. ROBERTO MAGALHÃES. Prefeito da Cidade do Recife <file:///C:/Users/user/Desktop/Lei%20Ordin%C3%A1ria%2016613%202000%20de%20Recife%20PE.htm> em 30 abr. 2017.

Progressivamente, outros estados brasileiros vem aprovando leis similares. A mais recente parece ser do estado de Minas Gerais em 2014, Lei estadual nº 21.159/2014. Diversas grandes cidades possuem leis também proibitivas como Campo Grande, Curitiba, Porto Alegre, Florianópolis, São Paulo, Belo Horizonte, etc.

No tocante a uma legislação federal, está em trâmite no Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 7.291, de 2006, do Senado, que “dispõe sobre o registro dos circos perante o Poder Público Federal e o emprego de animais da fauna silvestre brasileira e exótica na atividade circense”. Esse projeto teve origem em uma demanda de circenses. Conforme Gonçalves (2011), após sucessivas apreensões de animais nos circos, proprietários do Le Cirque (objeto das matérias jornalísticas juntadas ao processo do IPHAN, Documento 39a a 39e) procuraram a União Brasileira de Circos Itinerantes (UBCI) visando à criação de um movimento voltado a impedir que os animais fossem banidos dos espetáculos circenses. Em 2006, elaboraram o Projeto de Lei, junto com o senador Álvaro Dias. Esse projeto original dispõe sobre o registro de circos perante o poder Público Federal e para criar mecanismos para a regulamentação e o emprego dos animais na atividade circense.

Projeto de Lei de nº7291 de 2006

Dispõe sobre o registro dos circos perante o Poder Público Federal e o emprego de animais da fauna silvestre brasileira e exótica na atividade circense.

O **Congresso Nacional** decreta:

**Art. 1º** Esta Lei institui o registro de circos junto ao Poder Público Federal e dispõe sobre o uso de animais em espetáculos circenses.

**Art. 2º** Para os fins do disposto nesta Lei, o circo é entendido como o empreendimento voltado para a apresentação de espetáculos em estruturas circulares desmontáveis, cobertas por lona e itinerantes.

**Art. 3º** O circo constitui um dos bens do patrimônio cultural brasileiro, nos termos do art. 216 da Constituição Federal, e sua atividade fica assegurada em todo o território nacional.

**Art. 4º** O uso da denominação “circo” dependerá de registro do empreendimento perante o órgão federal responsável pela política nacional de cultura.

**Art. 5º** A certidão de registro será expedida pelo órgão federal competente, conforme disposto no art. 4º desta Lei, e constitui Documento hábil para a instalação de circos e apresentação de espetáculos circenses, atendidas as legislações estaduais e municipais.

**Art. 6º** Os animais da fauna silvestre brasileira e exótica mantidos pelos circos, ainda que não utilizados nos espetáculos circenses, deverão ser registrados no órgão ambiental competente e somente poderão ser mantidos, expostos ao público e transportados sob condições definidas na regulamentação desta Lei.

**Art. 7º** Mediante permissão da autoridade ambiental competente, os circos poderão proceder à venda ou permuta de seus espécimes da fauna silvestre brasileira e exótica com instituições congêneres do País e do exterior.

**Art. 8º** Esta Lei entra em vigor 90 (noventa) dias após a data de sua publicação.

Senado Federal, em de de 2006.

Senador Renan Calheiros

Presidente do Senado Federal

Pela proposta, passa a ser obrigatório o registro dos circos junto ao órgão federal responsável pela política nacional de cultura e o registro das companhias no órgão ambiental competente. O Projeto de Lei de nº 7291 de 2006 foi para o plenário da Câmara em regime de prioridade e até o presente momento ainda não foi votado. Contudo, tem sido objeto de sucessivas alterações, principalmente adendos que visam à proibição. Atualmente o Projeto de Lei apensa 15 outros projetos de lei que tramitaram na casa<sup>73</sup>:

**Projeto de Lei nº 2.875, de 2000**, proibindo, na atividade circense, a manutenção e a exposição de animais perigosos; **Projeto de Lei nº 2.913, de 2000**, proíbe a exibição de animais selvagens em circos ou locais públicos; **Projeto de Lei nº 2.936, de 2000**, determina multa e punição para circenses quando do uso de animais selvagens em suas apresentações; **Projeto de Lei nº 2.957, de 2000**, proíbe a apresentação de animais ferozes em circos e espetáculos congêneres e dá outras providências; **Projeto de Lei nº 2.965, de 2000**, estabelece normas para a manutenção de animais ferozes em cativeiro por empresas circenses; **Projeto de Lei nº 3.034, de 2000**, estabelece normas de segurança nos espetáculos circenses; **Projeto de Lei nº 3.040, de 2000**, proíbe a apresentação de animais ferozes em espetáculos circenses; **Projeto de Lei nº 3.041, de 2000**, altera a Lei nº 5.197, de 3 de janeiro de 1967; **Projeto de Lei nº 3.389, de 2000**, proíbe o uso de animais selvagens em espetáculos públicos; **Projeto de Lei nº 3.419, de 2000**, proíbe a manutenção de animais silvestres em circos e parques temáticos; **Projeto de Lei nº 4.450, de 2001**, proíbe a utilização de animais em espetáculos circenses; **Projeto de Lei nº 4.770, de 2001**, dispõe sobre a utilização de animais de quaisquer espécies em circos ou espetáculos congêneres; **Projeto de Lei nº 5.752, de 2001**, proíbe a apresentação de animais ferozes em espetáculos circenses e exibições públicas ambulantes; **Projeto de Lei nº 12, de 2003**, acrescenta parágrafo ao art. 132 do Código Penal, de forma a proibir a utilização de animais em espetáculos circenses; **Projeto de Lei nº 6.445, de 2005**, proíbe a utilização de animais em espetáculos circenses ou de qualquer natureza, assim como proíbe a entrada no Brasil de companhias estrangeiras que utilizem animais em seus espetáculos; **Projeto de Lei nº 933, de 2007**, dispõe sobre a utilização de animais em atividades circenses.

A profusão de projetos de lei sobre a temática em questão é impressionante, mas, nota-se que oito desses projetos são proibitivos exclusivamente de animais selvagens; sendo que a maior parte dos projetos foi elaborada no ano de 2000, provavelmente em resposta à morte da criança em Pernambuco. Outros cinco proíbem animais de qualquer natureza em picadeiros. E dois visam regular a utilização de animais em circos.

73

Consulta

à

tramitação

em:

<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=329678>, acesso em 28 fev. 2018.

No trâmite do projeto, ele foi primeiramente analisado pela Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (CMADS) e teve parecer do relator deputado Jorge Pinheiro (PL-DF), pela aprovação deste, com substitutivo. Nesse substitutivo, altera o Artigo 6, proibindo a “utilização de animais de quaisquer espécies, exceto os humanos, em circos e espetáculos congêneres”. Seguem artigos que versam sobre prazo para destinação de animais de circos para zoológicos e mantenedores da fauna; proibição de importação e entrada de circos com animais no país; proibição de aquisição de novos animais e reprodução de animais em circos; cadastro de animais existentes em circos; responsabilização civil e criminal por acidentes com animais. A proposta de proibição e não regulamentação é justificada primeiramente através de uma situação hipotética futura de tráficos de animais através de circos “O que acontece na Europa pode também se suceder no Brasil e, provavelmente, já acontece.” (p. 4).

A segunda justificativa para a proibição foca as condições de vida do animal no espaço do circo e sua forma de treinamento que são enunciadas como maus-tratos aos animais. A terceira justificativa utilizada é o enunciado de que existem circos sem animais; isto é, são possíveis formas de espetáculo circense sem animais. O relator recorre ao exemplo do Cirque Le Soleil e outros que não utilizam animais nos seus espetáculos. Há, no relatório, uma listagem de acidentes com animais selvagens em circos no Brasil e de situações em que foram constatados maus-tratos a animais. Há, também, referências a legislações de outros países:

A Dinamarca tem uma proibição federal de exibição e performance de animais selvagens desde 1962, a Noruega desde 1975 e a Costa Rica desde 2002. Também a Suíça e a Finlândia têm uma proibição federal, sendo que a primeira proíbe a exibição de animais selvagens e a segunda proíbe performances para várias espécies (Lei de Proteção Animal de 1971). Israel proíbe, por meio de uma decisão ministerial, a apresentação de espetáculos circenses utilizando animais selvagens no seu território nacional. Singapura e Suécia (permite algumas espécies, lei de 1988) proíbem o uso de animais selvagens em espetáculos itinerantes. A Índia proíbe o uso de cinco espécies de animais. Austrália, Áustria, Canadá, Estados Unidos, Grã-Bretanha e Irlanda proíbem a utilização de animais em espetáculos em algumas localidades. A Argentina e a França<sup>74</sup> baniram totalmente o uso de animais de circos (p. 5).

Curiosamente, a existência de legislações proibitivas de animais selvagens em outros países é utilizada para justificar uma legislação proibitiva ampla no Brasil; assim como há referências

---

<sup>74</sup> Apesar de constar no relatório da Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, a França e a Argentina não possuíam legislações que proíbem animais em circos até a data de conclusão deste trabalho.

a legislações que inexistem com os conteúdos a elas atribuídos<sup>75</sup>. Nesse aspecto, chama atenção que a análise legislativa não mostra compromisso com as fontes de dados ou a realidade para justificar seus discursos. O embate discursivo segue denominadores outros, como o impacto e a aceitação social de determinados enunciados, e não outros.

Após esta análise inicial, projeto foi encaminhado à Comissão de Educação e de Cultura (CEC) em junho de 2009, e teve parecer aprovado do relator, deputado Antônio Carlos Biffi (PT-MS), que chamou atenção que o projeto original do senador Álvaro Dias e as matérias apensadas buscavam regulamentar o funcionamento dos circos, mas com objetivos distintos, pois a proposição principal teria o objetivo mais amplo de preservar a atividade circense como manifestação da cultura nacional e as apensadas voltavam sua atenção para as questões de sofrimento animal e segurança pública. O relator afirmou ser impossível considerar “humanitário” o tratamento dado a animais em circos e considera o parecer da Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável a favor da proibição coerente com “a legislação ambiental brasileira, com as diretrizes internacionais e com os valores ecológicos tão necessários à sobrevivência do planeta”.

No tema que diz respeito à comissão – a Educação, a posição de proibição é justificada pelos preceitos da legislação brasileira que regulam a educação ambiental “define como educação ambiental o conjunto de processos por meio dos quais o indivíduo e a coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e a sua sustentabilidade (Art. 1º)”.

Entende que educação ambiental se dirige a toda sociedade e pressupõe um compromisso com um pensamento e olhar ecológico para os quais:

os circos que utilizam animais em suas apresentações ensinam ao público, constituído essencialmente de crianças, que é legítima a submissão do animal ao ser humano, a sujeição do mais fraco à violência do mais forte. Ensinam que é correto usar o chicote, a jaula e as correntes contra aqueles que não podem se defender. Ensinam ainda que é digno de aplauso e riso sujeitar seres vivos ao constrangimento, ao sofrimento e ao ridículo. A exploração da dor do animal como forma de diversão nos

---

<sup>75</sup> Em dezembro de 2016, um familiar esteve no espetáculo do Cirque D’Hiver, em Tours, França, e me enviou fotos de números de doma com tigres brancos e elefantes.

parece ação incompatível com os princípios da educação ambiental e com os valores sociais exigidos pelo nosso tempo.

Ou seja, sob a visibilidade do saber ecológico, o animal no circo é apreendido como frágil, sem defesas, objeto da ação do homem circense; o homem circense é apreendido como aquele que violenta, constrange, gera sofrimento; e o número de doma no circo como um número de perversão – em que o prazer advém do sofrimento do outro.

No aspecto da cultura, o relator propõe a proibição de animais em picadeiros, afirmando que tal proibição não prejudicaria ou inviabilizaria “a permanência da arte circense como importante manifestação da cultura brasileira”. O relator justificou sua posição com base em algumas assertivas, tais como:

- O circo que conhecemos é, portanto, fruto da evolução da arte circense. Esse espetáculo tradicional, familiar, composto de palhaços, belas trapezistas, mágicos e domadores, que povoou a infância de muitos e ocupa espaço na memória nacional, passa, no presente, por novas mudanças, seguindo o seu curso de evolução

-O surgimento dos grandes centros urbanos, o desenvolvimento tecnológico, o crescimento da economia da cultura, a concorrência de novas formas de entretenimento levaram os espetáculos circenses a se profissionalizar e a se concentrar na performance dos artistas;

- o conhecimento circense não se transmite somente de pai para filho – exige preparo em escolas especializadas;

- Hoje são poucos os circos que continuam familiares. Muitos donos de empreendimentos circenses que atuaram nos picadeiros preferem zelar para que seus filhos estudem e permaneçam no circo não como artistas, mas como administradores;

-A mudança nos valores e no perfil da nossa sociedade, cada vez mais urbana, tem criado uma demanda mais sofisticada e mais cosmopolita para a arte. Para adaptar-se aos novos tempos, os circos já vêm incorporando tentativas de desenvolver um diferente tipo de espetáculo que envolva novas linguagens além das atrações tradicionais. (...) o circo contemporâneo – ou novo circo, (...) – apresenta um modelo que prospera atualmente.

A construção discursiva feita é que a arte circense tem vivido mudanças, mudanças no aspecto de adequação a uma dinâmica do mercado cultural. Utilizou-se de termos como “economia da cultura”, “escolas especializadas”, “empreendimentos circenses”, “novo circo”, “demanda mais sofisticada e cosmopolita para a arte”, mostrando que a lente usada pelo relator para pensar a cultura é a lente da economia. O circo foi visto como unidade econômica que produz mercadorias destinadas a mercados específicos. Entendido como “empreendimento”, torna-se

objeto de gerenciamento, no qual tecnologia e recursos humanos são manejados com foco no mercado. Formas de circo tradicionais familiares são vistas como superadas, pois a transmissão de conhecimento atualmente não se daria exclusivamente nos circos, mas em escolas especializadas, em que novos conhecimentos são exigidos. O modelo de circo contemporâneo, nesse discurso, não se refere somente à estética do espetáculo, mas a uma forma-modelo de circo que, adequada ao modo de produção capitalista e em conformidade com um pensamento econômico liberal se coloca no mercado das artes e do entretenimento, atende a suas demandas. Nesse aspecto, o modelo de circo contemporâneo, sem animais, atende a demandas “urbanas”, “cosmopolitas”, “sofisticadas” de arte circense.

Por outro lado, o relator faz referência à história do circo, para afirmar que o circo que “conhecemos”, que ocupa a “memória nacional” passa por mudanças, “segue seu curso de evolução”. Nesse olhar, há uma naturalização da mudança e o impacto de uma proibição de animais em circos tradicionais é minimizado, ao considerar que “poucos” circos continuam familiares. O processo histórico econômico e cultural que referencia tal mudança na representação circo no imaginário da população é visto como natural; como se a substituição de circos tradicionais por circos contemporâneos fosse unicamente uma substituição de modelos estéticos. Busca-se reforçar como verdade a ideia de que o contemporâneo, seu modelo estético, seu modelo de organização econômica e sua capacidade de inserção no mercado de bens culturais fazem parte da representação “circo” atual; como forma resultante de um “curso de evolução” que opera transformando o “circo”. Nessa concepção, o circo de tradição familiar é uma forma do passado, sem importância na atualidade. Há aqui uma construção de que circos tradicionais familiares representam um modelo circense presente no imaginário do brasileiro, mas superado por modelos circenses contemporâneos.

Por fim, na análise do Projeto de Lei, em novembro de 2009, a Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) aprovou o parecer do deputado Ricardo Tripoli (PSDB-SP) pela constitucionalidade, juridicidade, técnica legislativa e, no mérito, do projeto nos termos dos substitutivos anteriores. O projeto aguarda votação no plenário da Câmara Federal.

Da parte dos circenses, ocorreu intensa mobilização contrária aos pareceres apresentados nas comissões. Na coluna notícias do site do Congresso Nacional, há a informação de que uma Audiência Pública marcada para 3 de novembro de 2008, em Brasília, foi adiada, apesar da

presença de ambientalistas e membros de ONGs de proteção aos animais e de representantes da União Brasileira de Circo Itinerante. Essa coluna reproduzia matéria jornalística da revista Época de 14.11.2008, com o título: “Quando o circo perde a graça”, que indica a posição de desqualificação do circo com animais nesta matéria.

Por meio de instancias de participação dos setores culturais na Funarte e no MINC, grupos circenses buscaram antes e após as votações dos relatórios nas comissões do Congresso Nacional, expressar seu interesse pela regulamentação e pela não proibição. No documento produzido pela Funarte (Documento 21), observamos que esse órgão encampa ao discurso circense o fato de que legislações proibitivas seriam prejudiciais as atividades circenses.

Em relatório do MINC (2010), há exposição dessa posição do ministério de criar instâncias que possibilitassem a ressonância de questões vivenciadas pelos setor cultural do circo:

Foi na Câmara Setorial que surgiram também as primeiras mobilizações em torno de importantes questões, como a exibição de animais em espetáculos circenses, colocando em foco a polêmica entre profissionais do circo e entidades protetoras de animais. A Funarte sempre entendeu que se deveria encontrar um ponto de equilíbrio nessa questão, na medida em que números com animais fazem parte do imaginário de crianças e de adultos quando o assunto é o universo circense, mas é fundamental garantir tratamento adequado aos animais, preservando sua integridade. (MINC, 2010)

Após as votações do PL nas comissões do Congresso Nacional, circenses participantes do Conselho Nacional de Política Cultural solicitaram ao MINC a instalação de uma comissão interministerial para debate sobre o tema. O Documento 22, presente no processo do IPHAN, refere-se a uma solicitação do MINC de parecer técnico e jurídico ao IPHAN para o Processo Minc 01400.027636/2009-03, a respeito da constituição da comissão interministerial:

O processo em questão trata-se de manifesto dos conselheiros do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), ocorrido em sua 9ª reunião ordinária, ocorrida em 17.11.2009, relativamente ao uso de animais em circos. Neste solicitam ao ministro da cultura e do meio ambiente a constituição de um grupo de trabalho com representação do IPHAN, FUNARTE, IBAMA, além de profissionais de circo, para exame multidisciplinar do assunto de modo a garantir simultaneamente a continuidade da arte circense, a proteção dos animais e a segurança do público. (Documento 22).



A proposição de formação de um grupo interministerial a partir do manifesto dos conselheiros, foi recebida pelo chefe de gabinete do MINC o qual encaminhou para o IPHAN, à FUNARTE, ao IBAMA e para a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural, solicitando pareceres de cada área. A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural considerou “oportuna” a criação de grupo de trabalho e apresentou o seguinte posicionamento:

As manifestações circenses constituem expressões das culturas populares integrantes do patrimônio cultural brasileiro, e a este título devem ser protegidas e promovidas em consonância com a convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, adotada na UNESCO em 2005 e promulgada no Brasil em 2007. Os animais são parte integrante dos espetáculos de circo tradicional em todo mundo, inclusive no Brasil, e fazem parte da memória do desenvolvimento artístico dessa manifestação cultural, particularmente em relação à doma e ao adestramento. (...) já existe no país, legislação que criminaliza os maus-tratos a animais, sejam eles urbanos, silvestres ou de qualquer origem. A regulamentação da participação de animais em espetáculos circenses, bem como de seu transporte, condições de guarda, alimentação e saúde, proporcionará proteção aos animais e ao público, ao mesmo tempo em que preserva expressões tradicionais da arte circense. (MINC, 2009)

O IPHAN respondeu, em dezembro de 2009, e sua resposta é mostrada no Documento 22 presente no processo. Nesse documento, o IPHAN afirma não ter ficado claro que o parecer caberia ao IPHAN, já que o assunto seria examinado pela comissão interministerial que estava sendo proposta naquele momento, cabendo ao Ministério da Cultura definir a participação ou não do IPHAN nessa comissão.

Em fevereiro de 2010, a FUNARTE enviou parecer técnico e jurídico ao MINC. No parecer técnico assinado por Marcos Teixeira, coordenador da área de circo da Funarte, ele considera que a formação de um grupo de trabalho como o “caminho correto e ideal” para resolução da questão, como se pode ver em:

A criação de uma lei que regulamente de todos os animais em espetáculos, com especificações de (...) – contempla tanto os circenses que há anos reivindicam uma legislação específica para suas atividades, quanto as organizações protetoras de animais que querem garantias de que eles serão cuidados, adestrados, apresentados e transportados adequadamente (MINC, 2009).

A procuradoria federal no âmbito da FUNARTE manifestou-se, apoiando o parecer técnico, por considerar necessária uma regulamentação de animais em circos e dada a possibilidade de suprir a “lacuna na legislação”.

Já o IBAMA enviou ao MINC nomes pra compor o grupo de trabalho, sem se posicionar sobre o assunto em questão.

A comissão interministerial foi formada em 05 de agosto de 2011, conforme Diário Oficial da União de 10 de agosto de 2011. Contudo, não encontramos nem um documento que caracterize que ela foi efetivada, assim como documentos resultantes de seus trabalhos.

Após<sup>76</sup> a aprovação dos relatórios nas Comissões do Congresso Nacional, foi lançado o livreto: “Animais no Circo: leia pense, reflita” (Documento 26), direcionado aos deputados que votariam sobre o Projeto de Lei 7/2006. Assinado por dezenas de circos, trupes circenses, grupos diversos que trabalham com a linguagem circense, pesquisadores, acadêmicos, entre outros, teve como objetivo propor a regulamentação de animais em circos e não sua proibição.

Neste documento, os circenses procuraram contra-argumentar a afirmação presente no relatório do deputado Biffi de que animais de circo vivem o “estresse do adestramento, das apresentações e das viagens constantes”. Os circenses utilizam a ideia de discriminação para com os circos, dada essa realidade não ser exclusiva de circos; estando presente também em “animais de competição (cavalos, cães, etc.), animais de rodeios, etc”; que, entretanto, não seriam objetos de restrição.

A ideia de preconceito e discriminação, como enunciado de circenses frente à constituição de legislações proibitivas também está presente no discurso do circense que elaborou carta aberta contrária à legislação proibitiva local (Documento 42) e no trabalho do curso de Políticas Públicas “Inconstitucionalidade” (Documento 25). Nesse último documento, a autora afirma que os circos se veem discriminados nas assertivas de que maus-tratos seriam uma prática

---

<sup>76</sup> Apesar de esse documento não ter data, ele foi realizado após o projeto ter passado nas comissões e ter adotado a configuração de proibição, pois, em diversos momentos, são apresentados contra-argumentos ao parecer do deputado Biffi da Comissão de Educação e Cultura.

circense; uma assertiva que coloca no campo da impossibilidade a prática de animais em circos que não se configure como maltrato.

Os circenses, nesses documentos, mostram uma tentativa de desviar o foco sobre si, recorrendo ao enunciado de que o circo é objeto de preconceito social. O tema do preconceito, nesse caso, em relação aos maus-tratos com animais, é recorrente na história do circo brasileiro, como já visto em Duarte (1995), que relata que, no imaginário da população brasileira, o circo figura como mágico, fascinante, ao mesmo tempo que lhe atribuem as representações de “ladrão de crianças”, “ladrão de mulheres”, “ladrão de galinhas”, gatos, etc. É comum a fala de que por onde o circo passa some algum animal, cachorro ou gato que teriam sido utilizados por circenses na alimentação dos animais ferozes do circo. O enunciado do circo como aquele que exerce maus-tratos a animais é tão banalizado, que, no relatório da Comissão de Educação e Cultura, o relator deputado Biffi não se furta de apresentar essa visão e caracterizar a presença de animais em picadeiros, como uma postura perversa:

Há ainda uma perversidade adicional gerada pela presença de carnívoros nos espetáculos circenses – é comum que cães e gatos vivos sejam fornecidos a eles como alimentação, muitas vezes trocados por ingressos pelos moradores da localidade onde se encontra o circo (BIFFI, 2009).

Os documentos presentes no processo mostram que, para os circenses, as ações de ONGs ambientalistas e as legislações proibitivas estavam marcadas por esse enunciado resultante de posturas de preconceito e discriminação da sociedade para com os circenses. Os argumentos humanitários para com os animais não lhes fazia sentido, pois o trato com animais em circos fazia parte da história circense no Brasil, remontando aos primeiros circos que aqui vieram e a própria origem do circo moderno, o circo que trabalhava com arte equestre associada a expressões culturais dos saltimbancos. A relação com animais em circos fazia parte do cotidiano de muitos circos. E o discurso da proteção aos animais lhes era estranho. O relato da circense Dalva Maffi, do circo Royter mostra como percebia legislações proibitivas:

Eu até hoje, por que eu nasci em uma barraca do Circo Garcia, a minha infância foi subindo em camelo, elefante, hipopótamo, dromedário e cavalo, então eu tive uma infância assim. Meus filhos a infância deles foi no meio dos animais tigras, leões, cavalos, elefante e eu nunca vi nada, eu nunca vi. Nunca ninguém se machucou, nada. Então de repente aparece um ai e tal da lei, eu acho que eles acham que tão protegendo os animais, tudo bem, mas **a gente gritou “por quê?” e não tem esse porque, uma resposta “por quê?” eu queria saber, mas eu tentei e mas eu desisti (...)** Perdi, eu tive muitos animais, mas eu sinto muita falta, mas por que eu,

no circo, no zoológico, no santuário, eles jogam, eles não tratam os animais, eles jogam comida pros animais. Joga carne, joga capim, joga banana pro macaco, joga. Você não vê eles dá na mão, e no circo não, a gente leva ele pra dentro de casa. (Dalva Maffi, jan. 2012, BANCO DE DADOS NEOS)

Visando à regulamentação do uso de animais e não sua proibição, em alguns Documentos é usado o argumento do patrimônio- os animais como parte do universo cultural do circo. No aspecto da memória, do patrimônio, circenses entenderam que o circo deveria ser preservado na sua integralidade, ou seja, com a presença de animais (Documento 25 e 26). Esse enunciado da apresentação de animais como prática cultural do circo tradicional também figura no relatório da Comissão do Parlamento Europeu, que propõe o reconhecimento do circo tradicional como parte da cultura europeia (Documento 14). Outro contra-argumento construído diante de legislações proibitivas foi o impacto da proibição na profissão de domador, impossibilitando o exercício profissional (Documento 23- “Pauta da reunião do Conselho Nacional das Artes de 15.10.14” e Documento 25 “Inconstitucionalidade: Leis Que Proíbem Animais em Circo”). Dada à existência regulamentada da profissão domador, houve, por parte de alguns circenses, a iniciativa de argumentar a extinção eminente da profissão diante da proibição legal dos animais em circos. No caso, a aprovação de uma lei nacional de proibição de animais impediria o exercício da profissão de domador e legislaria contrariamente ao Artigo 5º da Constituição, o qual garante ao cidadão o direito exercício de sua profissão.

A proposição inicial de legislação buscar regulamentar o uso de animais em circos foi feita por iniciativa de circenses, buscando regulamentar o uso de animais em circos. Contudo, no processo de análise das comissões, a alternativa de regulamentação não entrou em pauta; em todas as comissões, a proibição foi ponto pacífico. Para os circenses, como exposto no Documento 26, os circos foram objeto de discriminação no momento em que o discurso do circo como praticante de maus-tratos em animais é tomado como verdade, ou seja, não se enunciou que, em alguns circos, se observou maltrato a animais, o enunciado prevalecente é que o circo, de uma forma geral, maltrata animais. A assertiva que tem predominado é que só é possível o circo sem animais- “o circo legal não tem animais” e o circo que tem animais é visto, como no Documento 16, como aquele que “não passava de um circo que explora animais”. Assim os circos que têm animais em seus picadeiros são vistos unicamente como exploradores, aqueles que infringem mau-tratos. Na negação desse lugar, que os discursos

contrários a animais em circos buscam situar o circo com animais; os circenses enunciam seu caráter patrimonial, o circo com animais como parte de sua história como expressão cultural brasileira. *A preservação do circo deve ser feita na sua diversidade e integralidade*, afirmam os circenses que assinam o Documento 26, em que foi solicitada a regulamentação.

Em julho de 2013, a coluna notícias do Congresso Nacional informou que foi realizada audiência pública da Comissão de Cultura sobre a participação de animais nos espetáculos circenses. Nessa audiência, o argumento de que uso de animais nas atividades circenses se trata de uma tradição cultural e faz parte da história do espetáculo foi colocado. Contudo, como já relatado, foi votado o parecer favorável à proibição nessa Comissão. Nesse parecer, evidenciamos o discurso do relator sobre mudança cultural na arte circense. A referência a um circo contemporâneo que responde a “demanda mais sofisticada e mais cosmopolita para a arte” é enunciada como justificativa para o fim dos animais no circo e fim das formas de atividades circenses com animais.

A referência ao circo contemporâneo e a ideia de que esse modo de fazer circo não se utilizaria de animais nas suas apresentações, são elementos presentes nos discursos de ambientalistas, argumentando a possibilidade de circos sem animais. Apesar de o circo contemporâneo não ter surgido para fazer alternativa aos circos com animais, a diversidade de experiências com a linguagem circense possibilita que sejam refutadas apresentações de animais em circos. Nesses discursos há um reforço as formas do “novo” circo e a colocação do circo tradicional em posição dicotômica; com consequente desvalorização das formas tradicionais circenses. Apesar do uso da dicotomia tradicional X contemporâneo no reforço a posições proibitivas, não há um distanciamento político entre os diversos grupos que utilizam da linguagem circense, como pode ser observado no Documento 26. Nesse, muitos circos contemporâneos assinaram o manifesto dirigido a deputados, solicitando a regulamentação de animais em circos e sua não proibição; com argumentação a favor da preservação cultural dos circos brasileiros.

Contudo, enquanto a guerra dos discursos se desenvolve e inexistente uma proibição federal de uso de animais em circos, o discurso da proibição “ganha” inúmeras legislações municipais e

estaduais que foram promulgadas, impedindo a circulação de circos com animais. Mesmo com a inexistência da legislação federal, vários circos ficam impedidos de atuar com animais, pois logisticamente torna-se difícil circular somente onde não há legislações restritivas. Com o impedimento de circular em várias grandes cidades, muitos circos tiveram seus animais apreendidos ou optaram por sua doação.

José Carlos Mattos relata a o fim dos animais no circo Garcia e a destinação dada aos animais por dona Carola Garcia:

Ela doou os dois elefantes, os tigre eles doou também tudo os tigre, [...] aí ela... ela tinha uma chácara aqui em São Paulo, ela fez um criadouro de chimpanzé, o maior criadouro que teve no Brasil de chimpanzé, era a coisa mais linda do mundo o criadouro. Foi até ela morrer, quando ela tava perto de morrer, ela doou pra aquele... tem um criador de chimpanzé que vive em Santa Catarina (BANCO DADOS NEOS).

O olhar negativado com relação a alguns circos propulsionado por campanhas de organizações de proteção animal é importante neste contexto. A campanha “Circo legal é sem animal” foi reproduzida em várias cidades e com ampla divulgação. Eram frequentes listas na campanha que pediam a população para não ir aos circos com animais (que eram listados e proposto o boicote) e ir somente aos circos sem animais ( que também eram listados), como ilustrado pela figura 14, ou seja, durante toda uma década foi propalado um discurso que repudiava animais em circos e circos que se utilizavam de animais.

[LP2] Comer figura.

O repúdio a animais em circos muitas vezes se desdobrou ao repúdio a qualquer discurso favorável aos animais em picadeiros, como no caso do filme “O grande circo Místico, lançado em 2017, “que retrata um circo na década de 1910 no Brasil que utilizava de animais . As filmagens não foram permitidas no país e a produção a realizou no circo Cardinalli, em Portugal.

Não tinha como fazer sem animais. Como vou mostrar um circo em 1910 sem animais? — questiona Cacá. — Então, fomos a Lisboa e alugamos por dois meses o Circo Cardinali. Todo o tempo em que fiquei lá, posso dizer que trataram muito bem

os bichos. Acho que há uma hipocrisia grande nessa história. O problema não deveria ser ter ou não ter animais, mas saber como eles são tratados.<sup>77</sup>

Na coluna que Cacá Diegues assina no jornal O globo, o diretor relatou:

Sempre desconfiei da piedade escandalizada em relação aos animais de um circo. Eles têm casa, comida e roupa lavada, não precisam sair pela floresta correndo perigo e provocando a extinção dos outros, em busca de alimento. E, se por caso não se sentem satisfeitos, podem facilmente acabar com o domador e seus frágeis parceiros de espetáculo. A sobrevivência dos circenses é a celebração dos animais<sup>78</sup>.

A repercussão das falas do diretor Cacá Diegues, questionando a impossibilidade de realizar as filmagens no Brasil e afirmando uma boa impressão frente ao trato de animais dispensado pelo circo Cardinalli, causou reações indignadas. Foi solicitada por ONGs ambientalistas a retirada do apoio financeiro do governo português ao filme “O Grande Circo Místico”. Um abaixo-assinado on-line foi aberto para que cineasta não utilizasse animais ....<sup>79</sup>

A ação direta de organizações não governamentais pressionando tanto legisladores quanto opinião pública tem inibido o uso de animais em circos. As pressões da política e da mídia nacional e internacional, o estabelecimento de legislações promoveu um novo padrão de divulgação e percepção da imagem do circo com animais perante a sociedade.

A mídia com campanhas contrárias a circos com animais veiculadas em grades canais de comunicação como televisão e jornais torna-se um instrumento de poder a partir do que veicula, produz e apoia como verdade. A forte cobertura da apreensão de animais do Le Cirque em 2008, em Brasília, registrada nos Documentos 39A a 39E, são uma amostra dessa realidade. Quando as mídias de massa estabelecem como verdade o circo com animais não ser socialmente aceitável, provocam uma percepção negativa do circo tradicional perante a

<sup>77</sup>: <http://oglobo.globo.com/cultura/caca-diegues-pretende-lancar-em-maio-seu-grande-circo-mistico-20775774#ixzz4fmmJWhjE>, acesso em 27 ago.2017.

<sup>78</sup>: <http://oglobo.globo.com/opiniao/hoje-tem-espetaculo-14285984>, acesso em 27.ago.2017

<sup>79</sup><http://www.anda.jor.br/09/02/2015/ignorando-sofrimento-animais-cineasta-insiste-filme-prestigia-circos-exploradores> acessado e 27.ago.2017

sociedade. Paralelamente, estratégias de marketing de grandes empresas, como o Cirque le Soleil divulgaram de forma ampla a estética contemporânea na mídia; o que de certa forma contribui na modificação das representações de circo na sociedade.

O relato de Beto Jardim, entrevista em 2012, no Circo dos Sonhos, circo que trabalha em parceria com a empresa Mauricio de Souza produções, é significativa para ilustrar as mudanças frente à população e o impacto que a ausência de animais nos picadeiros provocou nos circos:

uma atração de fora entrando no circo é turma da Monica, é galinha pintadinha, é Ben 10, é backardgans, todo circo que leva uma atração traz gente pro circo. O público vai pra ver aquela atração e acaba adorando o circo. Aí você pergunta o porquê eles não vêm ver só o circo? (...) Então por aí você vê que pra trazer o povo pro circo tá difícil, antigamente o que fazia o público vir para o circo? Os animais, para mim os animais eram 80%, o circo podia não ter nada, aí trazia um elefante e punha na porta, as pessoas vinham pra ver o elefante (..) Por sinal, eu sou contra as ONGs que tiraram os animais os circos entre aspas, porque o circo Le Cirque o dono gastou 4 milhões em animais, tinham três veterinários contratados; os animais eram mais bem tratados que a família deles. Aí, a ONG tomou, trancou lá em Brasília deixou morrer girafa, deixou morrer elefante desnutrido porque eles estavam presos à espera da justiça, isso é defesa dos animais? **A lei é mais contra o circo**, não contra os animais em si (Beto Jardim, 2012, BANCO DE DADOS NEOS).

No Documento 20, Sanches (2006) relata o impacto das proibições no Circo Orlando Orfei:

Proibir os animais é uma besteira grande. Você mata a alma do circo", protesta o italiano Orlando Orfei, 86 anos. O circo que leva seu nome **se ressentido da ausência completa de animais – e, em muitas sessões, também de público**, como aconteceu em quatro sessões presenciadas por *Carta Capital* num domingo ensolarado, na Vila Baeta, em São Bernardo do Campo. (Grifos nossos).

Para alguns circos, o impedimento de circular causou a diminuição de público, redução de pessoal e, em alguns casos, o seu fim, como relatado por José Carlos Mattos, funcionário do circo Di Napoli, em 2012:

o brasileiro estava acostumado com os animais, né. Muito acostumado aos animais. Então eles ia... quando parou os animais no circo, 'ah não tem animal né'. Então é diferente, eu acho que setenta por cento do público pensava assim. 'O quê que o circo vai apresentar agora?'. Porque... porque o circo é o que eu te falei estava [...], ele usava os animais e o globo da morte. Aí punha um palhaço, um cara ali no trapézio, a bailarina, porque o povo não ia pra ver o artista, o povo ia pra ver os animais, o elefante, o leão, o macaco, entendeu. (...) E hoje não, hoje já acabou... muito artista que pararam, muitos se decepcionaram, (...)(...)teve muitas famílias que quando não quiseram eles mais por causa dos bicho, quando acabou os bichos, que quiseram eles, eles falou 'não, aí não'. E aí o cara não quis trabalhar, foi acabando. O Circo di Roma acabou, Bartholo, vários circos. Acabou o Bartholo, acabou o



Vostok. Acabou o Bartholo, acabou o de Roma, acabou o Garcia, o rei do circo no Brasil, acabou o Orlando Orfei. Esses circos andavam mais com animais. (BANCO DE DADOS DO NEOS)

Gonçalves (2011) relata como se estabeleceu o Le Cirque, circo objeto das reportagens anexadas ao processo do IPHAN (Documentos 39A a 39E):

Desde 2008, o Le Cirque passou a circular pelo país sem animais. (...) Ao passar de um circo com animais para um circo “legal”, termo utilizado por ongs, para se referir aos grupos circenses que não têm apresentações com animais, Robert Stevanovich diz que o espetáculo empobreceu, porque nenhum outro número substituiu os animais, o interesse pelo circo diminuiu e que isso é possível perceber pela bilheteria (...) em meio ao que considera ser uma campanha difamatória contra os circos brasileiros. “Hoje as pessoas não querem nem saber como cada circo trata seus animais, parece que todo circo maltrata os animais e não é isso que acontece. Depois da apreensão dos nossos animais, alguns jornais passaram a se referir ao *Le Cirque* como circo macabro, circo dos horrores. Como nós que crescemos junto com os nossos animais e sempre aprendemos a respeitá-los iríamos fazer isso?” A perda dos animais marca um processo de grande ruptura na forma de se fazer circo dos Stevanovich porque coloca em cheque o modelo “tradicional” de circo (OLIVEIRA, 2011, p. 69)

Apesar das legislações municipais proibitivas de animais em circos efetivamente ter limitado a possibilidade de circulação de médios e grandes circos; discursos que associavam negativamente animais ao circo tradicional impactaram de forma substancial todos os circos. Observa-se que Gonçalves, na sua exposição sobre o Le Cirque, entende que a proibição impacta o “modelo tradicional de circo”, apresentando uma enunciação semelhante a do Documento 16, na qual toda a produção artística do circo é reduzida a “não passava de mais um Circo que explora animais”<sup>80</sup>; ou seja, o circo tradicional passou a ser visto como circo que pratica mau-tratos em animais unicamente. O discurso de desqualificação do circo tradicional foi significativo.

Os discursos que enunciavam mau-tratos em animais circenses, enunciavam maus-tratos como práticas do circo tradicional. Reforçaram um discurso que colocava em posição dicotômica circos tradicionais e circos contemporâneos, relacionando negativamente a concepção de mau-tratos aos circos tradicionais. O enunciado: “Circo legal não tem animais” tinha como amparo o discurso de que o circo contemporâneo não utilizava animais. As campanhas com listagens de circos a serem boicotados e as listagens de circos

---

<sup>80</sup> Documento 16.

contemporâneos com a proposição de apoio, reforçavam tal discurso. Toda a produção artística e a historicidade do circo tradicional passam a ser desprezadas, sob esta visibilidade criada pelo discurso de mau-tratos a animais. O circo tradicional é reduzido, visto unicamente e exclusivamente como abusador, explorador de animais. O principal resultado de todo esse processo, foi a construção de uma verdade: Circo tradicional não é legal!

## 6. CIRCO, ESTADO E DEMANDA PATRIMONIAL

Os circenses que assinam e que ratificam o pedido de registro, no documento 1 discorrem sobre a demanda patrimonial:

O modelo de organização produtiva familiar e artesanal que **caracteriza a atividade circense** sendo reconhecido como patrimônio nacional permitirá o circo pleitear uma outra inscrição junto às estruturas oficiais como grupo produtivo e social, desvincilhando-se da imposição de se organizar como empresa mercantil.(...) a imediata **pesquisa e registro do circo no Brasil** como parte do patrimônio nacional imaterial estabelecerá bases para **uma nova significação dos núcleos circenses com caráter de produção familiar**. Contribuirá com conhecimentos e subsídios que instituem novos parâmetros para a formulação e aplicação de lei e a realização de políticas públicas, que incentivem **a continuidade e reprodução dos circos pelos núcleos familiares tradicionais**. **O modelo de organização produtiva familiar artesanal que caracteriza a atividade circense**, sendo reconhecida como patrimônio nacional permitirá o circo **pleitear uma outra inscrição** junto a estruturas oficiais, como grupo produtivo e social. (Documento 01, grifos nossos)

Para esses circenses é a forma de fazer circo dos circos tradicionais familiares o bem imaterial que entendem como objeto de patrimônio. Tal forma de fazer circo possui uma significação para esses grupos circenses, que reconhecem como própria, particular, de valor, por isso precisa ser registrada e preservada, ou seja, possui um valor patrimonial para o grupo social. Mas para além de um registro e preservação como patrimônio, a inscrição do circo no patrimônio, na perspectiva dos proponentes, permitirá uma mudança de significação desse circo perante a sociedade. É a importância e o significado dessa forma de fazer circo para a sociedade como um todo, Estado e população/público que se almeja mudar com o reconhecimento patrimonial. Para esses circenses, o Estado, por meio do Iphan, ao reconhecer a importância e o valor da forma de fazer circo dos circos tradicionais familiares, possibilita que a posição social desse grupo perante a sociedade seja alterada.

A princípio, o que orienta o pleito por reconhecimento é uma demanda pragmática, o pleito por uma inscrição particular diante do Estado brasileiro. No discurso desses circenses, o circo como organização social particular tem encontrado dificuldades de continuidade, dada a sua caracterização como empresa, no âmbito econômico, que reflete no âmbito do direito, na exigência por formalização da sua atividade perante o estado brasileiro, uma vez que

Por décadas o circo gozou de uma autonomia característica do viajante. Era aceito e se integrava à comunidade. Nos últimos anos, a sociedade brasileira está diante de uma complexa rede de leis e regras de controle fiscal, econômico, político e social que unifica e massifica todas as comunidades, desconsiderando especificidades socioculturais (...) O circo **foi obrigado a se organizar como empresa**. Núcleo de produção artesanal e familiar, teve que incorporar conceitos e métodos de planejamento e gerenciamento da economia formal. Pior, o circo caracterizado como empresa de entretenimento, segundo o código tributário vigente passou a ser considerado **somente uma atividade econômica**, pois a cobrança de ingresso caracteriza segundo os pareceres técnicos- mercantilismo. O circo expressão mais pura da arte popular passou a ser aplicado a um conceito aplicado ao circo do passado. O que está vivo, atuante e que a cada dia preserva e reinventa a tradição da arte circense **é considerado uma empresa**. Tratada sob os **rigores da lei**, que regulamenta qualquer empresa. Centenas de circos definharam até a sua extinção, famílias se dissolveram por não existir mais viabilidade na produção familiar artesanal. As estruturas informais de companhias circenses foram barradas de qualquer ação produtiva. Pela imposição de assumir um outro modelo de organização produtiva, os circenses como grupo social e categoria profissional estão perdendo suas práticas e identidade cultural peculiar. (Documento 01).

Para os proponentes, o reconhecimento patrimonial funcionaria como uma chancela do estado para o modo de produção familiar do circo. A perspectiva de que o reconhecimento das especificidades culturais opere alterando e produzindo uma inscrição diferenciada do circo no âmbito das políticas de controle do estado orientou a produção do pleito de registro do circo de tradição familiar como patrimônio cultural.

Quando Marchi (2013) estudou o “Circo-teatro do Bebê” e refletiu sobre as perspectivas patrimoniais junto a esse grupo, observou que os circenses daquele grupamento familiar não atribuíam importância ao olhar patrimonial. Na sua análise, o enfoque patrimonial só teria importância para os grupos circenses se “pudesse servir como um mecanismo para alçar a atenção básica necessária dos poderes públicos, não para regulamentar uma prática cultural dinâmica, ou mirando-a como “reliquia” ou algo a ser “musealizado”. Mas um olhar de reconhecimento que possa possibilitar o entendimento do universo em que o grupo opera, garantindo sua permanência até quando eles, os protagonistas, assim desejarem”.

Da mesma forma que o observado por Marchi, no documento 01, o reconhecimento patrimonial é visto como forma de reconhecimento da especificidade e singularidade da forma organizativa circense de “tradição familiar”, com vistas a alterar a posição do circo diante de

mecanismos de controle do Estado. No caso, os mecanismos de controle do Estado são vistos pelos circenses como impondo a forma de produção empresarial, o que dificulta a sua sobrevivência organizacional.

Os circenses explicitam o interesse de obterem visibilidade diante do Estado, mediante a formalização de atividades que tenha o estatuto de uma organização produtiva baseada em trabalho familiar. Para justificar o discurso de que o circo necessita de uma inscrição particular diante do Estado, dois enunciados são feitos: o enunciado do circo como modo de produção artesanal familiar, em que há controle do processo produtivo e os fins são a reprodução do núcleo familiar; e o enunciado da singularidade do seu produto artístico, no qual a idéia de arte – cultura em posição dicotômica com a economia, é evocada.

A função desses enunciados é explicitada pelo sujeito que a enuncia, o circo Zanquettini e os “circos itinerantes do Brasil”: denunciar a invisibilidade do circo diante do Estado brasileiro. Denunciar que o Estado brasileiro dirige seu olhar para as organizações sociais sob a luminosidade de saberes da Economia e do Direito, buscando uniformizar as formas organizacionais sob a forma empresa. Denunciar, para pleitear uma legislação federal que regule a atividade circense e que considere a sua singularidade nos aspectos de seu modo de produção e do seu produto artístico.

Embora a articulação entre arte e mercado estivesse presente na formação do circo moderno, caracterizada por Burke (1998) como o “caso mais notável de comercialização da cultura popular”; os demandantes enunciam que as relações com o mercado não são definidoras do modo de produção circense. No discurso desses circenses, trata-se de “atividade artesanal”, pautada em saberes e fazeres transmitidos de forma oral no cotidiano das organizações familiares, com “modo de produção em modelo corporativo”. A concepção de modo de produção familiar é entendida como aquele orientado para a reprodução da organização em moldes familiares em primazia a acumulação de capital. Há também a concepção de que a atividade circense é uma atividade profissional diferente, pois o trabalho é entendido como

ofício, remetendo a formas pré-mercantis, nas quais o trabalhador possuía controle sobre o modo de produção, sobre o saber-fazer de todo o processo produtivo.

O enunciado do circo como organização social produtiva que se diferencia de outras organizações, por ter como produto o espetáculo artístico, reflete uma recusa de tratar o produto circense, espetáculo, pelo seu valor puramente mercantil. A busca de separar arte de economia é a resposta a discursos do campo econômico, nos quais a arte é entendida como produto de ação humana que, quando colocada no circuito de bens de consumo, torna-se mercadoria. Tais enunciados possuem referentes nos saberes da arte, do campo da estética, que concebem arte como produto da criação humana que permite a transcendência, o acesso ao belo e ao sublime fora dos referenciais mundanos de utilidade e necessidade. A arte não regida pelo econômico, pelo material, pelo objetivo, pelo palpável. A arte estaria no campo do que escapa a ação planejada do homem, no campo do subjetivo, só pode ser apreendida pela experiência individual de cada um. Na filosofia de Marcuse, a possibilidade de transcendência existe quando não há limites a criação e a fruição artística. Quando a criação e a fruição artística obedecem a referenciais não econômicos, não da utilidade e da necessidade, mas a ideais abstratos (MARCUSE, 2001). Nesse aspecto, os circenses pontuam que sua produção artística não obedece a referenciais de utilidade, não podendo seu espetáculo ser caracterizado como mercadoria.

Com estas justificativas, os circenses apresentam seu pleito maior: a regulação do Estado que incorpore a especificidade do circo. Há uma recusa explícita à forma empresa, porque

Para centenas de circos familiares sobrou a herança de uma legislação que impede a antiga informalidade produtiva do circo (...). E impõe uma estrutura empresarial deforme com seu modelo de produção, cultura e organização. (Documento 01).

No documento 01, questionam o empresariamento das organizações como norma, a imposição de inscrição nos mecanismos de regulação do Estado enquanto empresa. Questionam o Estado visualizar, iluminar unidades produtivas como inscritas, sem diferenciações no capitalismo e conforme a forma empresa. Questionam o discurso vigente na sociedade de que todas as

organizações humanas devem se organizar como empresa, o que aponta a centralidade da ideia de empresa em nosso mundo e do processo de empresarização de organizações e pessoas.

Não nos interessa perguntarmos se o circo como organização histórica se constituiu pautado em pressupostos econômicos com divisão de trabalho, propriedade privada, relações salariais, racionalidade instrumental e outros pressupostos mormente utilizados para definir a forma empresa. Interessa pontuar o discurso circense que, na sua busca de produção de verdade, denuncia a impropriedade dos mecanismos de regulação do Estado sobre organizações circenses. Essa visão de impropriedade faz com que muitos circos adotem a informalidade como forma de atuação. A história e as práticas culturais do circo associadas aos entraves burocráticos e a “teia regulatória” criada pelo Estado propiciam a opção pelo informal.

No Estado brasileiro, os controles são colocados em ação sobre a população por meio de marcos regulatórios, pensando a forma empresa. Na abordagem foucaultiana, no liberalismo e no neoliberalismo, o mercado assume o lugar de verificação, de formatação das verdades em uma “sociedade de empresa”. O mercado cria instrumentos de governamentalização da população, administrando as condutas da população através da generalização, difusão e multiplicação das formas “empresa”. Nessa perspectiva, o aparato regulatório jurídico constituído no Estado é uma tecnologia de governamentalidade dirigida pelo e para o mercado, com vistas à propagação da forma empresa. Homens e organizações são vistos como agentes econômicos que precisam potencializar a utilização de seus recursos, com vistas a se tornarem competitivos no mercado da sociedade empresarial. Há a exigência de que as organizações se constituam como empresa para se inserir na sociedade empresarial de concorrência (DUARTE, 2009).

Os circenses afirmam que suas atividades não têm motivação “empresarial”, no sentido estrito do termo, ou seja, são atividades que não têm como propósito a acumulação, mas geração de renda para a manutenção e reprodução do núcleo familiar. Não se adequando a forma empresa, estaria o circo itinerante familiar à margem das práticas de governo social?

Os circos itinerantes familiares ocuparam historicamente e continuam a ocupar espaços vagos, abandonados, suprimindo demandas por arte-cultura que não estão sendo atendidas, em espaços periféricos sem opções de lazer, ou seja, participam da sociedade “de fato”, mas não de ‘direito’. Os marcos regulatórios criados pelo Estado não levam em consideração as especificidades das organizações circenses. Os circos são regulados pela Lei 10.406/2002, que instituiu o Código Civil, dispondo sobre a natureza da Pessoa Jurídica, o que implica a sujeição ao regime jurídico próprio das empresas privadas, quanto a direitos e obrigações civis, comerciais, trabalhistas e tributárias. Muitos circos funcionam à margem do sistema regulatório, sem inscrição no registro de empresas. Há também uma variedade de informalidades, que se caracterizam pela precariedade da estrutura física com a qual alguns circos circulam, marcada pela inexistência de contrato formal de trabalho tanto para com membros do grupo familiar proprietário do circo como para com terceiros; a não contribuição previdenciária de artistas circenses e o uso informal de serviços públicos (água e luz). Há também diversas exclusões decorrentes do não acesso a direitos básicos, como educação e serviços de saúde, dificultados pela inexistência de endereço fixo.

A preocupação com a informalidade no Brasil tem levado o Estado a se haver com as especificidades das atividades informais e, a partir dessas especificidades, criar marcos regulatórios adequados a elas. Um dos resultados de ações voltadas a criar marcos legais que incorporem algumas especificidades de pequenas organizações informais ocorreu recentemente com a criação do MEI, pela Lei complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2006, que instituiu o Estatuto Nacional da Microempresa e da Empresa de Pequeno Porte, que buscou simplificar o processo de registro de empreendimentos individuais de baixa receita. A necessidade de novos marcos regulatórios para atividades culturais tem sido objeto de debate na comunidade artística fomentado pelo MINC. Estão dentro das funções do MINC Funarte, na constituição de um Sistema Nacional da Cultura,

orientar na instituição de marcos legais e instâncias de participação social, o desenvolvimento de processos de avaliação pública, a adoção de mecanismos de regulação e indução do mercado e da economia da cultura, assim como a territorialização e a nacionalização das políticas culturais. (BRASIL, 2010).



No relatório de atividades da Política Nacional das Artes- 2015-2016, documento produzido pelo MINC –Funarte, foram avaliados os marcos regulatórios que hoje incidem sobre as atividades culturais, já que

o conjunto de leis atualmente vigente não é capaz de amparar de maneira adequada a complexa rede produtiva dos segmentos artísticos, seja sob a perspectiva de promover seu desenvolvimento e meios de acesso, como prevê a Constituição Federal, seja sob a perspectiva do amparo a seus fazedores e agentes diretamente envolvidos. A cultura e as artes estão sempre no esforço de se adequar ou buscar brechas às legislações que não consideram suas especificidades, produzindo permanentemente distorções à sua dinâmica na sociedade e à lógica da legalidade na administração pública. (...) desse modo, consideramos urgente a consolidação de uma frente de trabalho que possa se debruçar sobre estas legislações, as novas propostas, forças e suas interseções transversais dentro de uma perspectiva federativa e interministerial, a fim de contribuir para travar uma luta no campo parlamentar rumo à construção de um conjunto sólido de Marcos Legais para as Artes. (FUNARTE, 2016).

Aspectos como direitos trabalhistas e previdenciários dos profissionais do campo artístico; enquadramento na modalidade de Microempreendedor Individual (MEI); tributações que façam uma distinção entre interesse público e privado, colocando a arte e a cultura como bens públicos, foram alguns dos pontos levantados no relatório. No caso do circo, foi apontado que inexistente legislação vigente que proteja as especificidades e “fragilidades” dos artistas tradicionais circenses. O interesse de inscrição dos circos itinerantes na sociedade de controle e sua saída de uma posição de informalidade para uma posição de visibilidade social pode ser atribuída à insustentabilidade de continuar numa posição de exclusão social. As limitações, as dificuldades do cotidiano e as necessidades de acesso a cidadania tornam urgentes a necessidade de reconhecimento de sua existência, sua especificidade com vistas à sua continuidade.

Em documentos e discursos produzidos por circenses, por entidades representativas e até mesmo por organizações governamentais que apoiam o circo, o enunciado primeiro é sobre as dificuldades cotidianas de lidar com as imposições do Estado, principalmente em nível municipal. A constante itinerância dos circos exige uma relação constante com as municipalidades e, diante da inexistência de legislação federal, que regule a atividade circense, os circos ficam sujeitos a interpretações legais.

As dificuldades apontadas como decorrentes da municipalidade são numerosas, como, por exemplo, prefeituras exigindo alvarás de funcionamento concedidos após laudos técnicos do corpo de bombeiros e do CREA a cada localização e com taxações diferenciadas. O acesso à educação dos filhos de circenses dificultado pelas burocracias municipais existentes, que não trabalham no mesmo ritmo que a circulação do circo<sup>81</sup>. Enfrentam riscos de responsabilização civil, quando o poder municipal entende que a atividade de crianças no picadeiro configura relação de trabalho. O acesso de circenses a benefícios sociais básicos como saúde encontra entraves em municípios que questionam a inexistência de domicílio dos circenses. A inserção de circenses em programas como *bolsa família* também são limitadas pela inexistência do domicílio. Circos com animais são impedidos de circular em certos municípios devido a legislações proibitivas locais e à inexistência de regulamentação federal. No campo tributário, circos são caracterizados como qualquer outra atividade privada.

No processo, encontramos alguns documentos que se referem a essas questões. No documento 20, reportagem da revista Carta Capital, há referência às dificuldades de circenses na sua itinerância:

Estudo, saúde e cidadania são calcanhares-de-aquiles importantes para a população circense, como atesta Joelma Costa, presidente da Associação de Famílias e Artistas Circenses (Asfaci): "O circense não é tratado como munícipe. Educação é um problema sério. Não dão vaga, muitas vezes os atendentes não estão nem informados de que existe uma lei que obriga as escolas a receber itinerantes de circo e parques de diversão, os alunos-cometa, como falamos. Consulta médica é difícil, pois nunca se sabe onde vai estar daqui a um mês. Na polícia também é complicado, circense não tem endereço fixo. (SANCHES, 2006).

Na "Carta aberta aos prefeitos e prefeitas municipais do Brasil" (documento 12), redigido pela Associação de Famílias e Artistas Circenses (ASFACI), em março de 2006, e assinada por 123 entidades de diversos segmentos ligados ao circo e 74 profissionais autônomos, relatam-se as dificuldades e solicitam tratamento específico pelos municípios:

---

<sup>81</sup> O documento 30, texto "O circo e a formação escolar" discorre que, apesar de no Artigo 29-37, da Lei 6533 que regula a profissão de artista, estar assegurada a matrícula de filhos de circenses em escolas públicas, as dificuldades de lentidão na liberação de documentos prevalece. Há referência a um levantamento sobre circos no estado da Bahia, que indica o baixo nível de escolaridade entre circenses.

tendo a itinerância como particular característica, trabalhadores e trabalhadoras da atividade circense estão sendo constantemente prejudicados e discriminados com o mais diversos tipos de indeferimentos de alvarás para o estabelecimento dos circos em municípios brasileiros. Desta forma faz-se necessário tornar público o pedido de tratamento mais adequado e respeitoso aos circos e artistas circenses ...(...) sabemos da existência de prefeituras que já tem este tipo de tratamento para com o circo brasileiro, oferecendo inclusive terrenos com a estrutura de água, luz e esgoto para a instalação dos mesmos; além disso a recepção é dada de forma desburocratizada, facilitando a entrada do circo na cidade. (Documento 12).

O documento 21 - cartilha “Receba o Circo de braços abertos”, s. d., produzida pela FUNARTE foi direcionada a prefeitos e governadores. Nesse documento, Antônio Grassi, presidente da Funarte, discorreu que a atividade circense requer “cuidados especiais” por parte dos municípios e estados e justificou a realização deste documento devido à importância do circo na “iniciação cultural do brasileiro” e da arte circense no “desenvolvimento criativo e construção da cidadania”. Conforme Grassi, a cartilha visava divulgar uma orientação sobre uma “nova postura” que a FUNARTE e o MINC gostariam que as administrações municipais e estaduais adotassem em relação ao circo.

Nessa cartilha, é solicitado que os municípios e estados busquem apoiar o circo nas seguintes questões: - criação de espaços permanentes para que os circos se instalem (terrenos nivelados de fácil acesso com água, luz, segurança); - desburocratização de alvarás, por meio de centralização em um único lugar das exigências para instalação do circo e criação de alvará com validade anual; proteção aos animais de circo através da não sanção de leis que proíbam animais em circos; inclusão do circo em programas e projetos de incentivo à cultura. Solicita, também, que sejam fornecidos incentivos como isenção de taxas, liberação de praças públicas, inserção do circo nas atividades culturais, nas escolas, criação de editais de apoio. A cartilha também se volta para os circenses orientado à sindicalização, o registro profissional e o uso da legislação que garante o acesso de circenses à escola pública. Assim como incentiva a mobilização da categoria e sua participação nas políticas públicas de cultura. Essa cartilha mostra a iniciativa da FUNARTE na proposição de ações que visem à valorização do circo.

Os documentos 28 e 29, produzidos pela Rede de Apoio ao Circo de Minas Gerais, explicitam as dificuldades dos circos itinerantes no estado de Minas Gerais e as estratégias criadas para

sua preservação. O projeto “Respeitável público, Respeitável circo”<sup>82</sup> e o “Dossiê Circo”, expõem que uma das suas principais linhas de ação é a interlocução com o setor público para solução destas questões.

Em todos os documentos se repetem as descrições de dificuldades operacionais dos circos no que se refere ao acesso a estruturas básicas como água, luz, esgoto, saúde e educação – aspectos relacionados à posição das organizações circenses e dos circenses frente ao poder público municipal. Assim como a busca de uma interlocução com o poder público local, visando informar e solicitar um olhar para especificidade da arte circense.

Outro aspecto presente nos documentos refere-se ao enunciado da necessidade de iniciativas que visem alterar a aceitação da recepção do circo frente ao público. Nos documentos há relatos de cartas abertas, cartilhas, campanhas em TV aberta buscando ressaltar aspectos da arte-cultura circense e visando à valorização do circo diante do público. Para além das dificuldades operacionais cotidianas para se instalar em cada localidade, os circos tradicionais itinerantes vivenciam escassez de público. Campanhas como a “Respeitável Público” veiculada na rede Minas de TV <sup>83</sup> sob produção da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, reforçam a imagem de magia do circo visando atrair público.

O circo itinerante vive hoje com duas grandes questões para lidar no cotidiano: a falta de público e as imposições dos mecanismos de governamentalização de populações, operados pelo Estado.

Como pode ser visto na narrativa histórica (Anexo 1), o circo dos séculos XVIII e XIX circulou no Brasil na contramão da sociedade disciplinar, em que a forma estado fomentava mecanismos de sedentarização da população e na qual o nomadismo circense figurou como

---

<sup>82</sup> A campanha na TV foi parte das atividades do projeto “Respeitável público, Respeitável Circo” premiado na edição 27ª edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, IPHAN, 2014.

<sup>83</sup> Esta campanha pode ser visualizada no You tube: <https://www.youtube.com/watch?v=hbVuqd2z7A>, acesso em 14 de dezembro de 2017.

estranho e o circo posicionou-se à margem de discursos disciplinadores. Uma visão negativa acerca do artista nômade foi construída no período, indicando que o temor e a fascinação que despertavam na população tiveram como contra-resposta um discurso de preconceito e desprezo com relação a esses grupamentos artísticos. Na sua constante itinerância, o circo foi objeto de formas de controle do estado, códigos de posturas municipais foram criados em cidades mineiras, visando regulamentar as estadias e as apresentações de companhias circenses e teatrais, estabelecendo obrigatoriedade de licença e permissão para atuação das companhias nas cidades (DUARTE, 1995).

A relação com o setor público, com as municipalidades no decorrer dos séculos XIX e XX é pouco explicitada nos raros estudos históricos sobre o circo. Há relatos esparsos de dificuldades de entrada em algumas municípios por imposição de poderes formais- prefeituras ou informais –igreja (AVANZI; TAMAOKI, 2004; PIMENTA, 2009; SILVA, 2007 ). E há relatos que muitos circos buscavam driblar o estranhamento e uma não aceitação via associação à maçonaria (OLIVEIRA, 2012; SILVA, 1996; SOUSA-JUNIOR, 2008).

O Estado brasileiro também parece não ter construído uma história de apoio e fomento à atividade circense. Não encontrei registros de políticas culturais continuadas voltadas para o circo. Em Vargas (1978) encontramos a referência a existência da Comissão de Circos, Circos-teatros e Pavilhões no Conselho Estadual de Cultura da Secretaria Estadual de Cultura, Esportes e Turismo, do estado de São Paulo. No relato registrado por Vargas, essa comissão estadual fornecia “subvenções” aos circos, nos anos da pesquisa, 1976-1977. Miroel da Silveira no artigo “O Circo Espaço Arquetipal Convergente”, Documento 35 (CEDRAN, 1978) presidiu essa comissão do estado de São Paulo, nos anos de 1975-78, e discorreu sobre a situação dos circos naquele momento e sobre as diretrizes que norteavam as ações do estado:

circo não precisa de ajuda financeira, mas de condições de trabalho, ou seja, terreno com água e luz bem situados, e se possível gratuitos (...) o circo precisa conscientizar-se de seu valor e do valor de sua classe (...) a força do circo está na própria estrutura arquetipal de números que o caracterizam , e não no êxito efêmero de astros e atrações vindas de outras galáxias (...) o público deve ser informado com maior qualidade da importância do circo dentro do quadro geral das linguagens artísticas , inclusive a do circo-teatro. (SILVEIRA, 1978).

Silveira afirma estar “pressionando autoridades e prefeitos para que acolhessem os circos, aliviando-os de impostos e taxas, prestigiando-os publicamente”; promovendo eventos públicos com suporte do Estado, como o “Festival Piolin de Artes Circenses”; tendo fomentado a criação da “Associação Piolin de Artes Circenses” que, naquele momento, buscava criar uma academia de artes circenses. A iniciativa da Associação Piolin deu origem à Academia Piolin de Artes Circenses de São Paulo, que funcionou de 1978 a 1983.

Em nível nacional, as primeiras iniciativas de políticas públicas voltadas ao circo datam da instituição do Serviço Brasileiro de Circo. O Serviço Nacional de Teatro, 1937-1981 foi o primeiro organismo público criado para desenvolver políticas na área de artes cênicas. Somente a partir de 1978 incorporou o circo como objeto de atuação<sup>84</sup>. Em 1994, a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) incorporou as áreas de artes cênicas, dança e circo (RAYMUNDO, 2016).

A FUNARTE, vinculada ao Ministério da Cultura, na atualidade responde pelo circo em nível de políticas públicas. A instituição atua na gestão de políticas públicas nas áreas de artes visuais, música, teatro, dança e circo. No site do MINC está disposto que os objetivos da FUNARTE são “incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil”. Com vistas à consecução desses objetivos, a FUNARTE trabalha com edições de premiações, concede bolsas de formação artística, publica livros e músicas, promove ações de circulação artística. A Escola Nacional de Circo (ENC), criada em 1982, está vinculada à Funarte e trabalha continuamente com formação de artistas circenses. Desde 2004, a FUNARTE possui uma coordenação de circo, voltada a propor e articular ações para atender a reivindicações da categoria. No período de governo Lula, durante o processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura, a Funarte articulou a criação de órgãos colegiados como as Câmaras Setoriais, o Colegiado Setorial de circo e o Conselho Nacional de Política Cultural, buscando

---

<sup>84</sup> Ver em Marques (2006) que, em 1941, quando Benjamim de Oliveira requisita ajuda para o circo ao Serviço Nacional de Teatro, essa é recusada .

que tais espaços fossem ocupados com representatividade dos diversos segmentos que hoje atuam na área circense.

É importante explicitar que para a FUNARTE, circo é um setor artístico como outros, teatro, dança, artes visuais, música e ópera. E a FUNARTE se propõe a formular políticas culturais que respondam as demandas do setor circo na sua diversidade de manifestações, o que inclui circos itinerantes de diversos portes, trabalhos de inclusão social que utilizam da linguagem circense; grupos e trupes que produzem novas e diversas experiências com a linguagem circense. A diversidade de manifestações implica demandas distintas e necessidade de políticas que atendam as especificidades.

Se pensarmos que as premiações constituem um importante instrumento no financiamento à produção artística cultural no Brasil, sendo que a política para as artes no Brasil, com exceção de projetos suportados pela Lei Rouanet, se sustenta basicamente em editais de seleção pública; a viabilização da maior parte da produção artística e cultural no país depende dos editais (RAYMUNDO, 2016). Diferentemente, na sua história, o circo itinerante atuou como difusor de arte e cultura, nas mais distantes localidades sem apoio do poder público. Contudo, as mudanças econômicas e seu espaço frente à ampliação e diversificação das formas de lazer na nossa sociedade, fazem com que hoje o circo itinerante necessite de formas específicas de fomento.

A FUNARTE, buscando responder estas demandas criou na área de circo, em 2003, o Prêmio Funarte de estímulo ao Circo. Originalmente, voltava-se somente para companhias que mantivessem espetáculos em lonas itinerantes. Em 2005, o prêmio foi ampliado, sendo concedido para os módulos: patrimônio (circos itinerantes com capacidade para até 500 espectadores); pesquisa circo itinerante (para circos com mais de 500 espectadores); trupes e grupos e módulo formação. Em 2006, o prêmio recebeu a denominação de Carequinha e foi criado um novo módulo: mostras e festivais. De 2007 a 2015, houve várias edições do Carequinha<sup>85</sup>. Em 2015, a configuração estabelecida foram os módulos: Circos de lona (fixos

---

<sup>85</sup> Em 2007, houve edital do Carequinha e, em 2008, em substituição ao Carequinha foi excepcionalmente lançado o Prêmio Aquisição de Lona Circense e Acessórios. Em 2009, 2010 e 2011 houve edições do prêmio

ou itinerantes); Criação ou Circulação de Números; Espetáculos (criação/renovação do espetáculo/circulação); Processos Formativos; e Formação em Artes do Circo. Santanna (2013) avalia que o Prêmio Carequinha tem se configurado como importante instrumento de apoio à arte circense, especialmente para os circos itinerantes de pequeno porte que têm usado esses recursos na sua revitalização, atualmente dificultada por recursos somente de bilheteria.

Na proposição de políticas culturais, as câmaras setoriais, depois transformadas em colegiado setorial de circo, se reuniram de 2005 a 2010. No final desse processo publicaram o Plano Setorial de Circo (MINC, 2010), que deveria ser integrado em Plano Nacional das Artes. Com a mudança frequente de ministros, no período de 2010 a 2015, o plano não foi implementado. De uma forma geral, o plano propunha um fortalecimento da ação do estado junto a circos e a artistas circenses, por meio da criação de linhas de créditos e microcréditos acessíveis aos circenses, ações que possibilitem a aquisição de equipamentos, ações de fomento as atividades de Formação, Circulação, Manutenção, Exibição, Festivais/Encontros/Convenções/Seminários/Mostras, criação de um fundo emergencial para circos com problemas momentâneos, divulgação e o cumprimento da Lei 6533 nas escolas, regulamentação do uso de animais no circo, regulamentação da formação técnica e a atividade profissional em circo, criação de leis para incentivo à redução ou isenção de taxas e impostos para atividade circense. Promoção de ações de valorização da atividade circense como registro da memória do circo e dos mestres circenses; recolhimento e conservação do acervo; programas de registro; inventário das técnicas e saberes circenses; promover ações de formação pelo estímulo a criação de espaços; programas de formação continuada; incentivo a escolarização de circenses; estímulo a programas de intercâmbio nacional e internacional; criação de um programa de circulação nacional e internacional para espetáculos. Incentivar formas de apoio à instalação e circulação de circo, através da cessão de terrenos públicos, a desoneração e desburocratização. Proposição de construção de banco de dados do circo com aspectos sociais, culturais e econômicos das atividades circenses.

---

Carequinha, com sete módulos: itinerante 1 e itinerante 2, aquisição de equipamentos, produção de espetáculos, pesquisa, mostras e festivais e mérito artístico para o desenvolvimento e divulgação da arte circense.



Em 2015, na gestão Juca Ferreira, a criação de uma Política Nacional das Artes foi retomada, por meio da organização de eventos de debate com artistas, produtores e técnicos de circo, que culminou com a elaboração de um documento que propõe ações planejadas para serem implementadas pelo governo federal. Esse documento propositivo, elaborado pelo articulador da linguagem circo, seria em próxima etapa analisado por servidores da FUNARTE e do MINC, pelos Colegiados Setoriais e pela sociedade civil, por meio de encontros presenciais e consultas públicas. O golpe de estado em 2016 desestruturou as ações do ministério da Cultura, que não tiveram continuidade no governo ilegítimo empossado, haja vista que, num primeiro momento o próprio ministério da cultura foi extinto; assim, a Política Nacional das Artes foi interrompida.

No documento produzido, há a proposição de uma plataforma interativa, em que seriam disponibilizadas informações de todos os diversos setores do circo, de produção, de formação, de pesquisa e de memória e patrimônio; a apropriação desse instrumento por circenses, prefeituras, poder público estadual e federal, auxiliando na definição de como aportar verbas públicas e na sua distribuição. Propõe, também, Programas de circulação de circos itinerantes; de circulação de grupos e trupes; programas para receber os circos nos municípios; programas de continuidade e interação entre os festivais de circos; programas de internacionalização; programas de fomento ao circo, voltados à reestruturação da atividade para sua melhor qualificação; estímulos à criação artística; formação circense, na sua vertente do circo social e na vertente da profissionalização de artistas.

Tais proposições são produto de debates exaustivos com participação dos diversos segmentos da arte circenses. Na construção do Plano Nacional de Cultura (2010), foram sete anos de reuniões na câmara setorial, composta por delegados eleitos de cada segmento e de diferentes regiões do país; seguidas de reuniões nos colegiados setoriais. O trabalho dos colegiados e reuniões por segmento formam a base para as proposições construídas para a Política Nacional das Artes. A postura democrática do MinC, de construção de suas políticas culturais com participação efetiva dos agentes envolvidos tem gerado mobilização das categorias e contribuído na formação política destes grupos.

A crescente mobilização política de circenses possibilitou a criação Lei de Fomento ao Circo e o Programa municipal de Fomento ao Circo para a cidade de São Paulo, Lei 16598, de 21 de dezembro de 2016, que propõe apoiar a “itinerância, produção, criação artística, circulação, trabalho continuado, memória, pesquisa, formação circense e escolas de circo com cunho artístico”, por meio do aporte de recursos para projetos selecionados, diferenciados pelos proponentes: artistas circenses, circos itinerantes e grupos circenses. Participações em outros fóruns como na elaboração do Plano Setorial de Circo, na cidade de Fortaleza mostram como a proposição de que os agentes culturais sejam protagonistas na elaboração de políticas tem propiciado a mobilização, organização, associação e articulação de circenses (BEZERRA; BARROS, 2016).

Mas o que é patrimônio para os demandantes, aqui entendidos como o Circo Zanchettini e “circos itinerantes do Brasil”, que subscrevem o pedido original? Qual a visão patrimonial que apresentam?

Reproduzo novamente texto já registrado há poucas páginas devido à sua importância para pensar como os circenses que assinam e que ratificam o pedido de registro (no Documento 01) discorrem sobre a demanda patrimonial:

O modelo de organização produtiva familiar e artesanal que **caracteriza a atividade circense** sendo reconhecido como patrimônio nacional permitirá o circo pleitear uma outra inscrição junto as estruturas oficiais como grupo produtivo e social, desvincilhando-se da imposição de se organizar como empresa mercantil.(...) a imediata **pesquisa e registro do circo no Brasil** como parte do patrimônio nacional imaterial estabelecerá bases para **uma nova significação dos núcleos circenses com caráter de produção familiar**. Contribuirá com conhecimentos e subsídios que institua novos parâmetros para a formulação e aplicação de lei e a realização de políticas públicas, que incentive **a continuidade e reprodução dos circos pelos núcleos familiares tradicionais**. **O modelo de organização produtiva familiar artesanal que caracteriza a atividade circense** sendo reconhecida como patrimônio nacional permitirá o circo pleitear uma outra inscrição junto a estruturas oficiais, como grupo produtivo e social. (Documento 01, grifos nossos)

Para esses circenses, é a forma de fazer circo dos circos tradicionais familiares, o bem imaterial que entendem como objeto de patrimônio. Essa forma de fazer circo possui uma significação para esses grupos circenses, que reconhecem como própria, particular, de valor,

por isso precisa ser registrada e preservada, ou seja, possui um valor patrimonial para um grupo social. Contudo, o registro como patrimônio, no olhar dos proponentes, permitirá uma mudança de significação perante a sociedade. É a importância e o significado dessa forma de fazer circo para a sociedade como um todo, Estado e população/público que se almeja mudar com o reconhecimento patrimonial. Para esses circenses, o Estado, por meio do Iphan, ao reconhecer a importância e o valor da forma de fazer circo dos circos tradicionais familiares, possibilita uma alteração na posição social deste grupo perante a sociedade.

No documento 11, observamos outra demanda. A ASFACI solicita que “circo passe a ser reconhecido como patrimônio cultural da nação”, justificando que o circo se constitui “como difusor da arte e cultura popular” e historicamente contribuiu “no processo formador da sociedade e no desenvolvimento brasileiro”. A Rede de Apoio ao Circo (RAC), no seu pedido de registro das “famílias tradicionais de circo”, responsáveis pela transmissão do saber-fazer circense como patrimônio imaterial, caracteriza seu entendimento de patrimônio:

identificar e reconhecer as famílias circenses como patrimônio imaterial, histórico, cultural e artístico brasileiro, procedendo a consequente salvaguarda da arte circense que é uma manifestação cultural com ressonância em todo território nacional. Pois, o apoio de políticas culturais é fundamental para a perpetuação e transmissão do saber/fazer circense que sofre com as intempéries de uma modernização excludente e com os desmandes da administração pública e das suas atuações burocráticas, as quais não reconhecem nas famílias tradicionais de circo uma expressão cultural brasileira que deve ser respeitada nas suas particularidades historicamente construídas. (RAC, 2016)

Outro momento em que essa demanda foi explicitada formalmente foi no Plano Setorial de Circo (FUNARTE, 2010), em que figura como proposta de ação o “Reconhecimento do circo itinerante tradicional familiar como patrimônio cultural”, dentro de um eixo de ações de valorização da atividade circense.

Nesses pedidos e proposições, há a enunciação do reconhecimento como forma de valorização e estrutura a perspectiva patrimonial presente nos discursos. A busca é de reconhecimento de um fazer-saber circense como produtor e difusor artístico cultural, de um saber fazer atual que

possui história. A perspectiva histórica está presente como presença contínua, história que embasa um fazer-saber atual. A preocupação com memória tem aporte nessa perspectiva do reconhecimento como direito de ser reconhecido como produtor e difusor cultural e conseqüente direito à memória desta produção cultural e aparece nas referências a um fazer-saber de mestres (ASFACI, Documento 11). O reconhecimento de uma forma de fazer própria a um grupo social- circos de tradição familiares, tem como referência a identidade desse grupo social e a sua valorização. A demanda desses circenses (Circo Zanquettini, “Circos itinerantes do Brasil”, ASFACI, Colegiado Setorial de Circo, Rede de Apoio ao Circo) é alinhada com a perspectiva patrimonial do Estado brasileiro, de política de reconhecimento do valor da produção cultural de grupos sociais até então desvalorizadas.

O MinC, por meio do Plano Nacional de Cultura (PNC, Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010) e do Sistema Nacional de Cultura (SNC, Emenda Constitucional nº 71/2012), trabalha com a concepção de que a Cultura deve ser pensada nas suas três dimensões: simbólica, econômica e cidadã. A dimensão simbólica caracteriza a preocupação em valorização das diferentes expressões artísticas culturais; a econômica se baseia no entendimento que a valorização simbólica pode ser acompanhada de valorização econômica, gerando trabalho, renda e emprego; e a dimensão cidadã se refere ao acesso a direitos culturais. Os direitos culturais estão previstos nos Artigo 215 e 216 da Constituição Federal:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

Nesse aspecto, é uma questão de acesso a direitos culturais de valorização da manifestação cultural circense que o pleito por registro como patrimônio se insere. Na perspectiva patrimonial do Estado, a valorização de manifestações de grupos sociais anteriormente desprezadas pode ser acionada pelo enunciado de que o bem imaterial é referência cultural para aquele grupo social. Com base em um olhar de existência de diversidade cultural no país,

a definição do que ser considerado patrimônio passa a ser objeto de negociações sociais. A definição do que ser patrimônio passa a ser feita pelos grupos sociais, pela mobilidade e poder político dos indivíduos e coletividades. Na política de patrimonialização os grupos sociais são chamados a definir e implementar ações em direção à patrimonialização. Para o IPHAN, o registro deve ser acionado a partir de demandas de um grupo social; sendo que esse grupo social torna-se responsável por mobilizar as ações do processo - identificação, registro e ações de salvaguarda- formas de valorização e ações visando à continuidade de bens culturais.

No processo em questão , a demanda por registro no patrimônio cultural imaterial nacional foi apresentada ao IPHAN pelo documento 01, por iniciativa do Circo Zanchettini. Em seguida (documento 05), a gerência de registro de patrimônio imaterial respondeu ao Circo Zanchettini, afirmando que o “circo de tradição familiar, enquanto manifestação cultural” atendia aos requisitos do IPHAN para registro de um bem cultural, mas que havia necessidade de complementação do pleito com documentações para subsídio e que a demanda devia ser realizada por associação representativa ou por abaixo-assinado. No Documento 6, circenses, via abaixo-assinado, subscrevem a solicitação inicial, se apresentando como “circos de tradição familiar, itinerantes do Brasil”. Em março de 2006, ocorre reunião no IPHAN (Documento 7) com presença de circenses dos circos Mágico Bolshoi, Circo Camaleão , Le Cirque, Circo Estoril, Circo Portugal, Circo Stankowich, Circo Moscou e Circo Zanchettini , que, juntamente com técnicos do IPHAN discutiram o pleito. Posteriormente , um técnico do IPHAN produziu Informação técnica (Documento 09) dirigida à diretoria do DPI, com conteúdo semelhante ao do documento 01 e relatou a reunião com circenses. Nessa reunião, o SATED-PR foi apresentado como instituição habilitada para instrução do processo. A informação técnica, foi concluída com “indicativo de continuidade ao processo”. Em junho de 2006, durante a 6ª reunião de Patrimônio Imaterial, foi discutido a demanda e o pedido foi considerado “pertinente”, sendo aprovada a orientação de dar prosseguimento ao processo e a proposta de apoiá-lo com recursos do IPHAN do ano de 2007. Após essa movimentação inicial, não há no processo documentos que indiquem os prosseguimentos dados , além da adição de documentos avulsos anexados para subsidiar o pleito. Consta no processo carta datada de 05 de fevereiro de 2015, dirigida ao Departamento de Patrimônio Imaterial, tendo como remetente o Circo Zanchettini e o Conselho Nacional de Circos Itinerantes, solicitando informações sobre o processo (Documento 31). Não há no processo resposta do IPHAN. Consta também no processo um *check-list* do IPHAN (Documento 32) que indica que foram

juntados os documentos necessários à instauração do processo e esse encontrava-se em segunda fase de “negociação da instrução técnica”. O processo encontrava-se em sobre-estado, ou seja, aguardando para continuidade ou arquivamento.

Em entrevista, Diana Dianovsky, coordenadora de Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, relata como o IPHAN tratou esta demanda:

ele não tá arquivado. Ele tá em sobrestado... ele tem problema de encaminhamento. Ele é um processo antigo ele é de dois mil e cinco e::::..... na época a gente recebeu o processo e foi analisado pela reunião da câmara patrimônio material (...) e aí se colocou a questão dum::: de uma abrangência nacional... e de todo modo o pedido tem esse caráter de uma abrangência nacional pros circos de tradição familiar ainda que muito da documentação seja baseada num circo de uma família... que é o Zanquettini... e aí então a gente começou a pensar em instrução técnica pra esse processo.... em dois mil e cinco. É bom considerar que a política de dois mil... o primeiro registro é de dois mil e dois.. Então tinha três anos que a gente vinha:.... instruído processos , enfim, lidando ... era bem na fase inicial da política... a gente nunca tinha instruído processos de abrangência nacional. (...) No contexto de tentar entender como seria a instrução técnica... instrução técnica é o termo que a gente usa para fase de pesquisa, documentação ... que é imprescindível para processo de registro, porque ela vai ajudar a gente a descrever o bem, a entender o sentido, o significado, de quem ..., **a comunidade como se organiza** ... é o lastro histórico, tudo isso, para gente poder então avaliar se ele é... registrável ou não... e aí, a gente começou na época eu não tava aqui esse é o relato que eu sei, pela minha antiga chefe.... ela. Claudia Vasquez que tava na época... e era responsável por esse processo.... e ela conta que tentou então fazer a instrução, ver quem poderia instruir, quais seriam as associações vinculadas ao circenses... e especialistas em circo de tradição familiar para poder instruir e chegou num impasse... Eu lembro dela me contar que havia pouca mobilização dos circos... é... de várias famílias...Tinha algumas famílias mobilizadas, interessadas, que ela não conseguia fechar um desenho para essa pesquisa, documentação que tivesse mobilização social necessária que é aceito, ... pela comunidade detentora.... e aí ficou nesse impasse e sem resolução... e ele ficou, então, em sobrestado por problemas de encaminhamento... Isso foi em dois mil e cinco, dois mil e sete, mais ou menos, ficou tentando resolver isso e viu que ela não estava conseguindo identificar... onde estavam esses circos de tradição familiar que poderiam instruir... se eles de fato teriam todos interesse na instrução... e ficou em sobrestado...Esses anos todos também não houve nenhuma demanda da comunidade... por perguntas e tudo mais... então a gente começou a ter a noção que ele não tinha a base social mobilizada com interesse para o registro, que a gente requer, porque ... o tripé desse processo de valoração é::: enfim a própria valoração, pesquisa e documentação. Mobilização social

. o registro não é só um reconhecimento, um título... requer ações de salvaguarda... ele requer base social, uma comunidade detentora...que queira salvaguardar aquele bem. Então ele é um...acordo entre estado que tem interesse naquela salvaguarda e a comunidade que também tem interesse em fazer ações conjuntas...Então é::: sem a base social a gente não tem como fazer..... inclusive pela própria convenção de dois mil e três que foi ratificada em dois mil e seis pelo Brasil... a instrução de todo o processo é feito pela comunidade , então... quando a gente não conseguia...

identificar muito bem quem era essa comunidade, identificar quem seriam os atores para a instituição... a gente não teria como fazer a revelia...Mas é enfim... seria necessária a mobilização... e ele ficou... um bom tempo assim, em sobrestado... Legalmente, a gente já poderia ter arquivado ele... Mas, isso acontece com outros também e a gente acaba não arquivando que a gente entende que é difícil muitas vezes pra essas comunidades se organizarem” (ENTREVISTA17/11/2016)

Se observarmos o documento 6, no qual foi apresentado o abaixo-assinado de circenses como demandantes do registro, naquele momento apresentavam o SATED-PR como instituição “devidamente habilitada” e o nome de algumas pessoas como indicações para “pesquisa, depoimentos e defesas”. No documento 09, Informação técnica 01/06, de 13 de abril de 2006, um técnico do IPHAN relata que, em reunião com circenses, esses estariam criando o “Conselho das Artes Circenses” para realização da pesquisa. No documento 31, de fevereiro de 2015, nove anos após a reunião com o IPHAN, o circo Zanquettini e o “Conselho Nacional de Circos Itinerantes” escrevem ao IPHAN solicitando informações sobre o andamento do processo e afirmando que “o clássico circo continua na espera de ser reconhecido como bem imaterial da nação...”. Nesse meio tempo, em 2008, quando a ASFACI se dirige ao IPHAN apresentando sua demanda, não há por parte da ASFACI referência ao processo já em tramite na instituição, nem por parte do IPHAN informação que faça referência a esse processo; o que sugere que a ASFACI desconhecia o pedido anterior. Como também sugere que o responsável por reponder pelo IPHAN desconhecia o processo e/ou não considerava importante reportar o processo anterior quando da demanda de outros atores do mesmo grupamento social.

Quando em outubro de 2014, a Coordenação de Registro de Patrimônio Imaterial foi convidada pela Câmara Setorial de Circo, junto ao Conselho Nacional de Política Cultural para discutir a possibilidade de “registro do ofício de domador” (documento 23 e 24), a Câmara Setorial parecia também desconhecer pedidos anteriores, uma vez que não faz referências a estes pedidos. Apesar da existência de diversas organizações circenses como a ASFACI – Associação de Famílias e Artistas Circenses; ABRACIRCO - Associação Brasileira de Circo; AECIRCO- Associação Brasileira de Escolas de Circo; UBCI –União Brasileira de Circos Itinerantes; Rede Circo do Mundo Brasil; Coordenação Nacional de Circo da Funarte; Câmara Setorial de Circo; Cooperativa Paulista de Circo, entre outras (Documento 21); circenses do Circo Mágico Bolshoi, Circo Camaleão, Le Cirque, Circo

Estoril, Circo Portugal, Circo Stankowich, Circo Moscou e Circo Zanchettini, presentes à reunião de 2006, parecem não ter se apercebido da necessidade de sua articulação com as diversas organizações representativas e de apoio para a consecução de um registro do circo com abrangência nacional, assim como da necessidade de articulação para que a diversidade de circos de tradição familiar presente em todo o território nacional estivesse mobilizada para participação em um processo de pesquisa e na proposição e consecução de ações de salvaguarda.

Mas, assim como parece não ter se apercebido da necessidade, parece também não ter apreendido como funcionam as políticas públicas de patrimônio nos contatos que fez com o IPHAN e na reunião que teve com seus técnicos, haja vista que, de 2006 a 2015, não há registro no processo de novas manifestações deste grupamento circense. E em 2015 dirigem carta ao IPHAN (Documento 31), reafirmando a demanda; como se entendendo que o processo de registro fosse um processo desvinculado da sua mobilização para a realização. O que mostra dificuldades do grupo circense de se apropriar da linguagem e dos mecanismos da política patrimonial.

Por outro lado, o IPHAN parece preso a seus referenciais simbólicos para caracterizar uma demanda patrimonial legítima e para articular com as diversas vozes que em distintos momentos e de forma variada clamam por intervenções de ordem patrimonial, pelo reconhecimento da história do circo e de suas práticas culturais. A ausência de retornos as demandas formais, os silêncios presentes no processo não podem ser creditados somente a falta de uma articulação dos circenses. O IPHAN se silencia frente as dificuldades de comunicação com os grupamento circenses que a ele recorreram.

Desde junho de 2006, quando da 6ª reunião de Patrimônio imaterial, foram aprovados o pedido e a orientação de dar seguimento ao processo, realizando a instrução técnica com recursos de 2007, nem uma ação diretamente vinculada à realização do registro patrimonial foi registrada no processo. Após o registro desta reunião no processo figuram os demais documentos listados no item 2.3. Da mesma forma, ação alguma visando à instrução do processo foi registrada na pasta. Somente por meio da entrevista com a diretora do



Departamento de Patrimônio Imaterial tivemos conhecimento de que foram feitos empenhos em direção à realização da instrução, não sendo encontrados “quem poderia instruir, quais seriam as associações vinculadas aos circenses e especialistas em circo de tradição familiar para poder instruir”. As ações realizadas nesta direção não figuram no processo.

Apesar da preocupação inicial (Documentos 6 e 9) de definição de uma instituição para realizar a instrução técnica, é de competência do próprio IPHAN, a instrução técnica (Artigo 7 da Resolução nº 001 de 03 de agosto de 2006); assim como há a possibilidade de alocar recursos para a sua realização. Contudo, a complexidade do processo de instrução técnica exige referências de conhecimento sobre o bem para a construção do processo de pesquisa, como expresso pela diretora do DPI “quem...quais ...e especialistas”. A mobilização social exigida no processo não se refere somente à mobilização dos detentores, mas também de seus pares, associações, organizações de apoio e pesquisadores que já tenham voltado seus estudos para esse grupamento social. Haja vista também que a linguagem utilizada nos processos não é de domínio dos circenses, nem da grande maioria dos detentores dos bens imateriais registrados pelo Estado. Se olharmos a listagem destes bens registrados, podemos observar que interesses políticos e o foco em economia da cultura direcionaram muitos registros (ALVES, 2011); assim como comunidades “tuteladas” por estudos antropológicos com lastro histórico tiveram primazia no seu pleito (ABREU, 2005). Percebe-se que o êxito de pleito de registro no patrimônio depende do quanto uma comunidade mobiliza recursos simbólicos e políticos na construção de uma perspectiva patrimonial. Ou seja, a ausência de uma articulação com pares que operem com referenciais simbólicos presentes na prática patrimonial contituem-se em um entrave na continuidade do processo.

Por parte do IPHAN se não há uma visão idealizada de “comunidade” detentora do bem e de sua capacidade de mobilização política; se pressupõe que a comunidade, produtora da expressão ou manifestação cultural, detentora do conhecimento, envolvida diretamente com o bem cultural, participe de todo o processo. Teoricamente é esse grupamento social que constrói sua própria narrativa do por que patrimônio, que expõe por que e como atribui importância a suas práticas culturais e como tais práticas são reconhecidas como suas, como próprias, lhes conferindo um caráter identitário, o que caracteriza a noção de referência cultural que embasa a política patrimonial, ou seja, não existe registro patrimonial sem

participação do grupamento social detentor do bem imaterial. Contudo, quando o IPHAN pontua a necessidade de mobilização social, faz referência também à necessidade de que associações, organizações representativas e/ou de apoio se envolvam no processo, atribuindo-lhe legitimidade. A proposta é que a prática patrimonial se configure em um processo legitimado pelo coletivo social. As organizações envolvidas com a coletividade circense, por pressuposto, devem somar na construção de um processo registro.

É evidente que isso não aconteceu no processo que estudamos, o que não caracteriza um impedimento para que venha a acontecer. A presença da discussão patrimonial em outros fóruns, como na Câmara e Colegiado Setorial de Circo, abrem a perspectiva de mobilização política nessa direção. A existência de outro processo de solicitação (RAC, 2016) formalmente protocolado junto ao IPHAN, soma-se ao processo anterior, agregando novos atores ao debate. O processo de solicitação de registro do circo “de tradição familiar” realizado por circenses do Circo Zanquettini e ratificado por circenses autodenominados “circo itinerantes do Brasil” deu início a um debate, que pode ser apropriado por coletivos circenses e organizações de apoio, conferindo novos rumos ao processo e conferindo a esse legitimidade e representatividade.

## CONCLUSÕES

...porque o processo .... ele diz... sim ao meu ver como o IPHAN vai se relacionando com aquele bem, vai entendendo... e todos os atores com que foi dialogando... ou .... conhecimento que foi adquirindo ao longo do tempo; informações e como é que isso ajuda a construir o bem.... ele tanto diz do bem, quanto diz.. do processo de construção desse bem ... que nenhum bem... patrimonializável ele é... um patrimônio no mundo assim... ah achamos um patrimônio...é uma construção narrativa, uma construção de olhar... (DIANA DIANOVSKY, entrevista 17/11/2016 )

O estudo que realizamos buscando apreender o “fala-se” sobre circo de uma época não se desprende das diversas narrativas históricas construídas sobre circo. Do aparecimento no mundo moderno do circo à atualidade de multiplicidade de forma circenses, é impossível negar a importância histórica, cultural, social e econômica dos circos e sua presença como representação viva no imaginário de muitos brasileiros. Como objeto vivo e presente na cultura nacional tem vivenciado transformações, ressignificações. O reconhecimento da importância do circo como uma expressão cultural presente na memória do brasileiro encontra na política patrimonial um locus de afirmação. Nas últimas duas décadas verifica-se que o circo tem sido objeto de olhares patrimoniais. Iniciativas de preservação de sua memória foram premiadas, registros de suas expressões foram realizados sobre este olhar e, discursivamente, a demanda por inscrição nos livros de registro patrimoniais do Estado brasileiro foi expressa por organizações circenses em diversas ocasiões.

Nossa tese parte de uma analítica foucaultiana sobre a produção de verdades envolvidas nas construções discursivas do objeto “circo de tradição familiar” presentes no *corpus* de documentos do processo de registro desse bem cultural produzido pelo IPHAN. A análise permitiu que se observassem os saberes que suportam a produção de discursos na sua pretensão de verdade.

Para a concretização do objetivo principal, a apreensão do que se fala sobre circo de tradição familiar neste momento histórico e no âmbito de um processo que pretende a construção de uma narrativa desse objeto como bem patrimonial, recorreu-se a uma análise

arqueogenealógica, que exigiu pensar como o objeto circo de tradição familiar foi objeto de conhecimento em diferentes momentos históricos; o por que de tais enunciações presentes nos documentos nesse momento; que instâncias de poder e saber sustentam tais enunciados; quais as funções enunciativas que respondiam; quais efeitos de verdade, de poder exerceram sobre esse objeto.

Entendendo o nosso *corpus* documental também como uma narrativa sobre o objeto circo de tradição familiar como bem cultural, utilizamos da análise arqueogenealógica com o intuito de apreender as construções discursivas produzidas que situavam as práticas culturais do circo “de tradição familiar”, na grade de inteligibilidade dos saberes relacionados a patrimônio e à produção cultural. Apesar de a prática patrimonial se pautar na noção de referência cultural, focando os produtores dos bens culturais e não o produto cultural, focando as relações de poder e não o saber, o conjunto de documentos presente na pasta permite o acesso a um falar sobre circo que revela as imbricações entre as relações de poder e a produção de saber acerca do objeto circo.

Quando propusemos esta tese, havia a expectativa de que o processo aberto no IPHAN de solicitação de reconhecimento do “circo de tradição familiar” como um bem cultural fosse composto por diferentes documentos do que os encontrados. Havia uma expectativa de se deparar com contribuições de diversos acadêmicos que têm estudado o circo no Brasil, de técnicos do IPHAN e de organizações circenses em um debate de idéias sobre circo e patrimônio. Infelizmente tratava-se de um processo que, iniciado em 2005, pouco avançou no tocante à discussão patrimonial. Contudo, há nesse processo um conjunto de documentos que tratam diretamente da questão patrimonial e outros tantos que se referem ao bem imaterial – o circo de tradição familiar, anexados ao processo por técnicos do IPHAN, com vistas ao conhecimento do bem em questão. Como exposto pela diretora do DPI o que está na pasta tanto diz do bem, como do olhar que foi construído até o momento sobre o bem. Nessa perspectiva, nos debruçamos sobre o processo, buscando apreender o que se diz e sob que visibilidades foram construídos enunciados sobre o circo de tradição familiar encontrados nesses documentos.

Quem primeiro fala de circo na “narrativa” em construção no processo foram os proponentes, o Circo Zanquetini, com ratificação de outros circenses. Foi a partir desse primeiro documento que buscamos explorar a narrativa construída no que esta enunciava sobre circo, circo de tradição familiar e sobre as questões que justificavam o pleito por registro patrimonial. Partimos do discurso do proponente, no caso o Circo Zanquettini, mas não nos limitamos a esse. Buscamos primeiramente em outros documentos e depois na literatura existente sobre circo apreender as principais discursividades que se repetiam, dos quais era possível extrair os enunciados, o que se fala sobre circo “de tradição familiar”. Buscou-se apreender o fala-se de uma época, reconstruindo por que se fala de circo como arte menor; por que se fala em morte do circo; falar em circo como cultura popular implica em quê? E falar em circo contemporâneo em oposição ao circo tradicional? Falar que circo maltrata animais produz que efeito de poder sobre os circos? Quais os efeitos efeito de poder decorrentes desses enunciados?

Acreditamos que foi possível mostrar que os enunciados presentes no documento 01, de circenses do Circo Zanquettini e por aqueles que se se enunciam como circos tradicionais familiares, não são vazios, sem referências, têm suporte e referência em todo um conjunto de enunciados construídos historicamente e suportados por saberes e debates que perpassam a história do circo no país. Buscamos evidenciar quais os principais enunciados sobre circo presentes no processo. O primeiro enunciado é do circo de tradição familiar como categoria à parte, portadora de historicidade, inscrita na cultura e no imaginário do brasileiro. Nossa tarefa nesta tese foi analisar as visibilidades, os regimes de enunciabilidade que produzem formas de ver o circo de tradição familiar no âmbito do processo. Trabalhamos com a produção discursiva sobre circo neste momento atual, observando que não há formações discursivas consolidadas, uma vez que os enunciados mostram disputas em processo. Observamos que o que se falava de circo no começo do século XX diferencia-se do que se fala atualmente. Contudo, muitos debates que se sucederam no decorrer do século XX ainda estão presentes, sendo objeto de revisão na atualidade.

Perguntamo-nos sobre as mudanças da representação circo no tempo, como foi visto pela academia, por intelectuais, pela sociedade em determinados momentos da história e como se apresenta no momento atual. A reinvenção do circo por meio de um “novo” circo, o circo “contemporâneo” e a crítica aos circos com animais tem operado na mudança da

representação circo no imaginário. Entendemos que dois processos paralelos se sucederam. Um caracterizado pela visão que foi construída na história sobre cultura popular e que incidiu e incide no objeto circo; outro caracterizado por essa mudança do lugar do circo no imaginário brasileiro que tem articulações com esse primeiro processo, mas é atravessado, recortado por novas discursividades como a da ética para com animais e de valorização de um fazer circo contemporâneo.

Vimos que os circos foram valorizados como cultura popular no começo do século passado, ganhando os atributos de autenticidade e de brasilidade. Já nas décadas de 1970 e 1980, como populares, foram criticados pelas trocas culturais que realizavam com os meios de comunicação de massa, caracterizados como cooptados, alienantes e massificadores. A qualificação do circo como cultura popular e sua possível absorção pela cultura de massa dirigiram os debates sobre o circo e imprimiram um caráter de verdade a enunciados sobre o circo, visto como conservador, preso às tradições, incapaz de mudanças, pobre, decadente e cooptado pelos mecanismos da “cultura dominante”. Sob a visibilidade de um debate estético-cultural, o circo foi objetificado como produtor de arte-cultura “inferior”, inautêntica. O enunciado de morte do circo repetido em vários espaços sociais fazia referência ao fim de um modo de fazer circo considerado autêntico e puro. A autenticidade é característica atribuída ao passado; de forma que a singularidade e pureza da produção artístico-cultural do circo é reportada ao passado circense. Ao popular da atualidade se atribui o caráter de fenômeno de massa, inespecífico e inautêntico e, como tal, invisível para saberes como da Antropologia, que embasam a prática patrimonial, focada no reconhecimento das diferenças. O enunciado da morte do circo cumpre a função de reforçar o fim de uma forma de fazer circo, a forma tradicional.

A dicotomia entre circo tradicional e circo novo ou contemporâneo é utilizada nas enunciações de circenses tradicionais com objetivo de explicitar a singularidade de sua produção artística, reforçando características identitárias do grupo social. Contudo, no fala-se de circo de tradição familiar, no murmúrio anônimo de nossa época prevalecem enunciados que desqualificam a produção artística do circo tradicional frente às demais produções circenses contemporâneas.

As mudanças na representação circo no imaginário da população são naturalizadas, de forma que a substituição de circos tradicionais por circos contemporâneos é atribuída e justificada por uma substituição de modelos estéticos e por uma adequação ao mercado artístico-cultural. Produz-se como verdade a concepção de que o contemporâneo, seu modelo estético, seu modelo de organização econômica, sua capacidade de inserção no mercado de bens culturais são resultantes de uma “evolução” nas formas de produção circense, de forma que se produz, como efeito de verdade, a falta de significância do circo de tradição familiar na atualidade.

Uma das expressões dessa destituição de importância do circo de tradição familiar é a substituição do termo circo pelo termo linguagem circense e/ou atividades circenses, em enunciações várias, inclusive de cunho legislativo. O uso repetido, constante do termo linguagem circense como substituto do termo circo, legitima outras formas circenses que não sob a lona, destitui a importância de se falar de “circo”. O termo “circo”, utilizado por circenses, como representação de um universo cultural e organizacional singular portador de elementos identitários, com os quais estabelecem relações de pertencimento, é cada vez menos utilizado. Há um reforço da enunciação de morte das formas circenses tradicionais, pois o poder do símbolo lona na representação de circos itinerantes é transferido para os acontecimentos sob a lona ou qualquer outro espaço onde se faça uso da linguagem circense.

A presença de grande quantidade de documentos sobre o debate relacionado à presença de animais em circos no processo explicita o impacto da produção discursiva e de seus enunciados acerca desse bem, na caracterização de um fala-se de circo com animais que predominou nos discursos sociais. Os efeitos na produção de verdades sobre o circo possibilitados por esse debate foram explicitados no nosso estudo. O enunciado prevalecente que o circo de uma forma geral maltrata animais e que “o circo legal não tem animais” foi associado a discursos de valorização de formas de circo contemporâneo. No debate sobre animais em circos, os discursos que enunciavam os circos como excluídos de uma moral social por inequivocadamente maltratarem animais foram tidos de verdadeiros e provocaram como efeitos de poder uma execração pública das formas circenses tradicionais.

O circo de tradição familiar, ao ser recortado por saberes econômicos, tem sido caracterizado como organização sem importância no mercado dos bens culturais, marginal ao mercado, e

incapaz de adotar uma postura empresarial necessária a sua inserção econômica. O enunciado de circos tradicionais como anacrônicos na sua expressão artística, advém de saberes no campo das artes, que valorizam a capacidade de exponibilidade da produção artística. A preocupação com exponibilidade revela o quanto a visibilidade proporcionada pelos saberes das artes é recortada pelo aspecto econômico. Arte e economia encontram-se articuladas e, sob a visibilidade desses saberes, a arte do circo tradicional não se pauta por critérios de unicidade e novidade que permitem a exponibilidade do produto artístico exigida pela dinâmica e velocidade do mercado da arte e cultura.

Sob o olhar de saberes da arte e da estética, a valorização recai na produção do belo e do efêmero; e o grotesco é desvalorizado. Enquanto o belo reforça o controle dos corpos e mentes, a capacidade e a possibilidade dos sujeitos ilimitados impõem o modelo de empresa sobre si, buscando a superação de obstáculos; o grotesco revela, no campo das relações sociais o descontrole, o que escapa da formatação dos corpos e mentes. O circo tradicional, estruturado sob a estética do sublime e do grotesco, impacta seu público, provoca sensações e reações. O público não é expectador, consumidor passivo de uma produção cultural que lhe é vendida. O público experimenta, participa e é impactado por um espetáculo que propõe a incontinência, o descontrole de corpos e mentes. Ao propor o incontrolado, o circo revela a potência política que sua arte carrega. Talvez por isso haja forte desvalorização social em uma sociedade dirigida por mecanismos de controle.

Os discursos da economia de fomento a organizações dirigidas e formatadas no modelo único de empresa, assim como o fomento à forma empresa na estruturação da ação e do pensamento individual, impingem, a cada indivíduo e à população, uma forma única de ação e de pensamento, sustentada na concepção de homem ilimitado e voltado à superação de obstáculos. Esses discursos naturalizam uma mudança de formas organizacionais baseadas em um modo de produção familiar para formas organizacionais empresariais baseadas no trabalho assalariado e dirigidas exclusivamente pela exponenciação da lucratividade. Aqueles que não se adequam a esses modelos são socialmente alocados em posições à margem do mercado da arte e da cultura. Nesse aspecto, circo e circenses historicamente foram colocados nessa posição de marginais sociais. Excluídos de uma sociedade de controle que exige o esquadramento dos corpos no espaço, o circo escapa aos olhares vigilantes pelo seu



constante itinerar. As dificuldades e limitações cotidianas forçam a atuação econômica de maneira informal, a evasão dos controles. A sua marginalização espacial provoca uma relação mais próxima a populações que também são marginais no aspecto do acesso a diversidade de instrumentos culturais.

As diferenças entre circos contemporâneos e circos tradicionais são vistas como exclusivamente estéticas. Nesse aspecto, práticas culturais históricas que, simbolicamente, têm significações para o grupo circense tradicional, são desprezadas, e o circo contemporâneo é enunciado como forma que sucede “naturalmente” ao circo tradicional. O contemporâneo representa o moderno, o que tem como referência os dias atuais e o tradicional representa o atraso, o primitivismo. Continuamos nesse aspecto com os mesmos discursos civilizatórios do início do século anterior – atrás da promessa de que as formas, naturalmente, se sucederiam umas as outras, na linearidade do tempo e em um crescente evolutivo. Também ao circo contemporâneo é atribuído o *status* de produto/processo artístico. A arte pressupõe acesso a referenciais outros que não os disponíveis ao tradicional, que é limitado ao *locus* do circo e de suas relações quando em circulação. O circo tradicional é limitado aos referenciais estéticos de grupos com culturas marginalizadas.

Quando se pensa em produção artística estética, fala-se em ampliar referenciais, buscar referenciais eurocêtricos, buscar o conhecimento da produção estética feita e legitimada por processos culturais de outras nações, não próprios. Não há valorização de práticas de produção estética suportadas por tradições estéticas populares e locais. O circo de tradição familiar devido a sua história de produção artística como um acontecimento que se dá imbricado à relação que estabelece com seu público, em cada espetáculo, constantemente reinventou modelos estéticos. Mas sua produção estética artística é marginalizada pois seus referenciais culturais são marginais. Assim, a marginalidade do circo de tradição familiar está expressa no conjunto de discursos que, construídos historicamente, lhe constituíram como um objeto marginal. É essa marginalidade que propulsiona a demanda patrimonial nesses circos. Como vimos, não há uma espécie de autoconsciência do valor cultural de suas práticas em toda uma comunidade circense, o que configuraria o ensejo patrimonial nos referenciais da prática patrimonial.

As políticas de patrimônio de valorização das diferenças, das culturas em sua diversidade e pluralidade, reforçadas por discursos da UNESCO de preservação das culturas tradicionais, têm favorecido uma demanda crescente de grupos sociais antes marginalizados por políticas culturais. A proposição de referência cultural que norteia a prática patrimonial no Brasil possibilita que grupos sociais na sua diversidade pleiteiem a inscrição patrimonial de práticas culturais das quais são detentores. É nesse ensejo que foi feito o pleito junto ao estado brasileiro. Contudo, o pleito não foi movido por essas ideias de autoconsciência de um valor cultural, mas por interesses de ser reconhecido pelo Estado como grupo social diferenciado, ímpar, parte do conjunto de grupos sociais que, na sua diversidade, formam o conjunto nacional.

As produções discursivas que incidem sobre o objeto circo de tradição familiar têm como efeito de poder sua marginalização social. Tais discursos fazem com que os circos se encontrem hoje numa posição de invisibilidade social, posição que beira à impossibilidade de existência, pois não há como manter a forma circo, suas condições materiais de existência, com a perpetuação da invisibilidade. Resta aos circenses procurarem o Estado, na figura do IPHAN, buscando seu reconhecimento como forma organizativa, artística e a construção de um outro lugar no social. A enunciação do reconhecimento como forma de valorização estrutura a perspectiva patrimonial presente nos discursos, pois a busca é de reconhecimento de um fazer-saber circense como produtor e difusor artístico cultural, de um saber fazer atual que possui história. A perspectiva histórica está presente como presença contínua, história que embasa um fazer-saber atual.

Na mundo acadêmico, a discussão sobre o circo como objeto patrimonial é recente. Marchi (2013), estudando a perspectiva de patrimonialização da “prática teatral popular” da qual o grupo- família do circo-teatro Bebê é detentora, levanta alguns pontos que merecem discussão. Primeiramente, discute os aspectos da tradição e da mudança da expressão cultural. O autor observa que, na expressão cultural circo-teatro, não podem ser observados os aspectos de autenticidade, pureza e originalidade comuns em discursos do patrimônio. No circo-teatro, as práticas tradicionais são constantemente ressignificadas, recriadas e ganham novos

significados. Características básicas como itinerância, transmissão oral de conhecimentos e presença de uma comicidade popular ancorada no realismo grotesco foram observadas por Marchi. Contudo, há, conforme o autor, um trânsito com os meios de comunicação de massa que fornecem novos elementos para a comicidade popular. O trabalho cênico se estabelece com base em práticas tradicionais, mas também na interlocução com as expressões culturais atuais. A transmissão das memórias ocorre na prática cotidiana, em diversos aspectos, como a concepção artística que fundamenta a figura do palhaço, na estética do espetáculo; a organização do trabalho e em tudo que possibilita a realização dessa forma artística.

Marchi indica, também, que o circo-teatro destoa das diversas manifestações culturais até hoje patrimonializadas, o que se daria pelo fato de os circenses não compartilharem o olhar patrimonial com os agentes externos que sobre essas intervêm e por suas práticas culturais não poderem ser encontradas em um suposto estado “original”. Como expresso pela diretora do DPI em entrevista, na prática patrimonial há uma construção de um olhar e de um discurso patrimonial que se dá no decorrer de todo o processo. As referências culturais do grupo detentor deveriam, em teoria, pautar a construção narrativa do objeto como bem cultural do patrimônio. Entretanto, como se se trata de uma política pública, há uma série de critérios e regras construída por agentes estatais que determinam as formas de abordar o objeto e de inscrevê-lo como objeto patrimonial. Pode-se pensar como se estabelecem aqui trocas culturais, de forma que o discurso patrimonial, na ótica de prática governamental é apropriado pela comunidade e os agentes estatais apresentam escuta para as enunciações dos detentores. No nosso estudo esta questão esta presente e pode ser observada principalmente na ausência de documentos que expressem manifestação do proponente de 2006 a 2015 e na manifestação do proponente em 2015 em que afirma que “o clássico circo continua **na espera** de ser reconhecido como bem imaterial da nação...”<sup>86</sup> pois explicitam que o discurso patrimonial na ótica governamental não teve ressonância e continuou distante dos detentores. Esta distância também deve ser creditada ao discurso presente do agentes estatais quando em comunicação com os detentores e também ao seu silêncio diante das demandas explicitadas por outros atores circenses que não os proponentes em distintos momentos.

---

<sup>86</sup> Grifo nosso

O outro aspecto levantado por Marchi de procura de um estado “original” do bem cultural constitui-se em uma impossibilidade, pois quaisquer grupamentos circenses são compostos por pessoas inseridas na sociedade atual, com todas as contradições que essa inserção possibilita. Nesse aspecto, não há a possibilidade de manter uma expressão cultural em estado “original” na relação social em que as trocas culturais estão presentes. Além do mais, podemos considerar que é prática cultural circense a constante resignificação e recriação de suas tradições. Faz parte da história do circo a troca cultural.

Contudo, assim como Marchi, observamos que os registros patrimoniais hoje parecem se basear em visões puristas, buscando expressões artísticas populares em estado “pré-industrial” na sua forma de “raízes” que caracterizariam uma produção estético-cultural nacional. Os referenciais estéticos que pautam as escolhas do que valorizar como nosso são impregnados por referenciais estéticos não dos grupamentos populares, mas de outros que sobre ele atuam. As ideias de raízes, forma original, dirigidas por um ideal de pureza, valorizam as práticas tradicionais no que elas carregam de passado histórico, desvalorizando seu fazer e sua estética atual. O popular que na atualidade é valorizado na sociedade é aquele que sobre o olhar do outro é exótico, diferente, estranho, necessita ser desvendado pelo saber da Antropologia. Apesar de a prática patrimonial reconhecer a maleabilidade das práticas culturais, o foco ainda se dirige para formas tradicionais no que se distanciam das práticas culturais contemporâneas. Nesse aspecto, o circo representa um desafio para a prática patrimonial, pois é a sua maleabilidade, sua dinâmica de troca cultural com práticas culturais contemporâneas (massificadas ou não), que tem permitido sua perpetuação no tempo.

O estudo de Marchi (2013), pontua que o grupo social por ele estudado encontrava-se focado nas suas práticas cotidianas e buscando sua continuidade com o circo-teatro, não possuindo uma preocupação com registro de sua memória e de sua história. A perspectiva patrimonial só teria sentido para o grupo no que possibilitasse a reprodução das suas condições materiais de existência, isto é, a preocupação com preservação do circo como patrimônio se relaciona a alguma forma concreta de mudança nas suas condições objetivas de existência atual. Essa perspectiva patrimonial é semelhante àquela apresentada pelos demandantes do processo que estudamos. Para esses grupos sociais, expressão cultural responde pelo seu sustento e suas práticas culturais visam, em primeira instância, à reprodução dos seus grupos familiares.

Nesse aspecto, registros memoriais, históricos e, principalmente, registros de suas práticas atuais são significativos no que possibilitam a continuidade da atividade. O reconhecimento patrimonial nessa perspectiva dos circenses se configura como a primeira ação de salvaguarda, ou seja, a continuidade de suas práticas culturais, a seu ver, dependem de ações que visem à alteração de seu *status* social atual de marginal para reconhecido como grupamento social historicamente presente na cultura brasileira.

Podemos observar que a enunciação do circo tradicional como patrimônio aparece pontualmente em reuniões, atas da Câmara Setorial de Circo no âmbito do MinC, documentos de organizações representativas como a ASFACI e a UBCI, e organizações de apoio como a RAC. O pleito feito ao IPHAN, ainda não constitui um pleito realizado por um coletivo articulado, organizado em uma associação, sindicato ou qualquer outra instância representativa. A própria dinâmica circense limita a articulação, pois a maioria dos circenses está batalhando cotidianamente para fazer o próximo espetáculo, fazer a próxima viagem, a próxima praça... tanto que predominam, nas enunciações de circenses, as dificuldades cotidianas, pragmáticas do dia a dia, terreno, água, luz, escola, prefeitura, etc... O pensar coletivo sobre registro de suas práticas culturais exige acesso a conhecimento, à informação, exige parar para o diálogo de circenses que mantêm organizações que se movimentam.

Acreditamos, porém que os discursos aqui apresentados e sustentados pelos sujeitos circenses que enunciam a demanda patrimonial não terão o atributo de verdade, se não se revestirem de legitimidade necessária para se articularem com os discursos do Estado, para acessar e criar uma nova produção discursiva que torne o circo de tradição familiar objeto das visibilidades propiciadas pelo discurso patrimonial. Um novo repertório discursivo se faz necessário para que os sujeitos possam se enunciar legitimamente como detentores do bem patrimonial e responsáveis por sua continuidade. Repertório que pode ser construído a partir da mobilização e articulação de circenses, com representatividade para a construção da narrativa patrimonial.

Observamos que historicamente se estabeleceram nexos discursivos com bases de significação semelhantes, como no caso do enunciado do circo como cultura popular, no século XX, rearticulado na assertiva do circo como patrimônio imaterial no século XXI. O patrimônio imaterial hoje caracteriza-se como “a nova expressão— politicamente — para designar algumas das múltiplas formas daquilo que costumamos chamar cultura popular”

(LEAL, 2009). Contudo, o circo como outras culturas populares, reformatado pelo conceito de hibridez, precisa ser revisitado na perspectiva patrimonial com outro olhar que não o do passado, é o que requisita o demandante – quando enuncia que ficou relegado ao passado, mas que a seu ver o patrimônio possibilitará reconhecer suas práticas culturais atuais como práticas que possuem história. A memória está presente como estruturante da prática cultural atual.

O registro do circo de tradição familiar exige das práticas patrimoniais se ressituaem diante de manifestações da cultura popular híbridas, dinâmicas, mas marginalizadas. Exige que as práticas patrimoniais dialoguem com os agentes da criação, que lhes possibilitem o lugar de sujeitos de sua enunciação como produtores de arte e cultura que almejam uma posição social não subalterna, não marginal; uma visibilidade da sua alteridade de sua diferença. Exige que as práticas patrimoniais, pautando-se nas referências culturais do grupo detentor do bem cultural, restitua ao circo de “tradição familiar” a sua potencialidade política, através do reconhecimento de sua arte, da experiência que proporciona ao seu público e o reconhecimento de seus produtores.

O que historicamente valorizamos relaciona-se aos significados que atribuímos aos elementos para os quais dirigimos o olhar. Sob a visibilidade de diversos saberes, nomeamos, classificamos, objetificamos esses elementos. Construimos regimes de verdade nos quais os elementos são objetivados, recebem atribuições de valor. Como vimos, o circo de tradição familiar encontra-se enredado por discursos que se articulam e sustentam enunciados acerca de arte, de cultura, de popular, de organização cultural. Esses discursos possibilitam hierarquizações de valor, viabilizando formas circenses do circo contemporâneo e obscurecendo a forma circense tradicional e familiar. Porém, se no nosso trabalho apresentamos a dicotomia entre circo “contemporâneo” e circo “tradicional”, tal dicotomia consta de nossa narrativa porque se faz muito presente nas enunciações de todos. Estamos cômnicos de que a narrativa que construimos também reforça uma separação que é politicamente negativa para os circos de uma forma geral e em especial para os circos tradicionais, mas não é possível se furtar de tratar dessa dicotomia discursiva tão presente quando se fala de circo, uma vez que tal dicotomia embasa o próprio processo de registro que se refere ao circo de “tradição familiar”, e não ao circo na sua generalidade. Contudo,

entendemos que, também em termos políticos, no jogo das relações de poder no campo da cultura, o registro da forma circense familiar tradicional representaria um ganho na visibilidade de toda e qualquer forma de fazer circo. Assim, como pode propiciar um novo reencontro do contemporâneo com o tradicional, uma revisitação do contemporâneo a aspectos que conferem ao tradicional o atributo de popular, que estão pouco presentes na cena circense contemporânea.

O andamento que foi dado no processo de registro em questão mostra que a política patrimonial é uma política inclusiva, ao se pautar na noção de referência cultural, da atribuição de poder ao grupo que detém o bem cultural, de que o percebe como referência para si e o reconhece como traço da sua identidade; e por ter como referência o Artigo 215 da Constituição que reconhece os direitos culturais dos indivíduos e coletividades. Ou seja, há a possibilidade que grupos sociais anteriormente excluídos de políticas patrimoniais tenham seus direitos culturais reconhecidos na dependência de suas negociações político-sociais, uma política inscrita em um programa de Estado, que propõe operar com eixo da cidadania, do simbólico e da economia, em que há o reforço a relações econômicas e ao mercado como condição de reconhecimento da expressão cultural na cadeia produtiva da cultura. Expressões culturais que atualmente possuem pouco valor de exposição, dificuldades de serem comercializadas, de se integrarem no mercado cultural terão espaço nestas políticas? Expressões culturais desvalorizadas, marginalizadas que são bens culturais para grupos sociais historicamente a margem de processos políticos, econômicos, culturais terão vez? Esses grupos disporão de recursos simbólicos e políticos para se posicionarem com poder de enunciação no que hoje se entende como patrimônio cultural brasileiro? O circo será reconhecido como patrimônio cultural imaterial?

## REFERÊNCIAS:

ABREU, L. A. Apresentação. In: SILVA, E.; MELLO FILHO, C. A. *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

ABREU, M. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, M.; SOIHET, R. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

ABREU, R.; CHAGAS, M. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. DP & A, 2003.

ABREU, R. A patrimonialização das diferenças: usos da categoria “conhecimento tradicional” no contexto de uma nova ordem discursiva. In: BARRIO, A. E; MOTTA, A.; GOMES, M. H. *Inovação Cultural, Patrimônio e Educação*, p. 65, 2010.

ABREU, R. Patrimônio cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. LIMA FILHO, M; ECKERT, C; BELTRÃO, J. *Antropologia e patrimônio cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra/aba, 2007.

ABREU, R. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. *Sociedade e Cultura*. 2005, 8 (julho-dezembro) disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70380203>. Acesso em 15 fev. 2018.

ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIAR, A. R. C.; CARRIERI, A. P. “Água de lona” e Sangue de serragem” nos discursos de sujeitos circenses. *Organizações & Sociedade*, v. 23, n. 77, 2016.

AGUIAR, A. R. C; CARRIERI, A. de P.; SOUZA, E. M. O ‘maravilhoso, magnânimo, surpreendente, grandioso e espetacular mundo’ possível, dos circos ‘de lona’ itinerantes no Brasil. *BAR*, Rio de Janeiro, v.13 n. 3, julho/setembro 2016.

AJUZ, C. *É na escola que se vai aprender a ser de circo*. In: *Jornal do Brasil*, caderno B. Rio de Janeiro, 30 de maio de 1978.

ALCADIPANI, R. Dinâmicas de poder nas organizações: A contribuição da governamentalidade. *Comport. Organ. Gest*, Lisboa , v. 14, n. 1, abr. 2008 . Disponível em [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0872-96622008000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0872-96622008000100007&lng=pt&nrm=iso), acesso em 21 mai 2015.

ALCADIPANI, R. *Michel Foucault, Poder e a Análise das Organizações*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005.



ALONSO, G. “*Ai, se eu te pego*”: *Enquadramentos acadêmicos da música sertaneja*. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, 2013.

ALVES, E. P. M. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Universidade Federal de Alagoas. UFAL, 2011.

ALVES, E. P. M. Diversidade cultural, patrimônio cultural material e cultura popular: a Unesco e a construção de um universalismo global. *Sociedade e Estado*, 2010, 25(3), 539-560.

ANDRADE Jr., L. *Mascates dos sonhos – as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina: circo-teatro Nh’Ana*. Florianópolis, UFSC, Dissertação (Mestrado em História) 2000.

ANDRADE, J. C. dos S. *O teatro no circo brasileiro – Estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, Tese (Doutorado em Artes Cênicas), 2010.

ANGELO, F. H. B. *Corpo e subjetividade – um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/Funarte*. Rio Claro, Unesp. Dissertação (Mestrado em Educação), 2009.

ANTUNES, M. T. P; MENDONÇA NETO, O. R; YAYLA, H. E.; OKIMURA, R. T. Conduta ética dos profissionais da Contabilidade no Brasil: a prática da Parrhesia. *Advances in Scientific and Applied Accounting*, v. 5, n. 3, p. 377-404, 2012.

ARANTES, A. A. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. In: BARRIO, A. E; MOTTA, A; GOMES, M. H. *Inovação Cultural, Patrimônio e Educação*, p. 52, 2010.

AVANZI, R; TAMAOKI, V. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: CÓDEX .2004.

ÁVILA, F. S. *Território Circense*. Presidente Prudente, Unesp. Dissertação (Mestrado em Geografia), 2008.

AZEVEDO, M. Â. *Cronologia Ilustrada de Fortaleza: roteiro para um turismo histórico e cultural*. Vol. 1. Fortaleza: Edições UFC-BNB, 2001. Disponível em: [http://www.ceara.pro.br/Raridades/Fortaleza\\_Cronologia\\_Ilustrada.html](http://www.ceara.pro.br/Raridades/Fortaleza_Cronologia_Ilustrada.html).

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997

BARRIGUELLI, J.C. O teatro popular rural: o circo-teatro. *Debate e Críticas*. Revista Quadrimestral de Ciências Sociais, p. 107-120, 1974. São Paulo, nº 3, 1974.

BARTHOLO, R. *Respeitável público: os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 1999.

BARROS, A. N. de; CARRIERI, A. de P. Ensino superior em Administração entre os anos 1940 e 1950. Uma discussão a partir dos acordos de cooperação Brasil-Estados Unidos. *Cadernos EBAPE. BR*, v. 11, n. 2, p. 256-273, 2013.

BARROS, A. Os arquivos e o “Arquivo” (e vice-versa): temas para os Estudos Organizacionais. *XXXVIII Encontro da Anpad*, Rio de Janeiro, 2014.

BARROS, A; CRUZ, R; XAVIER, W; CARRIERI, A. P.; LIMA, G. A apropriação dos saberes administrativos: um olhar alternativo sobre o desenvolvimento da área. *RAM*, vol. 12, N.5 São Paulo, setembro/outubro 2011, p. 43-67

BARROS, J. D’ A. A Nova História Cultural - considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. *Cadernos de História*, v. 12, n. 16, p. 38-63, 2011.

BARTHOLO, R. *Respeitável público: os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 1999.

BAUMAN, Z. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BEADLE, R.; KÖNYÖT, D. The Man in the Red Coat—Management in the Circus. *Culture and Organization*, 12(2), 127-137, 2006.

BENGIO, F. *Uma analítica dos modos de produção de subjetividades frente o caso da patrimonialização do carimbó no estado do Pará*. Tese (Doutorado em quê?), Universidade Federal do Pará, 2014.

BENICIO, M. As palavras e os bichos: sobre o lugar dos homens no jogo das representações científicas. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 398-409, novembro 2015.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 2013.

BERGSCH, K. *Poder e saber em Michel Foucault*. São Leopoldo: Sinodal, 2000.

BERTI, S.; NETO, E. Proteção Jurídica dos Animais. *Revista Direito*. Salvador, 2009

BERTOLUCCI, D. C. *Proibição de animais em circos: Legislação aprovada em Barbacena e outros estados*. Barbacena. 2011

BEZERRA, J.; BARROS, J. M. Participação social no campo da cultura e disputas simbólicas nas políticas culturais para o circo em Fortaleza (CE). *Ciências Sociais Unisinos*, 52(1) 27-34. Unisinos. 2016.

BIFFI, A. C. *Relatório Comissão de Educação e Cultura – Projeto de lei n. 7.291 de 2006*. Câmara Federal, Brasília, 2009.

BOLOGNESI, M. F. *Circos e palhaços brasileiros*. Cultura Acadêmica, São Paulo, 254p; disponível em: [www.culturaacademica.com.br](http://www.culturaacademica.com.br).

BOLOGNESI, M. F. O Circo "civilizado". *Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association*, BRASA, Atlanta, 2002. Unesp.

BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BOLOGNESI, M. F. Contra Augusto. *Urdimento*, n. 20, 2013.

BOLOGNESI, M. F. O Circo na História: A Pluralidade Circense e as Revoluções Francesa e Soviética. *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 13, n. 15, 2010.

BOLOGNESI, M. F. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O percebejo online* –Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009. (<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496>).

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1934*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm); acesso em 15. mar. 2018.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: [http://www6.senado.gov.br/con1988/CON1988\\_05.10.1988](http://www6.senado.gov.br/con1988/CON1988_05.10.1988).

BRASIL. Fundação Nacional de Artes. FUNARTE. *Relatório de gestão do exercício de 2015*. MinC/Br, março 2016.

BRASIL. Fundação Nacional de Artes. FUNARTE. *Circo – Prêmio Funarte Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/circo-premio-funarte-petrobras-carequinha-de-estimulo-ao-circo/> Acesso em: 23 .jul. 2017.

BRASIL. Fundação Nacional de Artes. FUNARTE. *Escola Nacional de Circo*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/> Acesso em: 23.jul. 2017

BRASIL. Fundação Nacional de Artes. FUNARTE. *Política Nacional das Artes*. Relatório de atividades março de 2015 a maio de 2016.

BRASIL. Fundação Nacional de Artes. FUNARTE. *Prêmio Funarte Carequinha de estímulo ao circo – estatísticas*. MinC, CEPIN. s.d.

BRASIL. Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis, IBAMA. *Nota técnica*, n. 01/2015/DBFLO. Ministério do Meio Ambiente. Brasília, 01/04/2015

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. *O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial*. Brasília: Iphan, 2000, 208 p.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois*. Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil 2003 – 2010, Brasília, 2010.

- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. *Plano de salvaguarda do jongo no sudeste. Rio de Janeiro, 14ª Reunião de Articulação do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. 2011. Disponível em: [http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano\\_de\\_salvaguarda\\_versao\\_final.pdf](http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguarda_versao_final.pdf) ; acesso em 10. mar. 2015*
- BUCHINIANI, R. G. *A palhaçada no direito, o jurídico no circo*. São Paulo. FUNARTE. 2006.
- BURKE, P. *Cultura popular na idade média*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- CAMARGO, A. *Estado e Teatro: As Experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP. UNESP. Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.
- CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARRIERI, A; AGUIAR, A. R. C. *Construção de Identidades e Estratégias: O cotidiano polifônico dos Circos na Região Sudeste (Relatório Final-CNPq)*, Belo Horizonte, 2013.
- CARTER, C; MCKINLAY, A.; ROWLISON, M. Introduction: Foucault, management and history. *Organization*, v. 9, n. 4, p. 515-526, nov. 2002.
- CARVALHO, C. de M. B. *A genealogia do patrimônio em São Luís: da Athenas à capital da diversidade*. Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, Tese (Doutorado em que/??), 2009.
- CASSOLI, T. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não governamentais*. - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Dissertação (Mestrado em Psicologia), 2006.
- CASTELLS, A. N. G. de Políticas de patrimônio: entre a exclusão e o direito à cidadania. *O Público e o privado* - Nº 12 - julho/dezembro – 2008
- CASTRO, A. V. *O Elogio da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, p. 87 e 88. 2005
- CASTRO, M. L. V. de; FONSECA, M. C. L. *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO, 2008
- CAVALCANTE, I. *A Vida Maravilhosa nos Circo Teatros*. Sorocaba, SP. Loja de Idéias, 2011.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. *Culturas populares: múltiplas leituras. Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Pólis, 2006.
- CEDRAN, L. *O circo. Paço das Artes*. São Paulo, 1978

- CERTEAU, M. D. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis. Vozes. 1994
- CHARTIER, R. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990
- CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- CHUVA, M. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *In: Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. IPHAN, n. 34, p.147 a 166, 2012
- COHEN, R. *Performace como linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CORDEIRO, F. G. Animais como sujeitos de direito. *Revista Jurídica UNIGRAN*. Dourados, MS | v. 13 | 25 | 59 – janeiro/junho, 2011
- COSTA, A. S. M.; VERGARA, S. C. Estruturalista, pós-estruturalista ou pós-moderno? Apropriações do pensamento de Michel Foucault por pesquisadores da área de administração no Brasil. *Gestão e Sociedade*, v. 6, n. 13, p. 69-89, 2012.
- COSTA, E. B. A. *Salimbancos urbanos – a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, USP, Tese (Doutorado em Artes Cênicas), 1999.
- COSTA, M. M. F. da. *O Velho e o Novo Circo: Um Estudo de Sobrevivência Organizacional pela Preservação de Valores Institucionais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas – Administração Pública. Dissertação (Mestrado em quê??), 1999.
- COSTA, M. V.; WORTMANN, M. L. C. Entrevista com George Yúdice, A cultura como recurso-desdobramentos dos Estudos Culturais. *Educação*,38(1), 14-20, 2015.
- COXE, A. H. Nacimiento de un arte. El circo comenzó a lomos de um caballo. *In: El Correo de La UNESCO*. Ano XLI. Janeiro de 1988.
- D’ALESSIO, M. M. Metamorfoses do patrimônio – O papel do historiador. *In: Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. IPHAN, n. 34, p.79 a 90, 2012.
- DAL GALLO, F. A Renovação do Circo e o Circo Social. *Repertório: Teatro e dança*. Ano 13, n. 15, 2010.
- DAL GALLO, F. *Da rua ao picadeiro: Escola Picolino, arte e educação na performance do circo social*.– Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Tese (Doutorado em Artes Cênicas) 2009.
- DAMASCENO, A. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no Século XIX (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul)*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956, p. 11.
- DELEUZE, G. *El saber: Curso sobre Foucault*. 1ªed, Buenos Ayres: Cactus, 2013.

- DELLA PASCHOA JR. P. O Circo-Teatro Popular. **Cadernos de Lazer 3**. São Paulo. Sesc-SP/Brasiliense, 1978 (a).
- DELLA PASCHOA Jr, P. Circo teatro popular. *In: CEDRAN, I. O circo*. Paço das Artes. São Paulo, 1978(b).
- DIAZ, E. *A Filosofia de Michel Foucault*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DREYFUS, H.; RABINOW P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro:Forense universitária, 1995.
- DUARTE, A. Foucault e as novas figuras da biopolítica: o fascismo contemporâneo. *Para uma vida não fascista*, v. 1, p. 35-50, 2009.
- DUARTE, M.; ALCADIPANI, R. Contribuições do Organizar (Organizing) para os Estudos Organizacionais. *Organizações & Sociedade*, v. 23, n. 76, 2016.
- DUARTE, R. H. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Unicamp. 1995
- DUARTE, R. H. *O circo em cartaz*. Editora Einthoven. 2002
- DUPRAT, R. M. *Atividades circenses – possibilidades e perspectivas para a educação física escolar*. Campinas, Unicamp, Dissertação (Mestrado em Educação Física), 2007.
- DUPRAT, R.M. *Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior*. Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Tese (Doutorado em Educação Física), 2013.
- DURANT, J.; DURANT, A. K. R. *Pictorial history of the American circus*. AS Barnes, 1957.
- EMMENDOERFER, M.L.; MARTINS, B. C. L. Gestão de circo: um campo de atuação profissional (des)conhecido? *Tourism & Management Studies*, v. 9, n. 2, p. 118-123, 2013.
- FERNANDES-FERREIRA, H.; ALVES R. R. da N. Legislação e mídia envolvendo a caça de animais silvestres no Brasil: uma perspectiva histórica e socioambiental. *Gaia Scientia*. Volume 8 (1): 01-07, 2014.
- FIMYAR, O.; VEIGA-NETO, A. J. da. Governamentalidade como ferramenta conceitual na pesquisa de políticas educacionais. *Educação & Realidade*. Porto Alegre. Vol. 34, n. 2 (maio/ago. 2009), p. 35-56, 2009.
- FISCHER, R.M.B. Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de pesquisa*, v. 114, p. 197-223, 2001
- FLORÊNCIO, S. R. R. *A produção bibliográfica do Programa de Especialização em Patrimônio*. Mestrado Profissional-PEP/MP/Iphan: expertise em patrimônio e caminhos para a gestão pública, Tese (Doutorado em quê??), 2013.

- FONSECA, M. A. *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis. 1979
- FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural In: ABREU, R.; CHAGAS, M. *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- FONSECA, M. C. L. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio In: *Inventário Nacional de Referências Culturais – Manual de Aplicação*. Brasília: IPHAN, 2000.
- FONSECA, M. C. L. *O Patrimônio em processo: trajetória da política de preservação no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN. 2005
- FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 1974.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade, vontade de saber*, São Paulo: Graal, 1985.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Ed Loyola, 2001.
- FOUCAULT, M. A “governamentalidade”. *Ditos & Escritos IV: estratégia poder-saber*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2006.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008(a).
- FOUCAULT, M. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Martins Fontes, 2008(b).
- FOUCAULT, M. *Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 (a)
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Curso dado no Collège de France (1975-1976). Martins Fontes, 2010(b)
- FOUCAULT, M. *O governo de si e dos outros*. WMF Martins fontes, São Paulo, 2010 (c)
- FOUCAULT, M. *Aulas sobre a vontade de saber*. WMF Martins Fontes, 2014 (a)
- FOUCAULT, M. As técnicas de si. *Ditos & Escritos IX – Genealogia da ética, subjetividade e verdade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2014 (b)
- FUNARI, P. P. A.; PELEGRINI, S. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GARCIA, A. *O circo (a pitoresca turnê do circo Garcia através à África e países asiáticos)*. São Paulo. Edições DAG. 1976.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC. 1989

GONÇALVES, B. C. de *O. Respeitável público, não tem animal no picadeiro – Um estudo de caso sobre o circo Le Cirque a partir de sua trajetória pela Grande Florianópolis*. Florianópolis: 2011. UFSC, Florianópolis, (Trabalho de conclusão de curso), 2011.

GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Editora UFRJ, 1996.

GONÇALVES, T. Memória circense em Mazzaropi. *ILINX-Revista do LUME*, v. 2, n. 8, 2015-2016.

GRISOLLI, P. A. De homens voadores. In: FUNARTE/INF. *Circo, Tradição e Arte - Exposição Funarte/INF*, 1987.

GUERRA, A. *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei – 1717 a 1967*. 1968 – s/edit.

GUY, J.-M. *La Transfiguration du Cirque*. Théâtre Aujourd'hui, Paris, n. 7, Le Cirque Contemporain, La Piste et La Scène, 2001.

HOBSBAWN, E. J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

JANNUZZELLI, F. *Circo-teatro através dos tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. 2015. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, Dissertação (Mestrado em quê??), 2015.

KNIGHTS, D. Writing organitional analysis in to Foucault. *Organization*, London, v.9, n.4, p.112-147, 2002.

KROBAUER, G. A. *O processo de criação da escola nacional do circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona..* Universidade Estadual de Ponta Grossa, Tese (Doutorado em Educação)2016.

KRUGER, C. Brechtianismo circense: tradição ou modernidade? *R.cient./FAP*, Curitiba, v.4, n.2 p.17-37, jul./dez. 2009

KRUGER, C. *Experiência social e expressão cômica – os Parlapatões, Patifes e Paspalhões*. Campinas, Unicamp, Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), 2008.

LAMPEL, J; LANT, T.; SHAMSIE, J. Equilíbrio em cena: o que aprender com as práticas organizacionais das indústrias culturais. *RAE- Revista de Administração de Empresas*, v. 49, n. 1, p. 19-26, 2009.

LARAIA, R. de B. Patrimônio imaterial: conceitos e implicações In: CARVALHO, M. V.; GUSMÃO, R.; TEIXEIRA, J. G. *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília (DF): TRANSE/UnB, 2004.



- LAURINDO, H. A. “Ao respeitável público”: cenas enunciativas na historicidade de anúncios sobre a teatralidade circense em Fortaleza. *Eutomia* v. 1, n. 09. 2012.
- LEAL, J. Da arte popular às culturas populares híbridas, *Etnográfica* [Online], vol. 13 (2) | 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/1318>; acesso em 16. fev. 2018.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1996.
- LECOQ, J. *Le corps poétique*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997.
- LENHARO, A. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LIMA, E. C. de A. A festa de São João e a invenção da cultura popular. *RIF*, Ponta Grossa/PR Volume 11, Número 23, p. 13-29, maio/agosto, 2013.
- LIMA FILHO, M.; ABREU, R. A Antropologia e o patrimônio cultural no Brasil. In: LIMA FILHO, M; ECKERT, C; BELTRÃO, J. *Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra/ABA, 2007.
- LIMA FILHO, M. F. Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio cultural. TAMASO, I.; LIMA FILHO, M. F. *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: ABA, p. 111-129, 2012.
- LOCKMANN, K.; HENNING, P.C. Inclusão escolar na atualidade: um dispositivo da governamentalidade neoliberal. *Revista de Educação*. Pontifícia Universidade Católica, Campinas, n. 29, 2012.
- LONDRES, C. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. *Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de aplicação*. IPHAN, MinC, 2000.
- LOPES, D. de C.; SILVA, E. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015. 154 p.
- LOPES, D. de C. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872* Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), 2015.
- LOPES, M. C. Norma, inclusão e governamentalidade neoliberal. *Foucault: filosofia e política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LOPES, M. C. Políticas de inclusão e governamentalidade. *Educação & Realidade*, v. 34, n. 2, p. 153-169, 2009.
- LUNARDELLI, F. *O circo no cinema d’Os Trapalhões*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Dissertação (Mestrado em Artes), 1995.

MACHADO, A. *Terra Roxa e Outras Terras*. Ano I, no 3. São Paulo: 1923. Disponível: <[www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm](http://www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm)>..acesso em 20.fev.2018.

MACHADO, R. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Graal. 1981.

MAGNANI, G. C. O circo. In: FUNARTE/INF. *Circo, tradição e arte - Exposição FUNARTE/INF*. 1987.

MAGNANI, J. G. C. Ideologia, lazer e cultura popular – um estudo do circo-teatro nos bairros de periferia de São Paulo. *Dados*, v. 23, n. 2, p. 171-184. 1980.

MAGNANI, J. G. C. Cultura popular: controvérsias e perspectivas. *BIB*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 23-39, 1982.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Editora Hucitec/Unesp, 2003.

MARCHI, D. de M.; NOGUEIRA, I. P. Memória e representações da cultura popular no circo-teatro do bebê no Rio Grande do Sul. *Caderno de pesquisa CDHIS*, Uberlândia, v.26, no1, janeiro/junho 2013.

MARCHI, D. de M. *Teatralidade das margens: os sentidos da memória e do patrimônio, suas continuidades e descontinuidades no Teatro do Bebê*. – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Dissertação (Mestrado em quê????), 2013.

MARCHI, D. de M. Quanto de memória há no saber-fazer do palhaço? As questões contemporâneas sobre o patrimônio cultural a partir do trabalho de um grupo familiar de circo-teatro. *Urdimento*, v.1, n.26, p. 287 - 309, julho 2016.

MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da Cultura (1937). In: MARCUSE, H. *Cultura e Psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARQUES, D. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*. n. 6. São Paulo: ECA/USP, 2006

MARTINS, T. R. Notas prévias para uma reflexão sobre as políticas culturais direcionadas para o circo. *II Seminário de pesquisa da Faculdade de Ciências Sociais*. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MILITELLO, D. T. *Picadeiro*. São Paulo. Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

MENEZES FILHO, A. de S.; GURGEL, W. B. Ética, método e experimentação animal: a questão do especismo nas ciências experimentais. *Cad. Pesq.*, São Luís, v. 18, n. 3, set./dez. 2011.

MERISIO, P. R. Teatro de anônimo – elementos do circo-teatro tradicional na cena contemporânea. *Ouvirouver*, n. 1, p. 7-26, 2005.

- MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILITELLO, D. T. *Picadeiro*. São Paulo: Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.
- MINC. *Câmara e colegiado setorial de circo-Relatório de atividades 2005-2010- A Participação Social no debate das Políticas Públicas do Setor*, 2010.
- MINC. *Processo MINC 01400.027636/2009-03*.
- MONTES, M. L. A. *Lazer e ideologia: A representação do social e do político na cultura popular*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, Tese (Doutorado EM QUÊ??), 1983.
- MOTTA, F. P.; ALCADIPANI, R. O Pensamento de Michel Foucault na teoria das organizações. *Revista de Administração*, v. 39, n.2, p. 117-128, 2004.
- MUCCI, I. *Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista*. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Artes), 2013
- NORA, P. *et al.* Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*, v. 10, 1993.
- OLIVEIRA, J. A. *In: FUNARTE/INF. Circo: tradição e arte*. Funarte/Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro, 1987.
- OLIVEIRA, J. A. *Circo*. São Paulo: Biblioteca Eucatex. 1990
- OLIVEIRA, J. B. A. de *Memórias de picadeiro. Histórias de vidas de circenses do semiárido baiano entre Senhor do Bonfim e Jacobina*. Universidade do Estadual da Bahia- Jacobina, Monografia (Especialização) 2012.
- OLIVEIRA, J. S.; CAVEDON, N. R. Micropolíticas das práticas cotidianas: etnografando uma organização circense. *RAE-Revista de Administração de Empresas*, v. 53, n. 2, p. 156-168, 2013.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, R. *Românticos e Folcloristas – Cultura Popular*. São Paulo: Olho d’água, s/d.\*
- PAOLI, P. S. Patrimônio material, patrimônio imaterial: dois momentos da construção da noção de patrimônio histórico no Brasil. *Patrimônio cultural*, 2012.
- PARKER, M. Organizing the circus: the engineering of miracles. *Organizations Studies*, v. 32, n. 4, p. 555-569, 2011.
- PEREIRA, M. C; MUNIZ, M. M. J. LIMA, J. B. Foucault e estudos organizacionais: ampliando as possibilidades de análise. *Revista de Ciências da Administração*, v. 9, n. 17, p. 93-110, 2007.

PEREIRA, R. D; OLIVEIRA, J. L.; CARRIERI, A. P. O poder, a analítica foucaultiana e possíveis (des)caminhos: uma reflexão sobre as relações de poder em organizações familiares. *GESTÃO.Org*. Revista Eletrônica de Gestão Organizacional, v. 10, n. 3, p. 623-652, 2012.

PERIN, D. Z. P. Das canções do circo-teatro às novas mídias: uma breve análise das canções propagadas por palhaços cantores a partir de meados do Século XX. *Boletim Historiar*, n. 07, 2015.

PERIN, D. Z. P. *Respeitável público: Nos picadeiros da vida, lembranças de palhaços– 1950 a 1980*. UNESC, Criciúma, (Trabalho de Conclusão de Curso), 2013.

PIMENTA, D.; SILVA, D. M. Nossa, essa peça ainda agrada, hein? O Circo-Teatro Guaraciaba e o melodrama... E o céu uniu dois corações. *Rebento*, n. 7, p. 64-89, 2017.

PIMENTA, D. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, (Tese de doutorado em quê??), 2009.

PIMENTA, D. *Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil*, ECA/USP, 2003.

PIMENTA, D. Influência e confluência. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, n. 6, São Paulo: ECA/USP, 2006.

PINHEIRO, J. *Relatório Comissão de Meio ambiente e Desenvolvimento sustentável – Projeto de lei n. 7.291 de 2006*. Brasília, 2006.

POULOT, D. A razão patrimonial na Europa do século XVIII ao XXI. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. IPHAN, n. 34, 2012, p.27 a 44.

PRADO FILHO, K. *Michel Foucault: uma história política de verdade*, Florianópolis: Insular, 2006.

PROENÇA, M. Circo 50 anos de alegria. *Brasil- Almanaque de Cultura Popular – projeto TAM*, ano 7, n. 84, 2006.

QUARESMA JÚNIOR, E. A; SILVA, E. R.; CARRIERI, A. P. As Alianças Estratégicas no Picadeiro da Arte/Negócio Circense. *Revista de Administração Mackenzie*, 15 (3), 101-131.2014.

RAC. *Solicitação de registro de famílias circenses como bem cultural*, Belo Horizonte, 2016.

RAYMUNDO, J. *A Política para as artes no Brasil: Avanços, Retrocessos e Perspectivas - Os Editais da Funarte no período 2010-2014*. Porto Alegre, 2016.

REIS, A. de C. Entrevista com George Laysson. *Repertório: teatro & dança*, Salvador, n. 15, ano 13, p. 139-150, 2010

RIDENTI, M. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- ROCHA, G. "A retórica da tradição": notas etnográficas de uma cultura em transformação. *Antropolítica*, Niterói, n. 27, p.63-83, 2. sem. 2009.
- ROCHA, G. "Moderno é ser Tradicional": A Reinvenção do Circo na Cultura Contemporânea. *XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*, Rio de Janeiro, 2009.
- ROCHA, G. O circo chegou! memória social e circularidade cultural. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 69-89, nov. 2012.
- ROCHA, G. *Dialética da brincadeira – representações do circo na literatura infantil*. Grifos, Chapecó, Argos, n. 17, p. 145-168. 2004.
- RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 55.
- SACCHI, W. *A identidade saltimbanco*. Campinas, Unicamp, Dissertação (Mestrado em Multimeios), 2009.
- SANCHES, P. A. O Circo Brasil, *Carta Capital*, n. 406. 27 de agosto de 2006.
- SANDRONI, C. *Questões em torno do dossiê do samba de roda*. In: FALCÃO, A. *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. p. 45-53.
- SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos avançados*, v. 24, n. 69, p. 373, 2010.
- SANTANA, W. Políticas do picadeiro: análise dos impactos do prêmio Funarte Carequinha nos circos itinerantes do nordeste. In: *IV Seminário Internacional – Políticas Culturais*. Setor de Políticas Culturais, 2013, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2013.
- SANTANA, M. A.; SUN, A. Diferenças entre dramaturgia escrita e encenação em Tubinho, o tigrão, do Circo de Teatro Tubinho. *Letra e Ato*, 2015.
- SANTOS, E. C.; DOURADO, D. C. P. Management attempts in the field of culture in Pernambuco: the case of cultural producers. *Cadernos EBAPE*. BR, v. 12, n. 1, p. 178-198, 2014.
- SANTOS, E. dos Teatro de Iona Serelepe – espaço para o encontro entre a cultura e a memória populares. *Revista Urutágua – DCS/UEM*, Maringá-PR, n. 16, 2008.
- SANTOS, R. E. A Economia como Crítica da Razão Governamental em Michel Foucault. *Kínesis-Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, v. 1, n. 02, 2014.
- SÃO PAULO. Prefeitura municipal de São Paulo. *Lei de Fomento ao Circo –Programa municipal de fomento ao circo para a cidade de São Paulo, Lei 16598/ 2016*.
- SAVIOLI, A. N. *Diálogos entre o filme “O palhaço”, a história e questões de identidade no circo brasileiro*, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Dissertação (Mestrado em quê?), 2015.

SAXON, A. S. O maior espetáculo da terra: o circo norte-americano ontem e hoje. *O correio da UNESCO*, ano 16, n. 3 – O Circo, Arte Universal, p. 31-34, mar. 1988.

SEYSSSEL, W. *Arrelia e o Circo – Memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.

SILVA, R. C. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). *Repertório: teatro & dança*, Salvador, n. 15, ano 13, p. 40-51, 2010.

SILVA, R. C. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do Século XX*. - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, (Tese doutorado em quê????), 2014.

SILVA E.; CÂMARA, R. S. *O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. 2009 Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp>>. Acesso em 30. ago. 2017.

SILVA, E.; ABREU, L. A. *Respeitável Público... O circo em Cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, E.; MELLO FILHO, A. *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: grupo off-sina, 2014.

SILVA, E. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007, 436p

SILVA, E. *O Circo: Sua Arte, Seus Saberes- O Circo no Brasil no Final do Século XIX e Meados do Século XX*. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Dissertação (Mestrado em História), 1996.

SILVA, J. P.; GONTIJO, F. S. Patrimônios do “fundo” na encantaria amazônica: “entre cosmologias, memórias e identidades marajoaras”. *Muiraquitã- Revista de letras e humanidades*. v. 4, n. 1, 2016.

SILVA, K. R. P. da *O espetáculo chegou, a lona se ergueu e o picadeiro encantou: história do circo na Paraíba entre 1890-1910*. Campina Grande, (Trabalho de Conclusão de Curso) , 2014.

SILVA, M. L. Michel Foucault e a genealogia da exclusão/inclusão: o caso da prisão na modernidade. *Revista de Estudos Criminais*. São Paulo Ano V, n. 17, p. 39-61, 2005.

SILVA, R. C. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). *Repertório: teatro & dança*, Salvador, n. 15, ano 13, p. 40-51, 2010.

SILVA, R. C. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do Século XX*. - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctoral e Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, (Tese doutorado em quê????) 2014.

SILVEIRA, M. Circo espaço arquetipal convergente. In: CEDRAN, L. *O circo*. Paço das Artes. São Paulo, 1978.

SOUSA JUNIOR, W. D. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Universidade de São Paulo (Tese doutorado em quê??), 2008.

SOUSA JUNIOR, W. D. Circo e sociabilidade em São Paulo. *Comunicação & Educação*. Ano XVIII. 2013.

SOUZA, E. M.; CARRIERI, A. P. A analítica queer e seu rompimento com a concepção binária de gênero. *Revista de Administração Mackenzie*, v. 11, n. 3, art. 2, p. 46-70, 2010.

SOUZA, E. M.; MACHADO, L. D; BIANCO, M. F. O homem e o pós-estruturalismo Foucaultiano: implicações nos estudos organizacionais. *Organizações & Sociedade*, v. 15, n. 47, p. 71-86, 2008.

SOUZA, E. M. D. Where is Queer Theory in Organizational Studies *Sociol Int J*, v. 1, n. 4, p. 00021, 2017.

SOUZA, E. M; BIANCO, M. F.; SILVA, P. de O. M. Análise arqueológica das estratégias utilizadas por homossexuais no trabalho bancário. *Farol-Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, v. 3, n. 6, p. 12-59, 2016.

SOUZA, E. M.; PETINELLI-SOUZA, S. Foucault e Deleuze visitam os estudos organizacionais. *Congresso de tecnologias de gestão e subjetividades*. V. 1. 2010.

SOUZA, E. M; JUNQUILHO, G. S; MACHADO, L. D.; BIANCO, M. F. A analítica de Foucault e suas implicações nos estudos organizacionais sobre poder. *Organizações & Sociedade*, v. 13, n. 36, 2006.

SOUZA, M. A. *Retrato de picadeiro Amazônia paraense*, Instituto de Ciências das Artes, UFPA, Belém, Dissertação (Mestrado em quê??), 2013.

SOUZA, S. C. M de *O poeta vai ao circo: o tempo de Gonçalves Dias, arte e entretenimento: dos clássicos de Dostoiévski e Baudelaire aos populares folhetins e circos bizarros*. 2009

SPINDOLA, C. A. *O Circo de Todos os Tempos – Do pau a pique ao tensionado*. Ribeirão Preto: Editora Legis Summa, 2007, 116p

STASSUN, C. C. S; PRADO FILHO, K. Geoprocessamento como prática biopolítica no governo municipal. *Revista de Administração Pública*, v. 46, n. 6, p. 1649-1669, 2012.

SWEET, R. C.; HABENSTEIN, R. W. Some Perspectives on the Circus in Transition. *The Journal of Popular Culture*, 6(3), 583-590. 1973.

TAMASO, I.; LIMA FILHO, M. F. *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. ABA Publicações, 2012.

- THÉTARD, H. *La merveilleuse histoire du cirque*. Paris: Éditions Julliard, 1978.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TOMAS, J. A invisibilidade social, uma construção teórica. *Colóquio "Crise das Socializações"*, 2012.
- TOMÁS, J. C. de S. P. A invisibilidade social, uma perspectiva fenomenológica. *In: Mundos sociais: saberes e práticas*, 2008.
- TOMAZ, P.C. A preservação do patrimônio cultural e sua Trajetória no Brasil. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*. Maio, v. 7, 2010.
- TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1988
- TOWNLEY, B. Performance appraisal and the emergence of management. *Journal of Management*. New York, 30 (2):221-39, 1993.
- TRIPOLI, R. *Relatório Comissão de Constituição e justiça e de cidadania – Projeto de lei n. 7.291 de 2006*. Brasília, 2009
- TROTTA, R. *Revista comemorativa dos dez anos do Teatro de Anônimo*. Rio de Janeiro: Grupo Anônimo de Teatro, [1996].
- UBCI. *Cartilha do 2º Seminário Nacional de Circo itinerantes*. São Paulo, 2015.
- UNESCO. Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, 1989. Disponível em: <http://www.portal.iphan.gov.br>
- UNESCO. *Convenção Para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris. 2003.
- UNESCO. *Convenção Para Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris, 2005.
- UNESCO. *Relatório Mundial da Unesco. Investir na diversidade cultural e no dialogo intercultural*. 2010. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755>; acesso em 10 set. 2017.
- UNESCO /MinC *Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda*. Brasília. 2008.
- VARGAS, M. T. V. *Circo: espetáculo de periferia*. Pesquisa 10. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Informação e Documentação Artística. Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, p. 25.



- VEIGA, G. *Ritual, Risco e Arte Circense*. O Homem em Situações- Limite, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- VEIGA-NETO, A.; LOPES, M. C. Inclusion and governmentality. *Educação & Sociedade*, v. 28, n. 100, p. 947-963, 2007.
- VEIGA-NETO, A. *Ritual, Risco e Arte Circense*. O Homem em Situações- Limite, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008
- VELLOSO, M. *A dança na esfera de poder federal: espaços de representatividade, condições de existência e esboços para uma agenda política*. Disponível em [www.casaruibarbosa.gov.br](http://www.casaruibarbosa.gov.br); acessado em 10 dez. 2017.
- VENTURA, M. *O espetáculo mais triste da terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- VIANA, W. L. *Portinari menino e o circo*. UNESP. Instituto de artes, São Paulo, Dissertação (mestrado em quê????), 2008.
- VIANNA, L. *Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais*. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Celebrações e saberes da Cultura Popular, p. 15-24, 2004.
- VIEIRA, M. M. F.; CALDAS, M. P. Teoria crítica e pós-modernismo: principais alternativas à hegemonia funcionalista. *Revista de Administração de Empresas*, v. 46, n. 1, p. 59-70, 2006.
- VIEIRA, *Teatro União e Olho Vivo: Em Busca de um Teatro Popular*, São Paulo: Tuov-Unesco, 1977.
- VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997
- VILLADSEN, K. Managing the Employee's Soul: Foucault applied to modern management technologies. *Cadernos EBAPE.BR*, v. 5, n. 1, p. 1-10, 2007
- WALTER, B. E. P; WINKLER, C. A. G.; CRUBELLATE, J. M. O ideário taylorista, a gestão da subjetividade e o poder pastoral. *Cad. EBAPE.BR*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 16-29, Mar. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-39512013000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512013000100003&lng=en&nrm=iso); acesso em 21 jun. 2016.
- WOOLCOCK, M. Culture, Politics, and Development. *Policy Research Working Paper*; n. 6939. World Bank, Washington, 2014.
- ZENI, A. Respeitável público, a memória preservada da história por detrás do encantamento e da magia do circo que entretêm jovens e crianças de todo mundo há séculos - *Revista da Cultura*, Livraria Cultura, março de 2010.

## ANEXO 1. UM POUCO DA NARRATIVA HISTÓRICA DO CIRCO: MOMENTOS E ACONTECIMENTOS

Para falar do processo de patrimonialização do circo “de tradição familiar” (01450.012277/2005-62 – **Data:** 29/09/2005), é preciso contar um pouco da história do circo, principalmente dos circos brasileiros. Consideramos necessário contar esta história, construir esta narrativa, pois, sem isso, pouco entendemos do momento atual. Buscamos nas diversas narrativas históricas construídas por outros, pinçar a dimensão de acontecimento que apresentam das expressões circenses no país. Ao focar no acontecimento, deixamos de lado, neste momento, o foco nas construções de verdades e nas disputas por produção de verdades, que cada narrativa histórica encerra. Essas disputas pelas verdades presentes nas narrativas históricas que utilizamos foram explicitadas no estudo do que se enuncia sobre circo, à medida que o fala-se de, hoje, esta impregnado pelos vários falares construídos por meio da história.

Os estudos acadêmicos sobre o circo no Brasil os quais permitem pontuar sua história e as transformações são poucos (DUARTE,1995; SILVA 1996, 2003; 2007; LOPES, 2015; BOLOGNESI, 2003; LOPES ; SILVA, 2015; PIMENTA, 2003;2006; 2009; MAGNANI, 2003; MONTES, 1983; DELLA PASCHOA, 1978; BARRIGHELI, 1974; VARGAS,1981; SOUSA JR., 2008; ANDRADE, 2010; CARVALHO DA SILVA, 2014), há, também, relatos de memorialistas (BARTHOLO, 1999; GARCIA, 1976; SPINDOLA, 2007; SESSELY, 1977) e de estudiosos sobre o tema circo (TORRES, 1988; CASTRO, 2005)

As fontes discursivas aqui utilizadas nem sempre se caracterizam por estudos que tiveram o circo como objeto dileto, uma vez que diversas abordagens, diversas questões orientam a análise dos diferentes autores aqui referenciados. Por exemplo, ao estudar o palhaço, Bolognesi (2003) refletiu sobre a produção popular do circo na década de 1990 e sua especificidade estética; ao estudar a teatralidade presente no trabalho de Benjamin de Oliveira<sup>87</sup>, Silva (2007) traçou um panorama das trocas culturais operadas pelo circo-teatro nas primeiras décadas do Século XX; o circo-teatro também orientou as análises de autores como Pimenta (2009, 2003), Andrade (2010) e Sousa Jr. (2008).

---

<sup>87</sup> Benjamin de Oliveira, foi um artista, compositor, cantor, ator e palhaço de circo brasileiro, conhecido por suas encenações de peças teatrais no picadeiro no começo do Século XX.

Preocupado com a desigualdade provocada pelo avanço do capitalismo no contexto urbano industrial, Magnani (2003) estudou o circo como forma de lazer da periferia; Barriguelli (1974) Montes (1983), Della Paschoa (1978) e Vargas (1981) estudaram pequenos e médios circos que circulavam nas periferias da grande São Paulo nas décadas de 1970-1980; buscando apreender formas de gestão dos circos Aguiar, Carrieri e Souza (2016) pesquisaram circos do sudeste brasileiro.

As perspectivas de análise estão presentificadas nas narrativas das diversas histórias. Das narrativas descritas, outras narrativas se sucedem como a que fazemos aqui, uma narrativa de diversas histórias buscando mostrar as particularidades de determinados períodos. Uma narrativa fragmentada do que seria a cena circense nesses últimos dois séculos no país, permeada de lacunas a serem preenchidas<sup>88</sup>.

Há certa unanimidade entre os vários autores que estudam o circo no Brasil, como Silva (1996), Bolognesi (2003) Torres (1998) Castro (2005), ao se referirem ao circo como uma estrutura de espetáculo pago, que surgiu na modernidade, associando elementos artísticos diversos.

### **1.1. Uma breve história do circo no mundo ocidental**

A iniciativa de Philip Astley, na Inglaterra no ano de 1776, é referenciada pela criação de um espaço circular (o picadeiro), onde eram apresentadas habilidades de equitação para um público pagante. Egresso da cavalaria militar, Astley construiu arquibancadas de madeira em frente a uma pista circular, onde se davam as apresentações. Para Silva (2007, p. 35), do ponto de vista artístico, Astley foi considerado inovador: “a uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao

---

<sup>88</sup> Desconhecemos muito da história do circo no país, a memória oral dos circos que há muito tempo vem circulando regionalmente pouco foi e tem sido registrada Algumas iniciativas devem ser louvadas como a de Marchi (2013) que estudou o circo-teatro BeBé; e Santos (2008) com o estudo sobre o circo-teatro Serelepe, do Rio Grande do Sul; Perin (2013) com acesso a memórias de palhaços em Santa Catarina, 1950-1990; de Silva (Kamylla) estudando o circo na Paraíba de 1880-1910; de Souza (2013) registro da memória de circenses do Pará; Carvalho da Silva (2013; 2012), com trabalho de pesquisa sobre o circo e circo teatro no interior da Bahia, na primeira metade século XX; Oliveira (2012) com registro de histórias de vida de circenses no semi-árido baiano.

som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, Hercules e adestradores de animais”.

Alice Viveiros de Castro, em entrevista de Torres (1998) relata que Astley, buscando prender a atenção do público, introduziu números de variedades, colocou o *clown* na apresentação como o palhaço do batalhão, o camponês recrutado, a figura cômica com dificuldades atrapalhadas ao montar no cavalo. Teria também criado o mestre de cerimônias, à medida que dirigia e apresentava o espetáculo. Os acrobatas, dançarinos de corda e malabaristas apresentavam números intercalados às apresentações equestres; as pausas entre os números foram ocupadas pelo *clown*, satirizando os malabaristas, acrobatas e os números de equitação. Foram introduzidas cenas cômicas curtas e as pantomimas, representações de acontecimentos. Essa justaposição de elementos das apresentações equestres, apresentações de performances corporais e comédia, se estabeleceram como elementos da estética clássica do circo e configuraram até hoje o espetáculo do circo moderno.

Para Astley, segundo Silva (2007), seu espaço de atuação era denominado de anfiteatro. Foi Hughes, em 1780, um antigo cavaleiro da trupe de Astley, que montou a primeira companhia que utilizou o nome circo, o *Royal Circus*. Hughes construiu um espaço duplo, no qual havia um palco para a apresentação de funâmbulos e pantomimas, e havia uma pista onde se davam as apresentações equestres (SILVA, 2007, p.36).

Burke (1998) expõe que, de 1500 a 1800, existia uma variedade de artistas ambulantes que percorriam as feiras das cidades levando suas apresentações: cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, bufões, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, acrobatas; prestigidores que comiam fogo; grupos de artistas encenadores de comédias de peças religiosas; andarilhos que recitavam poesias, etc. Estes artistas de rua com o declínio das feiras no século XVIII foram absorvidos pelo circo.

A arte equestre já participava de espetáculos de rua desde o fim das guerras napoleônicas, quando se formaram trupes equestres errantes, que se aproximaram das artes das ruas e

integraram grupos itinerantes. Com o crescimento da burguesia, segundo Burke (1998), com a Revolução Industrial e o aparecimento de grandes mercados, as tradicionais feiras europeias perderam importância e inúmeros artistas de rua ficaram sem espaços para se apresentar. As formas de expressão artística passaram a se organizar comercialmente, buscando seu público, o qual passa a ser visto como comprador de espetáculos e de diversão. O espetáculo circense integra estes artistas oriundos do espaço popular, das feiras e ruas, com ex-militares praticantes da arte equestre e, com isso, também se aproxima de um público mais diverso, encontrando aceitação em amplas camadas sociais, como forma de entretenimento popular e urbano quando do crescimento das grandes cidades no século XVIII. Apropriando-se das formas artísticas apresentadas nas feiras, associando os artistas ambulantes a apresentações de equitação, une o popular com o aristocrático. É nesse sentido que Bolognesi (2003) situa a criação do circo moderno nos ideais românticos do Século XVIII. Os primeiros circenses com origem militar adotaram a alta escola de cavalaria nas suas apresentações, baseada em valores aristocráticos e se associaram à arte popular dos artistas de ruas.

O circo como criação artística espetaculosa respondia ao ideário urbano, político e militar da época, fazendo releituras dos grandes feitos do homem, o domínio sob a natureza, por exemplo. Burke (1998, p. 55) considera o circo “o caso mais notável de comercialização da cultura popular”, ao colocar em um espaço fechado e de forma organizada palhaços e acrobatas, tradicionais artistas de rua.

Na França, após 1789, o circo consolida-se como espetáculo pago destinado à burguesia que, ansiosa por acesso a símbolos aristocráticos, se encanta com espetáculos da arte equestre, até então objeto exclusivo da aristocracia. Nesse espetáculo, foram associadas atrações executadas por artistas de rua, como acrobacias, malabarismo, pirofagia, equilíbrio sob corda, aos números de arte equestre. Bolognesi (2009) chama atenção que a arte equestre foi, no circo, apropriada pela arte da encenação teatral, por meio da apresentação de esquetes, mimodramas e hipodramas. A encenação de temas históricos assumia um caráter de criação e fortalecimento de ideias de grandeza humana e poder da nação em construção, uma vez que

paulatinamente, o espetáculo que demonstrava habilidades humanas sobre o cavalo ganhou adornos teatrais e, com isso, aderência de sentidos. Esses sentidos estiveram em perfeita harmonia com os desdobramentos da Revolução Francesa, em uma Paris que propagava o mito do progresso e da ascensão social a todos. Depois de 1789, as investidas napoleônicas, a Restauração e a consolidação da imagem do Imperador induziram o espetáculo circense a tratar de temas históricos. Cavalos, feras amestradas das mais diversas partes do mundo, números os mais variados,

encenados com figurinos alusivos a lugares conhecidos (quase sempre, conquistados) eram material adequado e mais do que suficientes para a criação dos hipodramas históricos, espetáculos feéricos e grandiosos que narravam as proezas do conquistador. O intuito último era a consolidação de uma ideia de nação e de poder a expandir fronteiras, tanto físicas como as do imaginário. O circo e seu espetáculo, direcionados ao público burguês, foram ferramentas espetaculares de tamanha façanha (BOLOGNESI, 2009, p. 34).

O ideário estético romântico era reforçado nas encenações pelo herói, um sujeito autoconsciente que rompe com a natureza, que defende a liberdade e que denuncia as injustiças, contrapõe-se à monarquia, à aristocracia e à igreja, e reforça o poder da burguesia. Contrapondo-se ao Classicismo, o Romantismo exaltava o nacionalismo e valorizava as manifestações populares. O ideal romântico via o homem livre, criador, superador de limites, subversor das normas sociais, sob as asas do imaginário, apresentando energia criativa. Os artistas circenses representavam tal ideal e mostravam no picadeiro o homem para além dos limites corporais, dominando a natureza, capaz de grandes feitos; assim como o homem dual experimentando os limites da moral social.

De 1770 a 1820, Silva (2007) e Torres (1998) mencionam que surgiram circos na Suécia, Rússia, Espanha, Áustria, Alemanha. No final do Século XIX, os espetáculos de circo estavam em toda a Europa, especialmente circos com instalações fixas. Outros grupos congregando artistas oriundos da formação militar e famílias de artistas saltimbancos, ambulantes e ciganos, de tradição nômade também se consolidaram e integraram companhias que emigraram da Europa para as Américas.

Conforme Saxon (1988), J. B. Ricketts, por volta de 1790, estabeleceu os primeiros circos dos Estados Unidos da América, na Filadélfia e em Nova Iorque. Por volta de 1820, o modelo de circo de madeira foi substituído por uma tenda de lona, o que lhe permitiu circular entre as distantes cidades dos EUA. No país, alguns empresários já circulavam exibindo pequenas coleções de animais exóticos, que, aos poucos, se associaram aos circos. Foram montadas “cidades de lona”, com dimensões colossais, grandes tendas para receber até 10.000 pessoas, tendas anexas para a exibição de animais e outras atrações, tendas para as centenas de cavalos que carregavam o circo, praças de alimentação etc. O circo estadunidense se estabeleceu com o signo da grandiosidade e caracterizado pela associação de tenda itinerante com um pequeno zoológico, uma *menagerie* ambulante (SAXON, 1988). Conforme Torres (1998) e Silva

(2003), o circo de tenda, das grandes barracas como espaço de moradia e espetáculo, consolidou-se nos Estados Unidos da América e foi exportado para todo o mundo.

## **1.2. O circo no Brasil**

No Brasil, um dos primeiros registros conhecidos de atividades circenses foi uma reclamação feita por um frei em 1727 dirigida aos seus superiores, solicitando orientações sobre como proceder diante de ciganos que viviam em tendas de forma nômade pelo país, domando cavalos e apresentando “comédias e óperas imorais” (TORRES,1998, p. 20). No final do século XVIII e início do século XIX, artistas circenses em grupos familiares migraram da Europa para a América Latina, circulando em vários países do continente e algumas famílias resolveram fixar-se no Brasil.

Inicialmente, durante o século XVIII, inexistiam muitas cidades com casas de espetáculos no Brasil. Grupos circenses organizados com material de trabalho, muitas vezes utilizavam da estrutura de “tapa-beco”, isto é, fechavam um beco com um pano estirado o que possibilitava a cobrança de ingresso e não somente o passa-chapéu usado em praças públicas. Grupos maiores buscavam terrenos maiores com construções laterais e improvisavam um picadeiro, demarcando área e fixando um mastro para suporte de números aéreos. Somente na segunda metade do Século XIX os circos ocuparam salas de teatros das cidades (PIMENTA, 2009, p. 14).

Silva (2007) esclarece que, no decorrer do século XIX, o Brasil fazia parte da rota das turnês de circos estrangeiros, que vinham principalmente das cidades do litoral com portos. Havia também circos que percorriam varias cidades da América Latina, especialmente as cidades do Rio de Janeiro, Buenos Aires, Porto Alegre, São Paulo, Montevideú, Assunção e Lima. Vários grupos de famílias que acompanhavam esses circos ficaram no país. A maioria das companhias era composta por artistas estrangeiros que incorporaram brasileiros brancos e negros em seus espetáculos. Também era usual diretores de circo comprarem negros escravos e os integrarem aos quadros dos artistas da companhia.

Os primeiros registros encontrados sobre companhias circense no país seriam a companhia Chiarini, em São João del Rei, em 1834 (DUARTE, 1995); o circo de Alexandre Lowande, em Minas Gerais e em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, no ano de 1857 (SILVA, 2007); o circo Bragassi, em 1830 (RUIZ,1987). Ruiz lista numerosas famílias que vieram para o Brasil e aqui se estabeleceram, como se pode ver em:

Assim, eles foram vindo e formando as grandes famílias circenses que iriam construir o circo brasileiro. Sucessivamente eles foram chegando e ficando: Albano Pereira, português (1833); o citado Alexandre Lowande, americano (1861); Manoel Fagundes, chileno (1887); Tomás Landa, peruano (1887); os Nelson, ingleses (1872); José Rosa Savala, peruano (1887); Julio Seyessel, francês (1887); os Palácios, argentinos (1884); os Ozon, franceses (1887); Leopoldo Temperani, italiano (1884); João Bozan, argentino (1881); Franck Olimecha, japonês (filho do patriarca Torakiche Hayataka) (1888); Takasawa Mange, também japonês (1887); Francisco Azevedo, português (1874); José Ferreira da Silva Polidoro, português (1873); os Alciati, italianos (1893); Francisco Stringhini, italiano (1892); Antonio das Neves, português (1889); os Casali, argentinos (1874); Jean François, (1881); os Robotini, italianos (1892); os Stevanowich, iugoslavos (1892); os Queirolo (1910) e os brasileiros Antonio Carlos do Carmo, Manuel Pery, Galdini Pinto (pai do famoso Piolim), Sérvulo Rocha, João Alves, José Pantojo, Narciso de Abreu, a família Nogueira, Nestor de Freitas, Luiz Gonzaga, Hilário Maria de Almeida, Orlandino Leite, Isidoro Gonçalves, Juvenal Pimenta, a família Martinelli, Fred Villar, George Gomes (o Carequinha), a família Spinelli. (...) (RUIZ,1987, p. 21-22).

A formação familiar, ou seja, o circo família, como expresso por Ruiz, dominou a cena brasileira. Nômades, as famílias circenses com seus circos de cavalinhos percorriam várias cidades, principalmente no litoral do país, se associavam às festas religiosas locais, se apresentavam nos teatros das cidades. Contudo, muitos grupos desembarcaram no país sem vinculação com qualquer circo, artistas que vinham sem nenhuma estrutura, somente com seu trabalho e, ocasionalmente, com algum animal.

Uma autora que pode ajudar a elucidar como se configuravam as primeiras produções circenses no Brasil é Regina Duarte. Seu estudo de doutoramento em História Social (DUARTE, 1995) pode ser considerado um dos primeiros trabalhos historiográficos sobre circos no Brasil. “Noites Circenses” apresenta um resgate cuidadoso de inúmeras fontes sobre algumas das primeiras manifestações circenses no país. Seu estudo se circunscreve nas discussões iniciadas na década de 1970 sobre cultura e manifestações populares no Brasil. Duarte pesquisou os registros dos espetáculos circenses, buscando apreender sua produção artística desde o século XIX e entendendo a expressão circense como um universo específico, particular, que necessitava ser desvendado. Estudou como se davam os espetáculos com diversidade de números circenses como: ilusionismo, ventriloquismo, teatro de bonecos,



apresentações equestres e de animais amestrados, equilibrismo, trapézio, contorcionismo e humor (palhaço).

Este circo, do século XIX, circulava em Minas Gerais por todo o seu território. Conforme a autora supracitada, eram poucas as cidades que dispunham de estrutura para a recepção de companhias teatrais, contudo: “qualquer arraial do sertão mineiro contava, a cada ano, com a chegada das companhias de circo” e dispunham de uma plateia lotada, pois os circos constituíam a “melhor diversão acessível a todas as classes sociais” (DUARTE, 1995, p. 33). Eram, na sua maioria, circos “de cavalinhos” que apresentavam números de exercícios com animais montados e números de habilidades do animal. Nos jornais anunciavam, geralmente, apresentações equestres e ginásticas acrobáticas. Contudo, existiam circos circulando também com exhibições de animais ferozes e apresentando pantomima<sup>89</sup>s, por vezes, em interação com animais, os hipodramas. Conforme Duarte (1995), em 1834, em apresentação na cidade de São João Del Rei, Minas Gerais, a família Chiarini, anunciou um espetáculo em que mesclava números de danças sobre uma corda estirada, saltos, volteios, dança de fandango executados pelo jovem Chiarini, seu pai e por Madame Chiarini, assim como as apresentações de uma pantomima: “O Boticário enganado” e um palhaço que entreteria o público com suas jocosidades<sup>90</sup>.

Duarte (1985) discorre que esses circos e teatros ambulantes vivenciaram dificuldades de se estabelecerem no país, pois representavam com seu nomadismo uma contraposição ao ideário promovido pelo poder público imperial e depois republicano de sedentarização, de criação de uma identidade nacional. Assim, os circos e teatros ambulantes do século XIX eram vistos como portadores de elementos dissonantes com o movimento de sedentarização que dominava nas relações sociais. A posição nômade do circo o posicionou a margem das práticas de governança da população. O circo, naquele momento da história, era parte ativa da vida cultural da população e as companhias ambulantes despertavam tanto fascínio como medo nas populações. Apesar de mais frequentes que as companhias de teatro, as companhias de circo eram ansiosamente esperadas, anunciadas em jornais locais. Com base em relatos de

---

<sup>89</sup> Pantomima é uma modalidade cênica que trabalha narrativas expressas através do gestual, da expressão corporal, sem o uso de palavras.

<sup>90</sup> O registro do programa do Circo Chiarini em São João del Rei também é encontrado em SILVA (2007, p. 60) e GUERRA (1968, p. 78).

memorialistas, Duarte (1985) descreve que os circos chegavam em carros de boi vagarosos, eram montados por homens vistos como super-homens, seus componentes percorriam as vendas locais para anunciar o espetáculo e os circos realizavam um cortejo de chamamento do público no qual se apresentava especialmente a banda e o palhaço “ montado num cavalo ou num burro, assentado de costas para a cabeça do animal” seguidos com grande euforia pelas crianças da localidade,

vistos pelos meninos da época como super-homens ou seres mágicos de pele colorida, os artistas parecem situar-se entre o humano e o divino. Para os adultos, o fascínio é também contagiante. Como veremos, os homens não se preocupavam em disfarçar a paixão despertada pelas atrizes. Os galãs também dominavam a imaginação das recatadas senhoritas e senhoras. Não apenas o espaço físico da cidade era invadido, mas as relações entre os habitantes eram contagiadas pela irreverência e por tudo de diferente que aqueles saltimbancos representavam (DUARTE, 1985, p. 36).

Apesar do fascínio despertado pelo circo, a ideia de magia também carregava o atributo de desconhecimento, que alimentava o temor, o medo diante do circo. Duarte discorre que as enciclopédias, livros e dicionários do final do Século XIX atribuíam ao nomadismo, característica básica dos circos, conteúdos negativos, de rejeição a esta prática, como atraso e descompasso com o ideal civilizatório:

Vistos a partir do signo da falta e do seu não-ser, os nômades são os que não têm habitação fixa, não deixam traços duradouros de sua existência, não são civilizados. A imagem dos povos imaturos e infantilizados (“eternas crianças da natureza” ) incidia também sobre eles. (...) Além de infantis, os nômades eram apontados como “povos vagabundos” que deixavam sinais de destruição e abandono por onde passavam (...). Estrangeiro, cercado de mistério, o nômade surge a gente da sociedade estabelecida como aquele que sugere o desconhecido, o proibido, o proscrito (Duarte, 1985, p. 37).

O circense, como nômade, errante, trazia a marca da desterritorialização, que operava no sentido inverso das iniciativas disciplinares que buscavam sedentarizar a população. Por esse motivo, também causavam fascinação, por mostrar as possibilidades de existência fora de um ideal de fixação, de controle de população, valores e mercadorias que o estado e instituições naquele momento histórico buscavam instituir. As fugas com o circo, especialmente de jovens e crianças, apesar de existirem poucas referências de casos concretos que se sucederam, no

olhar de Duarte, operavam no imaginário das populações causando tanto temor quanto desejo. O circo, neste contexto, se tornava objeto de vigilância da sociedade.

O circo era visto como concorrendo com o teatro por público. Mas diferentemente do circo, o teatro era fomentado tanto pelo poder público como pelos denominados formadores de opinião, jornalistas, críticos, etc. O teatro se somava aos ideais civilizatórios do momento, operando como agente moralizador, disciplinador e fomentador de comportamentos. O teatro, como apontado por Duarte (1985) e Silva (2007), era considerado civilizador e como tanto carregava discursos pedagógicos e moralizadores, voltados a educar, a disciplinar uma sociedade que necessitava ser guiada pela razão.

Ainda de acordo com Duarte (1995), o teatro era o principal alvo de discursos racionalistas e moralizadores, sendo dele exigida uma postura pedagógica de formação de costumes. Apesar de essa exigência não recair sobre os circos, o conteúdo de seus espetáculos era alvo de críticas, de julgamentos dos comentadores teatrais. O circo, ao adotar nos seus espetáculos as pantomimas e as cenas cômicas baseadas na sátira e no burlesco, esteticamente era caracterizado como simples divertimento, distante da estética clássica realista do teatro “sério”. Para essa autora, apesar das críticas do temor que o circo representava e da proliferação de medidas visando fomentar o teatro, o espetáculo do circo tinha a preferência de público.

Visando mostrar o protagonismo circense na produção cultural brasileira do século XIX, Lopes e Silva (2015) mapearam os palhaços, trupes circenses e circos que atuaram na cidade do Rio de Janeiro e Niterói durante o Império; utilizando-se de fontes publicadas em variados jornais e revistas oitocentistas e em diversos pesquisadores. Seu levantamento teve como resultado o apanhado cronológico das companhias, suas biografias, locais de apresentação, características estéticas, físicas, organizacionais, operacionais etc; assim como a identificação dos atores palhaços que nelas se apresentavam. Levantaram em anúncios e notícias de jornal dezenove companhias que se apresentaram no Rio de Janeiro entre 1831 a 1888: Theatro Constitucional Fluminense; Artistas da Família Chiarini; Companhia Eqüestre de E. G. Mead; Circo Americano; Circo Olympico - Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume; Circo Olímpico Francez, dirigido por Fouraux e Cia; Companhia Ginástica do Srs. Berthaux e Morin; Circo Olímpico da Guarda Velha, de Bartholomeu Corrêa da Silva; Companhia

Ginástica Dramática e Bonecos, dirigida por Pedro Francisco de Assis; Barraca Recreio Fluminense: Companhia Ginástica e Dramática; Circo Olímpico de Alexandre Luande; Companhia Italiana Eqüestre, Ginástica e Mímica, dirigida por Angelo Onofre; Circo New-York ou Companhia Norte Americana, dirigida por Thomaz Lenton; Circo Grande Oceano, dirigido por Spalding e Rogers; Circo Aerostático de M. Elias Bernardi; Companhia Francesa dos irmãos Buislay; Grande Circo Americano - Nacional, propriedade e direção de Sr. James Pedro Adams; Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini e Circo Norte Americano, de W. B. Aymar. Conforme os autores, tem-se conhecimento de outras 15 companhias que também estiveram na capital, mas que não foram abordadas pela pesquisa <sup>91</sup>. Muitas se apresentaram em espaços como o Real Theatro de São João, no Largo do Rossio; Teatro Constitucional Fluminense; Circo Olympico ou Anfiteatro da Rua D'Ajuda; Anfiteatro do Largo Municipal, em Niterói; no pavilhão fixo do Circo Olímpico da Guarda Velha e em pavilhões próprios construídos com madeiramento e lona. Algumas companhias estiveram na cidade em mais de uma ocasião. Predominavam espetáculos que associavam apresentações equestres com acrobacias, danças e comicidade; sendo comuns pantomimas representadas em cenas equestres.

Lopes (2015) fornece um instantâneo de como na cena circense do período grandes companhias se apresentavam no Brasil, ao estudar a trajetória do Circo Chiarini na sua primeira temporada brasileira, de 1869 a 1872. O circo de Giuseppe Chiarini, a partir da década de 1870, alicerçava seu espetáculo na tríade composta por pessoas, animais selvagens e cavalos, circulando no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Pará. Em outra temporada, esteve também nos estados do Maranhão e São Paulo. Circos como o circo de Chiarini, vindos da Europa e dos Estados Unidos, vinham ao Brasil Imperial e circularam principalmente nas grandes cidades litorâneas, pois utilizavam de navios para o transporte, buscando minimizar o desgaste dos grandes animais que os acompanhavam <sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Circo Lusitano, Companhia de Penna e Bastos; Grande Circo Americano de Walter Waterman; Circo Olímpico, Companhia de Augusto Rodrigues Duarte; Circo Olímpico dos Irmãos Pereira; Circo Olímpico de Elias de Castro; Circo Universal de Albano Pereira; Circo Irmãos Carlo; Circo Casali; Companhia Eqüestre, Ginástica, acrobática e mímica de Albano Pereira e Cândido Ferraz; Companhia de Frank Brown; Circo Universal de Borel e Casali; Circo Pavilhão Sampaio e Ferraz, Circo Theatro François; Circo Seyssel; Circo Pery (LOPES e SILVA, 2015, p. 17).

<sup>92</sup> Lopes (2015) registra duas notas de jornal, que noticiam o falecimento de uma girafa em 1875 e de um tigre em 1877 nas viagens de navio do circo Chiarini no litoral do nordeste.

Um anúncio de jornal mostra a grandiosidade do circo:

“A companhia compreende 20 artistas, entre eles algumas jovens famosas e de grande talento ginástico e hípico, 10 assistentes, 28 cavalos árabes, ingleses e americanos, 2 zebras, 1 girafa, 1 búfalo (Bisonte), um grande mono, e alguns tigres. Traz um circo portátil e mecânico para 2000 pessoas, contendo perto de 30 camarotes. Dará aqui apenas 10 espetáculos. É digna da atenção do nosso público” (*O Cearense*, 21/10/1875 in: LOPES, 2015)

Lopes (2015) ainda relata que diversos números equestres eram exibidos nos espetáculos, mas não somente apresentando habilidades de animais, mas “cenas equestres” nas quais o caráter teatral de “representação” de um roteiro estava presente. Exemplifica, através de outro anúncio em jornal que apresentava a programação do espetáculo dos Chiarini:

A PRIMAVERA  
Grande cavalgada em trajes análogos por 4 senhoras e 4 cavalheiros  
O MENINO WILLIE  
De idade de 3 anos se apresentará em uma cena eqüestre em dois cavalinhos em pelo  
A MENINA CATALINA HOLLOWAY  
Na bonita cena eqüestre Inverno, Primavera, Verão e Outono  
GENERAL GRANT  
Cavalo inglês puro sangue apresentado na alta escola moderna pelo Sr. Chiarini  
(*A Reforma*, 12/11/1869, in: LOPES, 2015)

O autor descreve que o Circo Chiarini foi referenciado em sátiras políticas, tiras de humor, mostrando como o circo participava do cotidiano das cidades nas quais se encontrava.

Tais registros apontam tanto a presença marcante de companhias circenses em distantes localidades do território brasileiro, como a diversidade de sua produção artística. Com o interesse de apresentar a riqueza artística produzida por companhias circenses no país, a relação pautada em trocas e circularidade cultural.

Silva (2007) estudou o circo-teatro de 1870 a 1910, recorrendo à pesquisa em jornais e revistas, buscando informações como entrevistas, programas das apresentações, elenco, críticas de público e fez análise de registros de memorialistas para reconstruir o período. Esse pesquisador aponta que o circo brasileiro do século XIX era um espetáculo voltado para o grande público. Buscando atingir públicos diferenciados, os espetáculos anunciados de 1840 a 1860 mostravam a conjugação do circo com o teatro. Apresentando gêneros diversos, os artistas da época se mostravam polivalentes, sendo capazes de executar diferentes números circenses, atuar em peças dramáticas clássicas e populares, alcançando o público de uma

forma ampla. Com o aumento do número de companhias circenses, a partir de 1860, o circo ganha grande importância no circuito cultural brasileiro.

No final do século XIX, o cenário circense no Brasil era diversificado, companhias circenses realizavam temporadas extensas nas grandes cidades, espaços fixos circenses como os circos de pavilhão foram construídos, companhias itinerantes circulavam em grande parte do território nacional. Dentre os espaços fixos construídos, Silva (2007) chama atenção para a construção, em 1871, do Circo Olímpico da Guarda Velha (rebatizado posteriormente como Teatro Imperial D. Pedro II e, depois, como Teatro Lírico) com palco, picadeiro, camarotes, tribunas para a família imperial, camarotes e rampa para a entrada de animais, possibilitando a apresentação de cavalos, animais ferozes, acrobatas, saltadores e pantomimas. Também em 1875, Albano Pereira, diretor do Circo Universal ou Circo Zoológico Universal, construiu um “pavilhão” na cidade de Porto Alegre com picadeiro de 32 metros de circunferência, palco “para a apresentação de pantomimas”, cavalaria, camarotes e arquibancada. Nesse mesmo período, os circos brasileiros conheceram o invento dos mastros colocados de forma oblíqua, que possibilitou o aumento do número de mastros num circo e, conseqüentemente, ampliou de forma considerável sua capacidade de receber o público.

Um exemplo das apresentações de pantomimas que seriam precursoras do circo-teatro são as realizadas pelo circo da família Casali, que se apresentou em 1875 em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Anunciavam pantomimas históricas, com numerosos atores em cena, como em “Fra Diávoles” ou “Os salteadores da Calábria”, em que encenavam: “grandes combates entre a tropa e salteadores, finalizando-se com o grande duelo de espada, entre a Condessa de Forjas e o chefe Fra Diávoles do que resulta a morte deste chefe de bandidos, sendo este último quadro iluminado à luz de bengala” (SILVA, 2007, p. 76).

Em 1893, o Circo Universal de Albano Pereira, anunciava no Rio de Janeiro “piramidais pantomimas”; montagens de adaptações melodramáticas, dramalhões “espetaculosos” como “O Esqueleto”, “Cendrillone”, “O Remorso vivo”, entre outros. Essas pantomimas reuniam elementos diversos como mímica, paródias, canto, danças, saltos, mágicas, músicas clássicas, músicas e ritmos locais como lundus, maxixes, fandangos, etc. Sucesso de público, estas apresentações seguiam um enredo básico que ganhava improvisações no picadeiro pela incorporação de temas do momento e/ou da localidade; assim como de músicas de conhecimento do público (SILVA, 2007, p. 149). Já em 1899, o circo Sul Americano da

família Pery se apresenta no Rio de Janeiro, tendo como destaque o palhaço Polydoro<sup>93</sup> e a montagem de uma pantomima aquática. Nesse mesmo ano, Albano Pereira montou em São Paulo a pantomima “Circo universal debaixo d’água” (SILVA, 2007, p. 174).

A diversidade de linguagens e a integração de elementos artísticos fizeram com que, no final do século XIX, a maior parte dos circos se apresentasse como companhias “equestres, ginásticas, acrobáticas, equilibristas, coreográficas, mímicas, bailarinas, musicais e bufas” (SILVA, 2007, p. 105) Além das grandes pantomimas, as cenas cômicas com palhaços eram um grande destaque e excepcionalmente quando se tratava de palhaços instrumentistas musicais, chamados de excêntricos. A música<sup>94</sup> tinha centralidade nos espetáculos circenses; muitos circos dispunham de bandas e eram comuns os palhaços cantores apresentando fandangos, modinhas, lundus e chulas.

As chulas são caracterizadas por Tinhorão (1998) como chulas de palhaço, em que a repetição ritimada de perguntas e respostas é uma brincadeira que os palhaços fazem com as crianças. No final do século XIX já era de conhecimento público, a chula: “Ó raio, ó sol suspende a lua. Viva o palhaço, que está na rua”. Cantada nos cortejos circenses em que o palhaço invariavelmente fazia uma corneta com uma folha de flandres, sentava-se em um cavalo, mula ou burro em posição invertida e percorria a cidade anunciando a estréia do circo, sendo acompanhado pelas crianças da localidade (DUARTE, 1995; SILVA, 2007; SPINDOLA, 2007). Essa cena, de tão corriqueira, está presente no imaginário de muitos brasileiros e foi imortalizada por Candido Portinari nas suas obras “Circo” de 1933, “Circo” de 1942 e “Lembranças de infância”, que tem como referência suas memórias de infância em Brodowski, interior de São Paulo (VIANA, 2008).

---

<sup>93</sup> Castro (2005) considera Polydoro o pai simbólico dos palhaços brasileiros.

<sup>94</sup> No livro de Memória de Roger Avanzi (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 35), relata-se que o circo Nerino durante muitos anos apresentou um musical de palhaços, La Murga Gaditana, na qual sete palhaços em fila indiana entravam no picadeiro tocando seus instrumentos: o maestro, o saxofonista, o bombeiro percussionista, o anão tocador de tuba, o clarinetista usando perna-de-pau, o barrigudo tocador de tuba e o trombonista. Neste número o maestro tentava, sem sucesso, fazer com que os membros da orquestra tocassem uma música enquanto esses faziam paródias com seus tipos cômicos.

Silva (2007), da mesma forma que Duarte (1995), chama a atenção para uma postura crítica de jornalistas e intelectuais frente à produção circense<sup>95</sup>. Defensores do teatro, como Artur de Azevedo, criticavam a invasão dos palcos pelos circenses e brandiam sobre a necessidade de se manter o palco para o “teatro”. Nas críticas, incentivava a desvalorização do circo, pelo conteúdo das suas produções, pela qualidade de seus artistas e de seu público. Em 1894, quando um circo se apresenta em um espaço teatral, o teatro São Pedro, na capital do império, Artur de Azevedo desqualifica a arte circense e o gosto de seu público, como se pode ver em:

Espero que a companhia eqüestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doído por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt. Entretanto, para os espíritos mais refinados aí está o Mancinelli, com uma companhia lírica de primeira ordem. (*O Paiz*, 28.04.1894. In: SILVA, 2007, P. 148)

Outro cronista também teceu as seguintes críticas “A companhia, se lhe tirarmos quatro artistas, tem ares de ter vindo da roça. Não valia a pena por tão pouco transformar em circo o teatro de tão gloriosas tradições artísticas.” (SILVA, 2007, p. 160).

É possível que as opiniões de Artur de Azevedo e outros críticos teatrais expressas nos jornais criavam uma imagem sobre as produções artísticas, especialmente para determinados agrupamentos sociais mais elitizados. O foco principal das críticas era principalmente a qualidade teatral, atribuía-se a falta de qualidade das produções teatrais a responsabilidade pelo sucesso do circo e de quaisquer outras apresentações de gêneros ligeiros. Silva (2007) discorre que quaisquer apresentações de gêneros ligeiros e alegres não eram valorizadas porque

Se na hierarquia de valorização do que era de fato teatro ou arte teatral, os gêneros ligeiros eram desvalorizados, o conjunto que representava a teatralidade circense não era nem considerado como qualquer tipo de representação teatral ou teatralidade. A pantomima, por exemplo, vista como uma exibição que apenas divertia, era enquadrada com tudo que era marginalizado, pois misturava mímica, paródias, canto, danças, saltos, mágicas, músicas clássicas com os provocantes e luxuriantes ritmos locais (lundus, maxixes, cançonetas etc.). Os textos que os circenses representavam, produtos da transmissão oral e anônimos, não eram tomados como teatrais. (SILVA, 2007)

---

<sup>95</sup> Souza Junior (2008, p. 101) mostra que em 1905, o Jornal Comercio de São Paulo dispunha da coluna fixa “Palcos e Circos” indicando a importância e presença do circo ao lado do teatro na cidade de São Paulo.



Na descrição de Silva (2007), o circo no Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX incorporava músicas locais, ritmos, danças que eram tidas como marginais, se associando a artistas vistos também como marginais e se apresentando em espaços como “cafés-cantantes”, “cafés-concertos”, “cabarets” não frequentados pelas burguesas famílias cariocas. Tais espaços também concorriam com o teatro e eram mais frequentados que aquele. Estas relações do circo com formas de expressão culturais marginalizadas contribuíam para seu desprestígio.

Silva (2007, p.p. 280), analisando as críticas ao circo, mostra que mesmo as positivas, feitas por entusiastas do circo, caracterizavam o circo como “espetaculoso”, com uma produção “pitoresca e curiosa”, reafirmado um caráter não artístico e unicamente de diversão dos seus espetáculos. Seu público heterogêneo era caracterizado pela presença de pessoas sem “educação”, que não sabiam se comportar no ambiente; seus atores e atrizes por vezes eram criticados pelo uso do ponto e por improvisos. Para a autora, havia a necessidade de tipificar os espetáculos, distingui-los do teatro sério e civilizador; com isso, não era reconhecida a produção circense como portadora de uma teatralidade própria que possuía algum valor.

Apesar das memórias “oficiais”, críticas e crônicas de jornais fomentarem um discurso desvalorizador da produção circense, ela ocorria com significativa expressão nas grandes capitais e nas pequenas cidades do interior no final do século XIX e início do século XX. A circularidade de uma substancial quantidade de companhias, como pode ser observado nas listagens de Duarte (1995), Lopes e Silva (2015) e Guerra (1968) sugerem que, apesar de um olhar negativo proveniente dos ideários civilizatórios e a percepção corrente do circo como contrário a esse ideal; o circo esteve fortemente presente no cotidiano da população brasileira do período como forma e expressão cultural.

Silva (2007) enfatiza o aspecto aglutinador das artes presente no circo. Apesar de considerado como não civilizatório, ao integrar músicas, ritmos, danças e paródias locais no seu espetáculo, o circo teria promovido intensa circularidade cultural. Em sua pesquisa, o autor discorre sobre uma diversidade de músicos que compunham e participavam ativamente da

cena circenses; assim como a diversidade de peças, de diversas autorias encenadas<sup>96</sup>. O fato de circularem por grande parte do território nacional conferia ao circo a possibilidade de atuar como difusor cultural, divulgando as mais diferentes produções artísticas, seja da música, da dança ou do teatro.

A apropriação de gêneros teatrais, ritmos musicais e danças populares de vários espaços urbanos e rurais possibilitou ao circo a construção do espetáculo circo-teatro que dominou a cena artística nacional nas primeiras décadas do século XX, conforme Duarte (1995), Silva (2007) e Bolognesi (2003). Particularmente, Duarte (1995) relata que, nessa época, o circo vivenciou escassez de público, devido à crise econômica que provocou carestia e empobrecimento da população.

O surgimento do fonógrafo e cinematógrafo teria criado novas formas de diversão concorrendo com o circo. Muitos circos deixaram de lado os animais ferozes e fizeram opção pelo circo teatro. O espetáculo circense passou a ser dividido em duas partes, na primeira realizavam números de acrobacia, de funambulismo, exibição de animais (em geral herbívoros, mais comuns e baratos); na segunda parte, o melodrama, geralmente baseado no triângulo conflituoso galã-mocinha-vilão. O melodrama, gênero criticado pelo teatro erudito e moralizador, era visto como “absurdo e distante da realidade, como imoral” (DUARTE, 1995, p. 208). A escolha do melodrama no circo-teatro é justificada em decorrência das preferências do seu público e dado que a relação circo e melodrama terem em comum a inexistência de compromisso “de vincular-se a realidade de uma forma verdadeira ou essencial” (DUARTE, 1995, p. 225). No seu olhar, o circo e o melodrama operam com a intensidade de sensações do público de perigo, de emoção, de surpresa. Operam com uma lógica distante da racionalização, uma vez que “ao contrário da certeza perseguida pelo racionalismo do século XIX (...) a ambiguidade é vivida alegremente (...) em que o riso ocupa o papel vital, relativizando e rebaixando a dor, a morte, a razão, os poderes instituídos, o “real” e a própria “verdade” (DUARTE, 1985, p. 226).

Silva (2007) evidencia que o circo-teatro se consolida no Brasil nas primeiras décadas do século XX e que, em torno desse espetáculo circense, mesclavam-se diversas atrações com

---

<sup>96</sup> Esta diversidade pode também ser conferida no trabalho de Guerra (1968) que retrata as companhias de circo e teatro que estiveram em São João Del Rey entre 1717 a 1967. Assim, como o estudo de Souza Junior (2008) que retrata o arquivo Miroel da Silveira, com peças enviadas à censura do estado de São Paulo entre 1928 e 1967.

números de dramas, tragédias e comédias encenadas nos picadeiros. Buscando o consumo de massa e, estrategicamente, articulando-se com diferentes expressões artísticas, os espetáculos se constituíram em um lugar polissêmico e polifônico, nos quais se aliavam destreza corporal, musicalidade, comicidade, dança e representação teatral. Nessa época, aumenta o papel do circo como forma de troca e disseminação cultural. Diferentemente de Duarte (1995), Silva considera que o circo não viveu uma concorrência com a indústria fonográfica nascente; ao contrário, teria se apropriado do crescente interesse da população, distribuindo e divulgando músicas, principalmente através dos seus palhaços cantores e de suas bandas, possibilitando o acesso à produção musical do momento. Todo o ensejo do circo se dirigia a atingir uma população diversificada, porque

o próprio modo de organização e produção do espetáculo pressupunha, também a construção do circo como um veículo de massa, (...) além do tipo de espetáculo variado, em uma multiplicidade de linguagens artísticas, que lançava mão dos principais e mais atuais inventos tecnológicos. (...) os circenses quando não eram os próprios produtores-autores das peças, das letras e das músicas que estavam sendo vendidas em livretos, partituras e discos (...). Artistas importantes do período que divulgavam tais produções (...) fizeram uso de várias formas de divulgação dos meios de comunicação disponíveis, como imprensa, discos e cinema (SILVA, 2007, p. 287)

Com o propósito de mostrar produção circense do início do século como policênica e polifônica, Silva (2007) revisitou a produção cultural de Benjamim de Oliveira e seus contemporâneos. Nas suas descrições, relata que Benjamim, ao estrear em 1901, em São Paulo, já era anunciado como “aplaudido *clown* Benjamim de Oliveira” e nas propagandas do circo seu retrato figurava de maneira central<sup>97</sup>. Na ocasião, em São Paulo, Benjamim disputava atenções de público com outros palhaços-trovadores: Serrano, Santos e Caetano que trabalhavam no Circo Clementino, cantadores de modinhas, chulas e lundus. A música tinha centralidade no trabalho desses cômicos, de tal forma que Benjamim fez parcerias com grandes compositores e letristas como Catulo da Paixão Cearense. Em 1911, estreou a peça *À procura de uma noiva*, uma ópera cômica, de autoria de Benjamim de Oliveira, Catulo Cearense e Paulino Sacramento. No mesmo período, Eduardo das Neves, conhecido como Palhaço Negro, Diamante Negro, Dudu das Neves ou Crioulo Dudu, fazia sucesso como

---

<sup>97</sup> O sucesso de Benjamim de Oliveira era grande. Chegou a receber felicitações pessoais do presidente Joaquim Floriano; quando se apresentava no circo do Comendador Caçamba. (SILVA, 2007). O presidente parece que era um entusiasta do circo, vide o interesse de seu filho Zeca Floriano pelas artes circenses, tendo se tornado um proprietário de circo. Assim, como este seu entusiasmo era conhecido, pois Guignard pintou um quadro intitulado “O Domador” em que retrata Floriano diante de um picadeiro

palhaço trovador viajando pelo país. Eduardo das Neves foi compositor popular de sucesso, com parcerias e relações de amizade com inúmeros compositores que compunham a cena musical do Rio de Janeiro no começo do século<sup>98</sup>. Naquele período, o repertório das pantomimas era composto principalmente por tramas com enredos melodramáticos com heróis-bandidos e nos temas militares. Eduardo das Neves, associado ao Circo-Teatro François, foi um dos responsáveis pela mudança neste repertório, muito contribuindo para a produção da teatralidade circense tanto na música e como na dramaturgia, pois escreveu e atuou em pantomimas e cenas cômicas apresentadas nesse circo. Utilizava-se de temas “brejeiros e românticos”, produzindo “*Moreninha do sertão*”, “*Nhô Bobo!*”, sendo que

Algumas pantomimas representadas, denominadas farsas e mágicas, escritas por artistas de circo brasileiros, como Eduardo, rapidamente começaram a ser adotadas por vários circos com as mais variadas denominações, como *O olho do diabo* ou *A fada e o satanás*, encontrada às vezes também como título de *O monóculo do diabo*. As produções de farsas e mágicas continham suas composições musicais, algumas delas feitas especialmente para as festas de benefício das principais atrizes do Circo François e do Spinelli, como consta na publicação *Mistérios do violão*. Para Marietta François, Eduardo compôs “Salve!”, e para a “bela Igeez Cruzet”, parceira de Benjamim nas pantomimas, fez “Saudação!” (SILVA, 2007, p. 221)

Silva relata que alguns circos começaram a se denominar circo-teatro, como o Circo-Teatro François. Na primeira parte do espetáculo, mantiveram os números acrobáticos e de variedades; na segunda, a representação teatral. O aumento da produção e montagem das peças com diálogos e músicas cantadas pelos atores, assim como a diversidade de peças nos repertórios das companhias promoveu o estabelecimento de personagens-tipo, de forma que alguns circenses sempre repetiam-se nos papéis de galã, dama-mocinha, vilão, ingênuo, comparsa, ou cômicos, etc.

Benjamim de Oliveira escreveu e estreou diversas peças de sucesso. Dentre as tantas, destacamos a pantomima *D. Antônio e Os guaranis (Episódio da História do Brasil)* que parodiava o romance *O Guarani*, de José de Alencar e adaptava a ópera homônima de Carlos

<sup>98</sup> Silva (2007, p. 204) relata que, em 1903, “Eduardo das Neves para receber Santos Dumont em retorno da Europa reuniu “o chamado grupo dos chorões e realizou uma serenata considerada histórica pelos estudiosos da música. Entre eles estavam: violões: Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Chico Borges e Ventura Careca; cavaquinhos: Mário, Galdino, João Ripper e José; oficlides: Irineu de Almeida e Alfredo Leite; flautas: Passo, Geraldo e Felisberto Marques; pistão: Luís de Souza; bombardino: Liças; ocarina: Villa-Lobos e Sinhô”. Na ocasião apresentou sua composição “A conquista do ar – ao arrojado aeronauta brasileiro Santos Dumont””: “A Europa curvou-se ante o Brasil. E clamou: ‘Parabéns!’ em meigo tom. Lá nos céus surgiu mais uma Estrela: Apareceu Santos Dumont! Assinalou para sempre o século vinte. heroi que assombrou o mundo inteiro. A mais alto que as nuvens, quase Deus, É Santos Dumont um brasileiro” (CASTRO, 2005).

Gomes executada pela banda do circo. Esta pantomima foi representada no circo Spinelli até a década de 1910. Posteriormente criou a peça, anunciada como mágica ou farsa fantástica, *O diabo e o Chico*<sup>99</sup>, no repertório daquele circo até a década de 1920.

Interessante também é a trama de *O negro do frade*, também anunciada como farsa fantástica, em que Benjamim interpreta um negro pobre filho de padre que se apaixona por moça branca, filha de coronel fidalgo. No desenrolar da trama, o negro consegue reverter a situação e casar-se com a moçinha. A peça com foco direto na questão do racismo, apresentava vários lundus conhecidos do público os quais se referenciam ao preconceito racial. Depois, Benjamim escreveu *A filha do campo*, com parceria de Anacleto Medeiros, maestro e compositor, a peça possuía 17 números de música. Foi também aclamado o conto de fadas *A Princesa de Cristal* e a opereta “*A viúva alegre*”, que se constituiu em um marco do circo-teatro no Brasil. Toda esta produção cultural descrita por Silva (2007) mostra o trânsito do circo com a musicalidade e teatralidade presentes naquele período histórico.

Com relação à peça “*A viúva Alegre*”, Pimenta (2009) discorre que a importância da encenação dessa opereta pelo circo deveu-se ao momento cultural em que ocorreu. A peça era o assunto do momento no Rio de Janeiro, diversas companhias teatrais estrangeiras a encenaram entre 1908 e 1910. Jornais mantinham o interesse, propondo votações do público sobre as melhores interpretações. O circo Spinelli e Benjamim viram o interesse do público como uma oportunidade e montaram um espetáculo grandioso que contou com adaptação musical para a banda do circo feita por um maestro, figurinos confeccionados seguindo os modelos da versão original, cenários e inovações como bailados com projeções cinematográficas: “O que o Circo Spinelli fez, ao levar *A viúva alegre* para a periferia da Capital Nacional, foi o mesmo que inúmeras outras companhias, dos mais diversos portes, fizeram por todo o território nacional, ao levarem peças teatrais originais e adaptações literárias (ou, anos depois, cinematográficas) ao interior do país”. (PIMENTA, 2009, p. 54)

Há de se destacar a importância dos palhaços na cena circense desde o começo do século XX. Como Benjamim e Dudu das Neves, vários palhaços ocupavam a centralidade do picadeiro, não só nas comédias encenadas, e por vezes escritas e musicadas por esses artistas, como

---

<sup>99</sup> Esta peça foi selecionada, cinco décadas depois, pela Associação Piolim de Artes Circenses para ser representada no Festival Piolim de artes circenses, como consta no livro: “O Circo: artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audiovisual”(Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo, 1978).

também compondo o conjunto dos números de picadeiro através de pequenos esquetes ou reprises, criadas também por esses palhaços que se tornaram clássicas no repertório do palhaço brasileiro. Os nomes são vários, mas destacamos alguns referenciados em Silva (2007) e Castro (2005): José Manoel Ferreira da Silva, o Polydoro, geralmente conhecido como o “pai dos palhaços brasileiros”, por ter sido o primeiro palhaço-cantor que obteve reconhecimento de público, tendo circulado por todo o país no final do século XVIII. Castro (2005, p. 50) conta que Polydoro levou para o picadeiro dos grandes circos o “estilo brasileiro de ser palhaço”, um palhaço cantador de modinhas, que tocava violão e dançava maxixes e lundus.

Destacamos também Piolin, ou Abelardo Pinto (1897-1973), que impressionou os modernistas como Mario e Oswald de Andrade que propunham o banquete antropofágico em que devorariam Piolin, dado os elementos de brasilidade que compunham a sua comicidade. Sua presença na cena circense do século XX foi marcante, tanto que se comemora o Dia do Circo na data de seu aniversário em sua homenagem. Seu circo em parceria com outro grande palhaço, Alcebíades Pereira<sup>100</sup>, o Circo Pavilhão Piolin-Alcebíades ficou no Largo do Paissandu da década de 1920 a 1930 e, depois, Piolin montou circo próprio e esteve com ele em várias localidades na cidade de São Paulo; fixando-se por mais tempo, de 1945 a 1949, na praça Marechal Deodoro, zona oeste e posteriormente na avenida Gen. Olímpio da Silveira, também na zona Oeste de São Paulo, nos anos de 1949 a 1961. Assim como há registro desse espetáculo com esses artistas circulando por Minas Gerais na década de 1950<sup>101</sup>. Piolin criou dezenas de peças cômicas<sup>102</sup>. Outros nomes que muito são lembrados na cena circense do século XIX e XX foram Pompílio, que criou o “O casamento do sol com a lua”, “A Assembléia dos deputados” e Chicharrão que criou os clássicos “Idílio dos sábios” e “A barata sorumbática” (CASTRO, 2005).

Pimenta (2009), em sua tese de doutorado, na área de artes cênicas, se volta ao estudo do período de 1930-1950, tido como o auge do circo-teatro. Considera que, no começo do século XX, o circo-teatro brasileiro vivenciou um processo de aprimoramento técnico, dramaturgicamente

---

<sup>100</sup> Filho de Albano Pereira do Circo Universal (CASTRO, 2005).

<sup>101</sup> Guerra (1968).

<sup>102</sup> Conforme Sousa Junior (2008, p. 165) no arquivo Miroel da Silveira há o registro de 454 peças encenadas por Piolin.

e cênico, e afirma que grande parte das companhias circenses se estruturou como circo-teatro. Trata-se de um momento de efervescência cultural nas grandes cidades brasileiras, há uma demanda da população crescente por lazer. Música, cinema, rádio, revistas e, especialmente, acesso a informação impulsionaram as produções e a circulação de companhias circenses por todo o país. O circo produzia, reproduzia, adaptava obras dramáticas, tornava o universo da cultura mais próximo da população em geral.

Pimenta (2009) toma como base para a análise de como se estruturava o circo-teatro, de 1930 a 1950, o trabalho de Antenor Pimenta autor do clássico ... *E o Céu uniu dois Corações*<sup>103</sup> que se deu entre 1938 a 1957, no Circo-Teatro Rosário (1914-1994). Com a preocupação de agradar o público, mostra que o circo-teatro aprimorou tecnicamente os espetáculos, ocupando-se de aspectos técnicos como sua estrutura física (palco e platéia), aspectos artísticos (ensaios, cenários, figurinos, iluminação e sonoplastia) e administrativos, e, especialmente, construindo uma dramaturgia própria. Os circos operavam com palco e picadeiro, utilizando palcos móveis, rampas e plataformas, telões pintados para a caracterização de diferentes ambientes. No Circo-Teatro Rosário, foi criada uma estrutura denominada “*palco sobre trilhos*” em que tabladros sobrepostos podiam ser movidos nos sentidos cena/bastidores e bastidores/cena, permitindo uma mudança de cenários. No Circo-Teatro Bartholo, foi criado o palco giratório com o mesmo propósito. A criação cenográfica era feita pelo ensaiador - que que pode ser considerado um diretor, que determinava os papéis do elenco; reescrevia ou era autor da peça; concebia cenário e figurino. Antenor Pimenta, quando fez adaptações para “*E o Vento Levou*”; “*A Canção de Bernadete*”; e “*Se eu fora Rei*”, lançou mão de vários recursos cenográficos. Construiu ambientes em planos diferentes, com estruturas de madeira para pontes, muros, rampas, escadarias, etc.

No aspecto sonoro, o circo-teatro lançava mão do que dispunha. Alguns possuíam músicos próprios, outros utilizavam vitrolas, gravavam ou faziam ao vivo efeitos sonoros “como sons de cavalos a galope, trovões, tiros e portas rangendo ou batendo”. Era comum a utilização de músicas de sucesso, de temas de filmes e clássicas, no caso de encenações de momentos históricos anteriores. Os figurinos considerados especiais, para montagens históricas, cômicas e de terror eram produzidos e compunham o acervo da companhia. Contudo figurinos

---

<sup>103</sup> “E o Céu uniu...”, esta peça é muito referenciada em trabalhos sobre circo-teatro; muitos a consideram a peça mais encenada nos circos. (DUARTE, 2015; ANDRADE, 2010).

“comuns” como trajes de festa, roupas cotidianas, mais ricas ou menos elaboradas, adereços, perucas, acessórios, sapatos eram do guarda-roupa pessoal do ator<sup>104</sup>. Os atores e atrizes do circo-teatro também dominavam várias técnicas diferentes para a caracterização de seus personagens, penteados, apliques de barba e bigode, maquiagens especiais (de envelhecimento, de mudança de cor de pele e etnia). Os circos montaram inúmeras peças baseadas em filmes como *Marcelino Pão e Vinho*; *Se eu fora Rei...*; *O Sinal da Cruz*; *Sansão e Dalila*; *...E o Vento levou*; *A Canção de Bernadete* e *Ben-Hur*, possibilitando às populações o acesso a essas obras em cidades desprovidas de cinema. Os circos-teatros, dependendo do tamanho do seu repertório, ficavam por temporadas de quatro a oito semanas em cada cidade; mudando o espetáculo quase que diariamente em cidades pequenas. Esse repertório variado era composto na sua maioria por adaptações, mas com mudança também nos títulos das peças, como “*Maconha, o Veneno Verde*”, que recebeu nomes como “*A Erva do Diabo*” ou “*A Erva Maldita*”.

O circo estabeleceu relações especiais com o rádio no começo do século XX. As vozes dos palhaços cantores Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves foram gravadas nos primeiros cilindros de fonógrafo comerciais e amplamente divulgadas. Com o rádio comercial, a partir de 1930, músicas melodramáticas e o humor radiofônico passaram a ser incorporadas no espetáculo circense na forma de encenações teatrais. No número “a hora do Rádio” diversos circos apresentavam músicos que entoavam os sucessos recentes do rádio (SOUSA JR., 2008, p. 126). Artistas de rádio passaram a ocupar o picadeiro circense. Da década de 1940 a 1960, o palco do circo era espaço cobiçado por cantores de rádio, que tinham o circo como difusor cultural, possibilitando que se tornassem conhecidos em diversas localidades (LENHARO, 1995).

Artistas, como Vicente Celestino, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Carlos Galhardo, Nelson Gonçalves, Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves, Araci Cortes, entre outros marcaram presença em circos. Alguns nasceram no circo e nele tiveram seu aprendizado artístico, outros estrelaram e tiveram no circo um modo de divulgação poderoso.

---

<sup>104</sup> Vestimentas luxuosas continuam a fazer parte de muitos circos na atualidade. A título de exemplo, em 2011, estive no Circo Royter, no bairro Betânia em Belo Horizonte, e chamou atenção o guarda-roupa de Gisele Maffi, com dezenas de vestidos de noite, algumas fantasias, todos luxuosos com muito brilho, perucas, sapatos finos, os quais eram de propriedade da circense, que atuava como locutora no circo, trocando de roupa a cada número que apresentava.



No Documento 20, anexado ao processo do IPHAN, há um importante relato de um cantor de sucesso na década de 1970, que fala de uma prática comum nos rádios, de divulgarem seus lançamentos em circos. Os circos seriam, então, considerados espaço de amplificação pelas rádios:

Autor da célebre balada *Na Rua, na Chuva, na Fazenda* (1975), o cantor e compositor baiano Hyldon dá testemunho: "Comecei a acompanhando cantores como Paulo Sérgio em circos contratados por caras que tinham programas de rádio, eram as caravanas de Mário Luiz, Jair de Taumaturgo etc. Era um 'jabá', os cantores iam de graça em troca de execuções de suas músicas na rádio". Adiante, a estratégia seria adaptada à tevê, sobretudo nas caravanas de Chacrinha." (Carta Capital, p. 14, Documento 20,)

A produção dramatúrgica no circo-teatro foi intensa, o que pode ser observado no Arquivo Miroel Silveira, que constitui um acervo de textos que foram encaminhados à censura na cidade de São Paulo, de 1930 a 1968. Enviado por 135 circos, tal arquivo dispõe de 809 textos, com produções textuais de circenses conhecidos como Abelardo Pinto, o Piolin; Benjamim de Oliveira; José Carlos Queirolo; Agenor Gomes, o Paraguatê; Oscar Cardona; Chincharrão; Oswaldo Teixeira de Almeida, o Almeidinha; Albano Pereira, entre outros. A movimentação circense em São Paulo era intensa. Conforme Souza Jr. (2008), de 1925 a 1938, existiu uma Federação circense, que congregava 49 companhias circenses, sendo que 30 circulavam em São Paulo de 1925. Especificamente em julho de 1925 encontravam-se na capital daquele estado as companhias: Arethusa, Circo Irmãos Abreu, Circo Irmãos Queirolo e no interior: Circo do Alcebiades, Circo Chileno, Circo Guarani, Circo Novo Horizonte, Circo Olimecha, Circo François e Circo Irmãos Seysssel.

Para se ter uma ideia da circulação de espetáculos de circo-teatro no país, podemos nos referenciar a título de exemplo no registro de Antonio Guerra em São João Del Rei para o período de 1925 a 1950, no que toca a apresentações de circo-teatro <sup>105</sup>: Em 1925, Circo

---

<sup>105</sup> Em São João del Rei, Antonio Guerra (1968) registrou a circulação de outras companhias que não apresentavam circo-teatro, mas variedades, como: Grande Circo Olimecha (1920); Circo Jardim Zoológico (1921), Circo Wasnell- Cia Equestre, Ginastica, Acrobática e Zoológica (1922); Grande Circo Berlando (1923), Circo Europeu (1923); Circo Centenário (1924); Americam Circus (1928); Grande Circo Holdem (1929); Circo dos Irmãos Temperani (1930); Circo Amelia (1934) da Família Robattini; Circo Any (1935); Circo Jardim Zoológico da família Stevanovich (1935); Circo Royal (1937); Circo Irmãos Elias (1939); Heros Circo (1944); Circo Zoocontinental da família Robattini (1948); Circo Águias Humanas (1957).

Polydoro com pavilhão e elenco de artistas; em 1928, Circo Seyssel com números acrobáticos e a farsa cômica *As duas Angélicas*; em 1929, Circo Nerino; em 1930, Circo-Teatro Arethusa apresentou a peça sacra *“Os milagres de Nossa Senhora Aparecida*; em 1931, a Companhia de comédias, dirigida por Piolim, em 1932, o Circo-Teatro Dudu, de Eduardo das Neves, com peças como *“Morgadinha De Val Flor”*, *“João José”*, *“Tomada da Bastilha”* e *“outras do gênero romântico”*; em 1937, Circo Royal com pantomimas variadas; em 1939, o Circo Piolim; em 1941, Circo-Teatro Abelardo com o drama *“Condenado A Morte “*, Rosa *“do Adro”*, *“Cabocla Bonita”*, *“Dois Sargentos”*, entre outros; em 1944, Circo-Ópera, com pantomimas; e 1946, o Pavilhão Teatro Arruda com o drama *“A Mãe dos Escravos”*, entre outros; em 1949, Circo-Teatro Oni com a comédia de Luiz Iglesias: *“Joaninha Buscapé”* e diversas peças como *“O Cego de Barcelona”*, entre outras; em 1949, Circo Zoológico Brasil, com variedades e peças; em 1951, Circo Teatro Bibi com peça *“Silvio, o Cigano”*; em 1951, Circo-Teatro Coliseu com a comédia *“A Mulher que veio de Londres”* e a peça *“O Paralitico”*; em 1951; Circo Liendo, Companhia de Circo-Teatro com comédias e dramas como *“Tiradentes”*, *“O Outro André “*, *“Duas Orfãs”*; em 1952, Circo-Teatro Império que estreou com *“Ferro na Brasa”*; em 1954, Circo Irmãos Bartholo com diversas peças, entre elas *“O Céu Uniu Dois Corações”*; em 1957, Circo Teatro Portugal estreou com *“Três Almas Para Deus”* (GUERRA, 1968 )

Particularmente, o circo-teatro Circo Nerino teve registro de memória cuidadosamente montado por Roger Avanzi que, junto com Verônica Tamaoki, a transformaram em livro (AVANZI e TAMAOKI, 2004) e apresentaram em exposições, como registrado nos catálogos (Documentos 33e 37) anexados ao processo do IPHAN. O acervo do Circo Nerino, a memória de Roger Avanzi e arquivos de imprensa mostram que o Circo Nerino começou em Curitiba no ano de 1913, esteve na cidade do Rio de Janeiro em 1915 e 1916, na cidade de São Paulo em 1922, há registros dessa companhia circulando no interior de São Paulo de 1923 a 1927; no interior do Rio de Janeiro em 1928; no interior de Minas Gerais em 1929 e 1932; já de 1932 a 1934, em diversas cidades do norte e nordeste brasileiro. Em 1934 e 1935 circulou nos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná; em 1936 no interior do Mato Grosso; em 1937, em Minas Gerais e no interior de São Paulo; em 1938 e 1939, fez o nordeste brasileiro de Bahia a Pernambuco. No final de 1939, circulou por Manaus durante três meses e seguiu em 1940 para Iquitos, no Peru, depois foi para Belém e demais capitais litorâneas do norte do país até Natal, Rio Grande do Norte. De 1940 a 1955, percorreu cidades

próximas ao litoral, e cidades do interior dos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Alagoas, Sergipe e Bahia; de 1956 a 1958, rodou no interior de Minas Gerais; final de 1958 a 1961, na Bahia; 1962 a 1964, novamente em Minas Gerais; posteriormente segue para Cruzeiro, São Paulo, onde, em setembro de 1964, encerrou suas atividades.

Este circo apresentava comédias, tendo o palhaço Picolino como seu principal chamariz, e dramas. Conforme Avanzi, o maior sucesso do Nerino e “de todos os circos teatro brasileiros: A Paixão de Cristo, de Eduardo Garrido” (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 81). Era uma companhia grande, com variedade de números, como anunciado em seu panfleto de propaganda, em Recife, no ano de 1939, tratava-se “*do maior conjunto nacional que percorre o paiz, possuindo vasto repertório de comédias e dramas montadas e ensaiadas caprichosamente*”; no programa constavam: “Gaetean Ribola, o afamado artista que tudo faz”, “Roger Avanzi, jovem jockey brasileiro”, “Myris e Admar Fernandes, Ginásticos”; Família Bosan – “excêntrico musical e equilibrista”; Minervino “acrobata moderno”; “os 5 Cow-boys americanos e mexicanos”; “Miss Francis... número dos holofotes multicores”; “Julio Avanzi e A. Fernandes - clown pilhéricos”: Trampolim americano; Picolino “é indiscutivelmente o maior cômico brasileiro”; “Ondina e Clovis Fernandes - trabalho de Fil de Fer-bailarino sobre a corda japonesa”; “Boca larga-comico que detona gargalhadas”; “Toni-o cavalo artilheiro...”; “Duo Joaquim Fernandes- Equilibrista Moderno”; “A dupla querida e sua baiana”; “cães e macacos amestrados”; “drama marítimo “a virgem dos Navegantes” (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 90)

Poucos são os registros de itinerários das companhias circenses e esses itinerários descritos não evidenciam as numerosas companhias circenses que andavam pelo país. O levantamento de Carvalho da Silva (2014) no semiárido baiano indica que existiam muitas companhias circulando por grande parte do território nacional, levando a localidades pequenas, longínquas, espetáculos diversificados, com repertório rico do circo-teatro, operando trocas culturais, fazendo circular música, teatro, dança, conhecimento.

Pimenta (2009, p. 66) considera que, no fim da década de 1950, as companhias de circo-teatro maiores foram aos poucos abandonando a estrutura palco e picadeiro e assumindo “o formato

de companhias de atrações exclusivamente circenses”. A autora discorre sobre uma série de situações que fizeram com que alguns circos abandonassem o circo-teatro e em alguns casos, os artistas abandonassem o próprio circo. Um aspecto importante que levanta e que conflui com o olhar de Silva (1996) foi a opção de dar aos filhos oportunidades de outras escolhas que não os circos, através dos estudos<sup>106</sup>, rompendo com o processo de transmissão do saber circense em alguns circos. De certa forma o circo-teatro reforçou a necessidade de letramento dos artistas de circos pela necessidade de leitura das peças, o que fez com que fossem formadas várias gerações de circenses que muito contribuíram para dramaturgia circense escrevendo peças e compondo musicas; mas também possibilitou o acesso a outros espaços que não o circense e a saída de várias pessoas do circo.

Outro aspecto levantado por Pimenta foi a mudança nas estruturas urbanas. A ausência de terrenos para instalação de circos, problema que é levantado pelos circenses até hoje; dificuldades e custo para acomodação de circenses em grandes cidades, o que que impulsionou a moradia em lonas junto ao circo por parte de alguns e de estabelecimento de residências fixas por parte de outros, assim como a fixação de alguns circos em algumas localidades<sup>107</sup>. Por outro lado, o desenvolvimento do sistema rodoviário no país favoreceu a aquisição de caminhões para transporte dos circos e de ônibus, os quais foram adaptados para residências. A propriedade de residências próprias por famílias de artistas provocou uma nova relação de artistas contratados com proprietários de circos, aumentando sua independência e diminuindo seu vínculo com as companhias; o que influenciou na constituição de várias companhias de circo-teatro que não podiam mais dispor de um elenco estável.

A televisão foi outro fator que propulsionou a diminuição da quantidade de circos-teatros. Conforme Pimenta, a televisão tirou do circo seus melhores atores<sup>108</sup>; assim como mudou hábitos de lazer da população, fazendo que o teatro circense perdesse sua atratividade<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> O acesso a escola de filhos de circenses foi garantido pela Lei Federal 6.533/78, que regulamenta a profissão de artista, na qual é “assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem”.

<sup>107</sup> A título ilustrativo, parece que muitos circos ficaram fixos nas primeiras metades do século XX. O circo dos irmãos Seyssel ficou 11 anos no Largo da Pólvora nas décadas de 1940 e 1950 e dois anos em baixo do viaduto Santa Efigênia. O circo de Piolim ficou mais de 50 anos em São Paulo. Primeiramente por mais de 30 anos no Largo do Paissandu, e depois nos bairros do Brás, Paraíso e Marechal Deodoro e, por fim, na Avenida General Osório da Silveira, onde permaneceu por 18 anos até ser despejado, no final de 1961 (MUCCI, 2013).

<sup>108</sup> Saíram do circo para a Tv: Oscarito, Grande Otelo, Aparecida Baxter, Procópio e Bibi Ferreira, Mazzaropi, Lima Duarte, Daniel Filho, Roberto Talma, Dedé Santana, Ana Rosa; Dirce Milittelo; Sofredini (PIMENTA,

Grandes palhaços circenses saem do circo para a TV, como Arrelia, Waldemar Seyssel que ficou famoso com seu bordão “Como vai? Como vai? Como vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem!” em programas televisivos na TV Tupi e TV Record de 1953 a 1974; e como Carequinha, Georges Savalla Gomes, que criou o primeiro programa de TV para público infantil, o circo Bombril, de 1951 a 1964.

A autora lembra de outro aspecto que afetou os circos de uma maneira geral, não só os circos teatros, trata-se da fatalidade ocorrida em Niterói, no ano de 1961 quando o Gran Circus Norte-Americano, da família Stevanovich, foi incendiado intencionalmente por um ex-funcionário. Na ocasião, cerca de 500 pessoas faleceram, uma tragédia com repercussão em todo o país e foi amplamente noticiada<sup>110</sup>. A imagem do circo foi fortemente impactada com perda de público imediata. Acrescenta-se a esse ocorrido seu impacto na construção de legislações específicas sobre segurança em circos, que foram consideradas inviáveis por parte de muitos circenses<sup>111</sup>.

Ruy Bartholo, no seu livro de memórias (BARTHOLO, 1999) faz referências a este incêndio em Niterói. Conforme Bartholo houve consequências imediatas no mundo circense, sendo que o circo passou a ser visto como “símbolo de tragédia”. As licenças de funcionamento de

---

2009, p. 94). Grandes nomes do cinema, como Mazaropi, também vinham do circo. Mazaropi teve suas primeiras experiências artísticas no Circo La Paz. O tipo-cômico que desenvolveu tem origens no circo-teatro. O ator manteve apresentações em circos por toda a sua vida, pois via o circo como um espaço para testar a receptividade de suas piadas (GONÇALVES, 2016).

<sup>109</sup> Em *Bye Bye Brasil*, filme de Cacá Diegues de 1979, é retratada essa realidade, as TVs colocadas nas praças públicas de pequenas cidades e o paralelo crescente desinteresse pelo circo. Até hoje em cidades do interior, principalmente do nordeste, é possível ver estruturas suspensas onde eram colocadas as TVs pelas prefeituras para a população.

<sup>110</sup> Este evento provocou o surto de José Datrino que tornou-se o Profeta Gentileza, figura popular conhecida no Rio de Janeiro, que se mudou para o local do incêndio e lá plantou um jardim, com a proposta de confortar parentes das vítimas. Neste espaço viveu por quatro anos e depois saiu como andarilho levando sua campanha “Gentileza gera Gentileza”. Ver livro “O espetáculo mais triste da terra” de Mauro Ventura (2011).

<sup>111</sup> Conforme Pimenta (2009), foram exigidas em algumas localidades medidas como “afixar um grande número de extintores, espalhados pelo circo; proibir o uso de serragem ou palha de arroz para forrar o chão; proibir a armação da cobertura; ordenar a presença ostensiva de bombeiros, brigada de incêndio e caminhões-pipa, pagos pelo circo, em todas as sessões; até obrigar a criação e instalação de sistemas de irrigação para manter a lona úmida”. Como veremos mais adiante, as exigências de corpos de bombeiros para circos, entendidos pela legislação de muitos municípios como “eventos” são um empecilho para a obtenção de alvará, sendo que muitos circos acabam por adotar a clandestinidade.

circos no estado do Rio de Janeiro foram suspensas e o circo em que estava em Petrópolis teve que sair para o estado de Minas Gerais.

Outro fator de retração dos circos apontado por Pimenta foi o golpe de estado de 1964, que teria inibido substancialmente a circulação de pessoas em espaços públicos. A autora conclui que

entre crises e reformulações estruturais, muitas mudanças se estabeleceram nos padrões circenses em nosso país. Essas mudanças tornaram inviáveis a sustentação de elencos numerosos e o investimento em criação e manutenção de material cênico. O Circo-Teatro, nos moldes estabelecidos até então, era uma atividade complexa e trabalhosa, para a qual toda a companhia concentrava esforços e dedicava seu tempo, e tudo isso o tornava um empreendimento financeiramente arriscado. Passou a ser mais atraente, empresarialmente, a ampliação do repertório de números de variedades, a partir do próprio elenco. (PIMENTA, 2009, p.98)

Até a década de 1960, são inúmeros circos rodando por todo o país, pequenos e médios, geralmente de pau fncado<sup>112</sup>, levando o teatro onde o teatro não chegava e as atrações de variedade em recantos longínquos desprovidos de aparatos culturais. Apesar de muitas companhias abandonarem o circo-teatro e adotarem o formato de circo de variedades, muitas pequenas companhias mantiveram o circo-teatro, mas sem a possibilidade de grande circulação, se estabelecendo nas periferias das grandes cidades e circulando pelos seus bairros.

Na pesquisa acadêmica, receberam atenção estes pequenos circos, que circulavam nas periferias das grandes cidades. Nas décadas de 1970 e 1980, pesquisadores como Vargas (1981), Montes (1983), Magnani (2003), Della Paschoa (1978), Barrigheli (1974) focaram circos na periferia da cidade de São Paulo. Tais pesquisas possibilitam pequenos instantâneos da cena circense naquela grande cidade, que vivenciava grandes transformações culturais no período. Uma dessas pesquisas foi “Circo Espetáculo de periferia” conduzida por Maria Tereza Vargas, do Departamento de Informação Artística, da Secretaria Municipal de Cultura

---

<sup>112</sup> Pau fncado era a forma arquitetônica do circo, em que há palco e picadeiro, pano de roda e cobertura, e a estrutura é armada com paus fncados no chão, que, dispostos na forma redonda ou oval, vão dar a sustentação ao circo. Difícil de ser montada e desmontada, exige inúmeros trabalhadores e tempo maior que a estrutura no estilo americano em que a lona é sustentada nas estacas sem buracos no chão. O circo de pau fncado leva até uma semana para ser montado ou desmontado; no americano esta operação é feita em um dia (SILVA, 1996). Ruy Bartholo (1999) relata suas dificuldades com o circo de pau fncado e o interesse em ter um circo estilo americano. Roger Avanzi (AVANZI & TAMAOKI, 2004) também discorre sobre essas dificuldades no Circo Nerino. No seu livro há inúmeras fotos feitas por Pierre Verger da montagem e desmontagem do circo de pau fncado.

de São Paulo. Esta visava documentar os espetáculos de circo na cidade de São Paulo, nos bairros periféricos<sup>113</sup>. A pesquisa de campo foi feita em 1976 e esteve nos circos: Circo American (criado em 1942, da família Benelli); Circo-Teatro Bandeirantes (propriedade do cantor sertanejo Tônico<sup>114</sup>); Circo do Carlito; Circo do Chiquinho; Circo Paulistão. Esses circos itinerantes circulavam em bairros periféricos do grande São Paulo e, independente da propriedade, eram constituídos principalmente por grupos familiares de artistas. Alguns residiam nos circos e outros dispunham de residência fixa na região. Todos apresentavam peças nos seus espetáculos, constituídos por uma primeira parte com números de variedades como deslocação, pirofagia, trapézio, faca, ventriloquia, equilíbrio no arame, roleta giratória, esquetes de palhaços, etc. E por shows eventuais e por uma segunda parte com apresentações de peças de circo-teatro.

Os shows contratados eram de atrações de rádio e tv, como as duplas sertanejas Sulino e Marueiro, Cascatinha e Inhana, Jacó e Jacózinho, Vieira e Vieirinha, Tônico e Tinoco; os cantores Paulo Sérgio, Marcos Roberto, Roberto Barreiros, Márcio Greick, Nilton Cesar, Wanderley Cardoso, Agnaldo Timóteo, Roberto Leal; e os comicos Didi, Dedé, Zacarias e Mussum” do grupo “Os Trapalhões”. Ocasionalmente, o circo Bandeirantes apresentava números de luta livre<sup>115</sup>.

Na ocasião da pesquisa, os circos apresentavam peças como “O Céu uniu dois corações”, “Maconha, o diabo verde”, a peça-poema “Mãe, o amor mais puro”, “A menina virou”, “O morto que não morreu”, “A chácara mal-assombrada”, “O macumbeiro da vila industrial”, “O casamento do palhaço”, “A Paixão de Cristo”, entre outros. A pesquisa revela que estes circenses pintavam painéis muito coloridos na composição dos cenários e dispunham de guarda roupa para as peças.

---

<sup>113</sup> Esta pesquisa possui um registro importante dos circos naquele momento histórico. Para ela, foram recolhidos textos de peças, gravadas entrevistas em áudio, filmados espetáculos, para o centro de documentação e informação sobre arte brasileira contemporânea (VARGAS, 1981).

<sup>114</sup> Tônico era um dos irmãos da dupla de cantores sertanejos Tônico e Tinoco, famosos em todo o país entre as décadas de 1940 e 1970. Apresentavam-se com frequência em shows de rádio e em circos (PACHECO, 2009).

<sup>115</sup> Números de luta parecem fazer parte da história do circo. Roger Avanzi relata que o circo Nerino apresentava lutas na segunda parte do espetáculo “luta livre, romana, de boxe, de verdade e de mentira...”. Em 1933, no Recife, teriam se enfrentado Zeca Floriano, filho do Marechal Floriano Peixoto, com o baiano João Balde. Já em São Luiz, Maranhão, a Folha do Norte noticiava que o Sr José Rodrigues, campeão baiano, desafiou Jesus de Souza, campeão local para uma luta no Circo Nerino (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 51).

O sucesso de duplas sertanejas era usado na criação de peças teatrais. Enredos de músicas transformadas em peças estavam se constituindo em um repertório de dramas sertanejos, cujos autores mais conhecidos eram Zé Fortuna, Cascatinha e Tônico. A pesquisa de Vargas se refere aos dramas “Chico mineiro”, “A mão criminosa”, entre outras. Fazia sucesso o enredo criado por Tônico para “Marca da ferradura” e a comédia: “Eu não quero mais pepino”, criada com referência a música de Jacó e Jacózinho. Conforme Vargas (1981), o repertório desses circos variava de cem a duzentos títulos, segundo os circenses.

Magnani (2003) também estudou o circo da periferia de São Paulo, com pesquisa de campo em 1979, no início do seu livro afirma que existiam em torno de 150 circos circulando naquela cidade, sendo a sua maioria circos-teatros e circos de variedades, de pequeno e médio porte, “que conservam do circo convencional a mesma estrutura de organização, a forma física (o toldo de lona, as arquibancadas) e a tradição do deslocamento periódico”. Nos circos de variedades, o espetáculo é composto por números de “malabarismo, contorcionismo, mágicas, bailados e pequenas representações cômicas”. Tanto os circos-teatro como os de variedades utilizam-se de atrações como cantores, comediantes, “conjuntos musicais que transitam por determinados programas de televisão, rádio e gravadoras e, por fim, de pequenas companhias de teatro amador e infantil”. Alguns circos visitados por Magnani são os mesmos que os pesquisados pela equipe de Vargas (1981), assim como ele se utilizou dos arquivos dessa pesquisa para complementar seu estudo: Circo-Teatro Gazolla, Circo-Teatro Bandeirantes, Circo do Chiquinho, Circo do Carlito, Circo American e Circo Arco-Íris. No seu estudo, Magnani analisa as representações teatrais como diferenciadas pelos próprios circenses, em comédias, alta comédias ou melodramas, chanchadas e entradas cômicas de palhaço.

Para diferenciar os circos encontrados, no que se refere à forma do espetáculo, Magnani propõe caracterizá-los como circo-teatro, circo de variedades e circo de atrações. Autores como Bolognesi (2003), entre outros, consideram que essa caracterização encontra-se atual e as utilizam para diferenciar os circos aos quais dedicam seus estudos. O circo-teatro é entendido como espetáculo em que são apresentados diversos gêneros teatrais. O circo de atrações seria o espetáculo convencional, em que são apresentadas várias habilidades, como números de malabarismo, contorcionismo, acrobacias, ilusionismo, animais amestrados, etc.



Já o circo de variedades caracteriza-se pela apresentação de números de habilidades associados a shows, apresentação de grupos musicais, cenas teatrais cômicas, etc..., na segunda parte do espetáculo.

Magnani descreve minuciosamente os espetáculos desses circos, mostrando a constante interação com o público que se dava no picadeiro, através de jogos, sorteios, concursos, convite à participação em brincadeiras como trava-línguas, danças, brincadeiras de salão, distribuição de brindes, homenagens como nos dia das mães (como a mãe mais idosa, com mais filhos, etc...); apartes e interpelações diretas dos atores ao público em meio à encenação de um melodrama ou de uma comédia; alusões à participação de pessoas da localidade presentes no espetáculo; convite /escolha de pessoas do público para participação em esquetes do palhaço. Mostra também o senso de oportunidade de entrosamento e empatia com o público pela encenação de “Mãe, o amor mais puro”, no dia das mães, “O Céu uniu dois corações”, no dia dos namorados e a “Paixão de Cristo”, na semana santa.

Magnani lista um repertório extenso de peças e comédias encenadas por aqueles circos<sup>116</sup>, sendo que o circo do Chiquinho encenava naquele período 55 peças, o Circo American 80. Relaciona parte das peças encenadas que tinham como base músicas sertanejas, entre elas as escritas por Tônico, como “A vingança de Chico mineiro”, “Mãe, mãe ou tua mãe honrarás”, “Cabocla”, “Tentação do vício”, “Mão criminosa”, “Nós e o destino”; a peça “Coração de Luto”, de Teixeira e as peças “O Ébrio” e “Coração Materno”, de Vicente Celestino.

Outras pesquisas que focam a década de 1970 são de Barriguelli (1974), Della Paschoa Jr. (1978) e Montes (1983), e têm comum o fato de se inserirem no debate acadêmico sobre cultura popular e indústria cultural, focando os circos de variedade e os circos-teatro que circulavam na ocasião na periferia da grande São Paulo. Esses estudos permitem inferir que, a partir da década de 1970, constituiu-se uma nova configuração da cena circense, com pequenos circos de variedades e circos-teatro circulando nas periferias das grandes cidades;

---

<sup>116</sup> Ver Magnani (2003, p. 35 e 36)

circos pequenos e médios adotando o formato de variedades e atuando regionalmente, isto é, circulando somente na região sul ou nordeste, por exemplo.

Apesar da retração de atividade dos circos-teatros é neste momento que, contraditoriamente, os circos brasileiros passam a ter outra visibilidade social, através dos grandes circos que adotam um formato empresarial e com repertório de números de variedades e grandes animais, e que passam a circular somente em grandes cidades. Pimenta (2009) relata que vários circos foram comprados por circos maiores. A atividade circense passa a ser vista como uma atividade empresarial especialmente, mas não exclusivamente, por pessoas que não possuíam história com os circos. Estes são chamados de “aventureiros” pelos circenses (MILITELLO,1978). Cooptando para os grandes circos os melhores artistas dos circos pequenos e médios fragilizados, provocam mudanças nas relações de trabalho anteriormente informais e ou familiares .

Jairo Batista dos Santos, em entrevista<sup>117</sup> na pesquisa “Construção de Identidades e Estratégias: o cotidiano polifônico dos Circos na Região Sudeste” (BANCO DE DADOS NEOS, 2012), atuou como capataz no Circo Beto Carrero e relata que este circo comprou várias lonas de circos que desistiam da atividade, contratando seus melhores números. O Circo Garcia também absorveu grandes nomes do circo-teatro, como os membros do circo Nerino quando esse baixou a lona.

O registro memorial desses grandes circos é limitado. Entre estes, há registros do Gran Circo Bartholo nas memórias de Ruy (BARTHOLO, 1999) que nasceu no circo de seu pai Bartholo na década de 1940, um circo-teatro que circulou em cidades do interior das regiões Sudeste e Centro-Oeste; de 1962 a 1965, seguiu na estrada Belém-Brasília; de 1965 a 1970, circulou por cidades do nordeste. Desfeito o circo da família, Ruy seguiu com o Circo Gran Bartholo em um percurso que abrangia Brasília, Goiás, capitais do norte e nordeste, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Tornou-se um circo grande com inúmeras atrações como “seis elefantes, tigres de bengala, leões africanos, focas de Miami, globo da morte, trapezistas voadores que

---

<sup>117</sup> “Aí ele comprava um monte de circo pequeno, ele comprava com carteira fichada como artista, levava todo mundo. Aí já por exemplo o artista que ele não usava ali, ele já mandava para outro circo os artista. Tinha bastante circo rodando, mandava para outro circo, e ali, para o gerente, para o dono, eu trabalhei em muitos lugares. Por exemplo, o finado era o dono do Moscou, circo grande. Ele comprou o Moscou e o dono virou funcionário dele., tocando o circo dele, Moscou, na época, depois virou Mundo Mágico”. Jairo Batista dos Santos, pesquisa “Construção de Identidades e Estratégias: o cotidiano polifônico dos Circos na Região Sudeste”. (Banco de dados do NEOS).

executam tríplice salto mortal, duzentos artistas internacionais, doze palhaços, luxo, beleza e fantasia” (BARTHOLO, 1999, p. 157). Já na década de 1980, os picadeiros do Bartholo eram utilizados pela rede Globo de televisão para gravações que tinham o circo como tema. Em 1982, montou o Parque Circo World com três circos com shows diferentes que viajou o nordeste. Nas suas memórias, não relata em que ano o Gran Bartholo encerrou suas atividades.

Outro grande circo conhecido foi o Circo Garcia, um dos circos mais longevos de que se tem conhecimento, de propriedade de Antolin Garcia, que começou na arte circense como ator no circo de Benjamim de Oliveira. Em suas memórias (GARCIA, 1976), Antolin se refere à turnê por países da América Central, África e Ásia, de 1955 a 1965. Contudo, mais se prende a impressões, registros de viagem, do que expõe sobre os espetáculos do circo. Avanzi e Tamaoki (2004) relatam que o Circo de Antolin foi fundado em 1928 em Campinas, São Paulo, sendo que, na década de 1940, tornou-se conhecido em todo o país e se anunciava como “rei do circo”. Ao retornar da excursão internacional, com poucos recursos financeiros, rumou em turnê com um novo pequeno circo pelo alto Amazonas por seis anos. Em 1972, apresentou-se em São Paulo como grande circo. Diferenciava-se dos demais pelos bailados com muitas moças e pela apresentação de chipanzés nascidos e criados no circo. O circo Garcia agregava conhecidos artistas circenses: Roger Avanzi casado com uma sobrinha de Antolin, após o encerramento do circo Nerino, trabalhou no circo Garcia, com seu palhaço Picolino; George Laysson (REIS, 2010) veio para o Brasil e trabalhou na doma de leões e elefantes do circo Garcia por anos. Entre os circenses, a referência de ter trabalhado no Circo Garcia é vista como qualificadora do trabalho. O circo Garcia encerrou suas atividades em 2001.

A configuração da cena circense até a década de 1960, marcada pelo circo-teatro, foi substituída aos poucos pela diminuição da visibilidade desses circos-teatro que foram empurrados para as periferias e a visibilidade maior dessas grandiosas companhias que se estabeleciam nas grandes cidades. Como o Circo Garcia e o Gran Bartholo circo, circulavam grandes circos: circo Vostok, Orlando Orfei, Beto Carrero, Stevanovich, Stancovich, Portugal, Estoril, Tihany, entre tantos outros.

Paralelo a essas mudanças, começa a se esboçar no Brasil um movimento de circulação da arte circense para outros espaços sociais que não o do circo de lona. A arte circense passa a

ser objeto de experimentação de outros grupos sociais que não os circenses tradicionais, ganhando as ruas e as escolas. As escolas de circo no Brasil têm uma origem singular, como relatado por Silva (1996), que as relaciona a uma iniciativa de circenses “tradicionais”, que não mais dispunham de suas lonas e tinham se estabelecido nas grandes cidades. Circenses preocupados com a transmissão do conhecimento, a qual consideravam rompida, passaram a trabalhar a ideia de montar uma escola de circo no Brasil. Para estes uma escola representava uma possibilidade de preservação da memória circense.

Em outros países já havia como referência a escola de circo de Moscou. Fundada pós revolução, tratava-se de uma escola pública que visava formar circenses para a “reabilitação e renovação” da arte circense para os circos estatizados da União Soviética. Assim como a escola estatal alemã, Staatliche Artisten Schule Berlin (Escola Estatal de Acrobacia de Berlim), fundada em 1951 e, mais tarde, as escolas francesas e outras em diferentes continentes. Na França, Annie Fratellini, artista de família tradicional, fundou sua escola em 1974. No Canadá, em 1981, foi criada a École National de Cirque, em Montreal. Cuba, Espanha, Itália entre outros diversos países montaram suas escolas (DUPRAT, 2013)

Em 1978, por iniciativa de circenses em São Paulo, é fundada a Academia Piolin de Artes Circenses, com apoio da Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Fruto de proposta da Associação Piolin de Artes Circenses<sup>118</sup> teve parceria institucional do estado e visava formar circenses. Militello (1978, p. 86) atriz e com família do circo-teatro, entusiasta da proposta e professora da escola, enviou sugestões a Francisco Colman, à frente da escola, as quais mostram como a escola foi pensada para atender à demanda dos circenses<sup>119</sup>, voltada para a formação de circenses nos “circos pequenos da periferia”, resgatando o saber de números que se extinguíam e integrando os circenses no processo. Apesar desse interesse de formação de quadros do próprio circo, foram

---

<sup>118</sup> A Academia Piolin de Artes Circenses foi dirigida por Francisco Colman com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão de Circo, sob a direção de Miroel da Silveira. A academia funcionou inicialmente debaixo das arquibancadas do estádio do Pacaembu; depois se mudou para o Anhembi, no Sambódromo. (ANGELO, 2009).

<sup>119</sup> O quadro de professores era composto pelos circenses: Amercy Marrocos (troupe dos Marrocos); Gibe Fernandes (Circo Chileno); Leonardo Temperani (família Temperani); Júlio Tápia Jr. (Troupe dos Tápia); Ubirajara (Troupe do Índio Jotha); Roger Avanzi (Circo Nerino); Irmãos Santiago; Abelardo Pinto; Juscelino Savala; Estercita, Ester Fernandes (filha do mágico Dossel); Zoraide. (MILITELLO, 1978)

pessoas voltadas para o meio teatral que nela se formaram<sup>120</sup>. Funcionou somente até 1983, quando foi fechada por falta de recursos financeiros.

No Rio de Janeiro, ensejo semelhante, também de circenses, foi direcionado ao Serviço Nacional de Teatro, em 1974, no pleito de uma escola pública de nível federal. Com a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas e do Serviço Brasileiro de Circo, foi possível a fundação da Escola Nacional de Circo, em maio de 1982 (SILVA; CÂMARA, 2009, p. 4). Ruiz (1987) faz referência a uma matéria do jornal do Brasil de 1978 a qual reporta a construção da escola, apresentada por Luiz Olimecha, que esteve envolvido com a escola por grande parte de sua vida<sup>121</sup>. A reportagem mostra a preocupação em contratar como professores artistas dos circos tradicionais e formar os alunos não só na sua habilidade corporal, mas também em diversos aspectos do dia a dia do circo. Orientada para o mesmo fim que o da escola paulista; formação de quadros circenses e preservação do saber, a fundação da escola foi vista por Ruiz, naquele momento, como uma “renovação de esperanças”. A metáfora que usa para referir-se ao circo é o naufrágio e a Escola Nacional de Circo, o sol que se aproxima após intenso vendaval.

Buscando responder as demandas dos circenses na formação de seus filhos e a transmissão de seus saberes, a escola funcionou até 1990, quando, no governo Collor, a atuação do estado brasileiro na cultura foi limitada. Reabriu em agosto de 1991, com foco na formação para o mercado de trabalho, com processos pedagógicos próprios (SILVA; CÂMARA, 2009). A escola existe há mais de 30 anos e está vinculada à Funarte. Já formou diversas turmas e seus alunos têm se integrado em espaços artísticos diversos, como trupes circenses, grupos de teatro, companhias de dança e, por vezes, circos de lona, itinerantes e/ou fixos. Outras escolas particulares surgiram no país a partir da década de 1980, como a Picadeiro Circo Escola, sob a coordenação de Zé Wilson, artista de família circense, que vem formando nomes que se

---

<sup>120</sup> Breno Moroni, em depoimento, relata: “Eu penso que a Academia Piolin de Artes Circenses é o berço do teatro-circo no Brasil porque ali se formaram várias pessoas, que formaram outras pessoas, que formaram outras pessoas. Ali surgiu o Abracadabra, que semeou teatro-circo no Brasil inteiro e existe até hoje. Do Abracadabra, saiu o Fernando Cattony, que tem a Cia. Garis em Fortaleza; saiu o Luiz Ramalho, que fundou os Fratelli; a Intrépida Troupe, os Irmãos Brothers, as Marias da Graça. Foram os alunos da Academia Piolin que levaram essa mensagem para o teatro brasileiro, da coisa menos festiva e mais trabalhadora...” (DUPRAT, 2013).

<sup>121</sup> Em 2017, com seu falecimento, a Escola Nacional de circo passou a se chamar Escola Luiz Olimecha, em sua homenagem.

exponenciaram com seu trabalho circense<sup>122</sup>; a Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador, Bahia, por iniciativa de Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki; a Spasso Escola de Circo em Belo Horizonte, MG, entre outras.

As escolas de circo têm atuado na mudança da cena circense do país, mas não como originalmente foram concebidas. Conforme Bolognesi (2003), são ínfimos os resultados na direção da renovação do espetáculo circense, dado que a grande maioria dos alunos formados nestas escolas se estabelece no teatro. Silva e Câmara (2009) relatam que os filhos de circenses pouco procuraram a Escola Nacional de Circo, sendo a grande maioria de seus alunos sem vínculos com o circo e com interesses diversos. O que dificultou que os filhos de circenses e circenses assumissem a escola como sua e a usassem na sua formação é pouco explicitado nos poucos relatos encontrados. Já sobre o desinteresse dos alunos formados nestas escolas de atuarem em circos itinerantes. Mucci (2013) comenta que os alunos de escolas de circo, não tendo tradição em itinerar, buscam se inserir no mercado de trabalho que não o do circo itinerante, se propondo a ser artistas de rua, teatro, atuar em festivais e eventos.

Outra vertente importante de trabalho com a linguagem circense foi o surgimento do denominado “circo Social”, projetos sociais que utilizam da linguagem circense e do processo pedagógico de aprendizagem para a educação de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social visando a sua formação como cidadãos. Nesse caso, o objetivo não é formar artistas de circo, mas utilizar a linguagem circense como ferramenta de inclusão social. Para Dal Gallo (2009), o circo social faz um uso político do fazer artístico, buscando a transformação social e produzindo arte popular. Apesar de não ser objetivo da escola, muitos jovens provenientes de projetos de circo social tornam-se artistas circenses e o circo social tornou-se um novo sujeito coletivo na cena circense assim como as escolas de circo.

O surgimento das escolas de circo propiciou a formação de pessoas que buscaram produzir números e espetáculos circenses com uma abordagem artística, denominada como nova e/ou contemporânea. Essa proposição ocorreu em articulação com outros fazeres, novos modos de fazer circo, que se desenvolviam em diversos países. Na França, o termo “novo circo” foi

---

<sup>122</sup> Conforme Duprat (2013) estudaram na Picadeiro: Hugo Possolo e Raul Barreto (Parlapatões, Patifes e Paspalhões), Ale Roit, Rodrigo Matheus (Circo Mínimo), Fernando Sampaio e Domingos Montagner (La Mínima), os primeiros membros do Acrobático Fratelli e da Nau de Ícaros; assim como jovens que trabalham no Cirque du Soleil (p. 40).

utilizado para denominar um coletivo de artistas que passou a fazer espetáculos de rua na década de 1970 sob inspiração da Revolução de Maio de 1968. Para Mucci (2013), esses artistas romperam com “a dinastia circense tradicional na França”, pois consideravam que o acesso ao picadeiro não era democrático e passaram a fazer shows que associavam circo com teatro nas ruas. A partir desse movimento da década de 1970 e com o surgimento de escolas de circo na Europa, há um movimento de ruptura e renovação no circo, em que se propõe uma estética sem animais selvagens, a produção de uma nova dramaturgia, “a redução do envolvimento com o picadeiro e com a lona” e o “estabelecimento de um novo contrato entre o artista e seu público” (MUCCI, 2013, p. 91).

Inúmeras companhias surgiram em todo o mundo com a formação de artistas em escolas de circo e sob influência deste “novo” circo, como o Cirque Plume, o Circo Roncalli, o Big Apple Circus, o Circo Price e o conhecido Cirque de Soleil, entre outros. No Brasil, outras tantas companhias surgiram sob égide de construção de uma nova estética circense. Observa-se que estas experiências do “novo circo” no Brasil têm ocorrido especialmente em companhias e trupes circenses distantes do circo tradicional de lona itinerante. A oposição conceitual entre circo novo e tradicional está presente nos discursos de circenses, pesquisadores, da população em geral e da mídia em especial, e aponta um distanciamento entre as “novas” experiências circenses e o circo de lona que atuam no país.

Após as pesquisas da década de 1970-1980, há uma lacuna de estudos que se refiram ao circo de 1980 a 2000. Contudo a partir de 2000, o circo é revisitado e há alguns estudos que podem nos auxiliar a visualizar a cena circense no que se refere aos circos de “tradição familiar” (demandantes do processo de registro patrimonial) no Brasil dos últimos 20 anos. Destaca-se a pesquisa de Bolognesi (2003), que constitui um estudo sobre os palhaços brasileiros, que visou mapear seu repertório, seus modos de encenação e interpretação e proporcionou um precioso registro das esquetes e entradas de palhaços. Resgatando esses saberes circenses, possibilitou que parte da memória oral do circo brasileiro não se perdesse. Bolognesi visitou 38 circos em várias partes do país, com exceção da região norte, entre 1997 e 2000, o acesso à diversidade proporcionou a publicação do livro “Circos e Palhaços brasileiros”, documentação iconográfica e escrita de alguns circos brasileiros e seus palhaços (BOLOGNESI, 2009).

Na sua pesquisa de campo, visitou circos pequenos e médios de variedades, em que o “espetáculo vai se arranjando de acordo com as circunstâncias e oportunidades. Assim, ele pode mesclar números circenses, shows musicais, peças teatrais, astros dos meios de comunicação, comediantes, concursos entre expectadores” (BOLOGNESI, 2003, p. 23). Neles, os espetáculos são diversificados e o palhaço tem um lugar de destaque, muitas vezes sendo o estepe do espetáculo, atuando em entradas, esquetes, quadros cômicos e encenações de dramas e comédias. Bolognesi chama atenção que, de forma diferente, nos grandes circos, os palhaços têm menor importância, vêm ocupar lacunas entre os números que são a atração principal, enquanto se trocam os aparelhos e tem a atuação limitada, preferindo esquetes mudos.

A equipe de pesquisa esteve em vários circos grandes como o Vostok, Circo de Roma, Spacial, Di Napoli, Miami 2000, Garcia, Beto Carrero. Todos estavam em cidades do interior de São Paulo e da grande São Paulo. Nesses, invariavelmente, encontravam-se animais exóticos, especialmente animais ferozes amestrados. Destaca-se o espetáculo do circo Miami, em que os animais eram o centro do espetáculo e eram apresentados associados aos bailados com coreografias que remetiam à origem geográfica destes. Apesar de o palhaço não ser a figura central dos grandes circos, esses buscam cooptar para os seus quadros profissionais experientes e com grande presença no picadeiro. Nesta ocasião, chama a atenção que o fato de que o Circo Garcia dispunha em seu quadro do artista Kuxixo, considerado por muitos um grande palhaço da atualidade, vide Castro (2005). Nesses grandes circos, predominava a estrutura empresarial, em que há contrato da mão-de-obra especializada, no caso o artista e o funcionário operacional do circo; diferentemente da estrutura familiar, em que os membros do circo exercem diversas funções no cotidiano circense.

Os circos brasileiros, muitas vezes, mudam de nome, o que dificulta saber se estão em atividade em 2017. O circo Vostok foi protagonista da tragédia em Pernambuco em que uma criança morreu devido ao ataque de um leão, o que levou ao sacrifício de três leões em decorrência desse fato. O impacto disso sobre o circo Vostok fez com que tivesse que encerrar suas atividades em 2001. O circo Beto Carreiro e Circo Garcia encerraram suas atividades logo após o falecimento de seus gestores. O circo Spacial, Circo Di Napoli e o Circo Di Roma



continuam em atividade até a presente data e dispõem de sítios na internet que permite localizá-los<sup>123</sup>.

Bolognesi esteve em vários circos médios e pequenos que percorriam pequenas cidades do interior de São Paulo. Neles não existiam animais, predominando os números de circo e de variedades, como comédias na segunda parte do espetáculo. Em algumas raras exceções havia animais como o pequeno circo encontrado no interior de Santa Catarina, que levava touradas e o também o pequeno circo do interior de Alagoas, que possuía cães amestrados.

Nesses pequenos e médios circos, o palhaço tinha um papel central. No sul do país, a pesquisa esteve em alguns circos-teatros, geralmente voltados para a comédia. No Rio Grande do Sul, o pesquisador esteve com as companhias Teatro Biriba, Serelepe e Teatro do Bebe. O Teatro Biriba, dirigido por Aparecida Passos, encenava obras cômicas, comédias, chanchadas, esquetes de palhaço e alguns poucos dramas. Neste, o palhaço da companhia Teatro Biriba, figura central do circo-teatro, apresentava-se como Biribinha, cujo nome de registro é Franco Adriano Passos Rosa<sup>124</sup>. O Teatro Serelepe, teatro sob a lona, encenava comédias também tendo o palhaço Serelepe, Marcelo Almeida, como central<sup>125</sup>. Já o circo-Teatro Bebé apresentava comédias e melodramas, tendo como palhaço José Renato de Almeida, o Bebé<sup>126</sup>. Em Santa Catarina visitaram um circo-teatro pavilhão<sup>127</sup>, o Teatro Popular de Curitiba que apresentava comédias com o palhaço Piska-Piska, Gilson Oliveira. Os pesquisadores também estiveram com o palhaço Biriba, Geraldo Santos Passos, na ocasião no Circo di Monza, de variedades, que encenava comédias na segunda parte. Geralmente estes circos possuem um repertório de peças vasto e se apresentam em pequenas cidades por um longo tempo, mantendo um público cativo, que volta para assistir suas encenações.

<sup>123</sup> Ver: <https://www.spacial.com.br/>; <http://www.circoderoma.com.br/>; <http://www.circodinapoli.com.br/>, acesso em 20 out. 2017.

<sup>124</sup> O teatro do Biriba, que tinha Biribinha à frente, está em atividade e na atualidade tem Birita, César Augusto Passos Rosa, como comediante, Possui site na internet: [www.teatrodobiriba.com.br](http://www.teatrodobiriba.com.br).

<sup>125</sup> Esta companhia foi objeto de estudos de Santos (2008): SANTOS, E. Teatro de lona Serelepe – espaço para o encontro entre a cultura e a memória populares. *Revista Urutáqua*– DCS/UEM, Maringá-PR, n. 16, 2008.

<sup>126</sup> O Circo-teatro Bebé foi estudado por Marchi (2013). MARCHI, D. De M. Teatralidade das margens: os sentidos da memória e do patrimônio, suas continuidades e descontinuidades no Teatro do Bebé. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2013. 211 f.

<sup>127</sup> Atualmente chama-se Circo Teatro Piska-Piska. Ver: <https://www.facebook.com/Circopiskapiska>. Acesso em 13 fev. 2018.

Já no Nordeste, a pesquisa de Bolognesi esteve em Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Bahia, e se deparou com vários pequenos circos que também têm o palhaço como estepe do espetáculo. Mas como eram circos de variedades, os palhaços apresentam reprises, esquetes, entradas, sendo comuns também números de paródias e dublagens. Bolognesi chama a atenção pra o fato de que os circos do Nordeste trabalham com vários palhaços; mas que não atuam em conjunto, sendo que o palhaço principal se apresenta no final do espetáculo.

O estudo de Bolognesi (2009) é ímpar, pois representa uma amostra da diversidade de circos e espetáculos naqueles anos. Espetáculos com apresentação das tradicionais habilidades circenses, shows musicais, encenações teatrais de dramas, comédias; esquetes de palhaços, dublagens, paródias, animais selvagens, exóticos e domésticos, etc. Circos-teatro, circo de tourada, pavilhão teatral foram encontrados. Bolognesi mostra que o circo continua presente em diversas regiões do Brasil, levando arte, cultura, teatro e diversão para a população. E continua presente em localidades em que outros equipamentos culturais não atuam e

ele recebe maior aceitação entre as camadas mais pobres da população. Provavelmente, a pluralidade e a diversidade dos espetáculos venham ao encontro dos anseios populares. O espetáculo circense é plenamente aberto e receptivo a mais diversas e contrastantes manifestações culturais. Ele não se rege pelo estigma da obra enclausurada em si mesma; ele não se deixa levar pelo referencial estético da obra dada à apreciação. O circo incorpora em seu espetáculo o público (BOLOGNESI, p. 249-250, 2009).

Na década de 2000, muitos circos deixaram de circular com animais. A tragédia de Jaboatão de Guararapes, já relatada, impactou os circos, à medida que a partir deste acontecimento diversas ações contrárias ao uso de animais em picadeiros tiveram maior visibilidade e colaboraram para que inúmeras localidades criassem leis proibitivas. Neste trabalho dedicamos um capítulo sobre esse tema. Assim como o incêndio no circo em Niterói, o circo foi fortemente impactado por uma imagem negativa associada ao circo com animais. Na impossibilidade de continuar com seus animais, muitos dos grandes circos baixaram suas lonas. Na atualidade é muito difícil encontrar no Brasil circos com animais.

De 2010 a 2012, o Núcleo de Estudos de Organizações e Sociedade desenvolveu a pesquisa “Construção de Identidades e Estratégias: o cotidiano polifônico dos Circos na Região

Sudeste”<sup>128</sup> sob a coordenação de Alexandre Carrieri e sob minha subcoordenação. Nesta pesquisa, tivemos a oportunidade de conhecer 29 circos nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo; e dois circos na região sul do país.

Em Minas Gerais, estivemos em muitos circos pequenos, constituídos por um ou dois grupos familiares nucleares que itineravam por pequenas cidades próximas ou por bairros da periferia da grande Belo Horizonte, como o Circo D’Italia<sup>129</sup>, o Circo Nacional Garrafinha, o Circo Arianos, o Circo Castelli<sup>130</sup>, Circo do Lingueta, Circo Fantástico, Circo nova Geração, Circo Galáxia e Circo Romani. Nos espetáculos, predominava a estética dos números de variedades com o espetáculo diversificado pela contratação de circenses, que abandonaram as lonas, como Moises Faria, “O Rei do Pedal<sup>131</sup> e a família “Los Montenegros”, que foram encontrados mais de uma vez nesses diversos circos. O palhaço era central nesses espetáculos. O Circo Fantástico e o Circo Nacional Garrafinha trabalhavam com comédias na segunda parte do espetáculo.

No estado do Rio de Janeiro, visitamos circos pequenos que circulavam na grande Rio, como o Circo Real Madrid, o Circo Monte Carlo, e o African Circus (Batatarreiro). Apresentavam espetáculos assentados nas possibilidades artísticas do grupo familiar e eventualmente de parceiros circenses, que não vivem mais em circos. A grande maioria tinha um espetáculo em que apresentavam números clássicos entremeados por esquetes cômicas. Alguns circos agregavam shows com produtos midiáticos como Galinha pintadinha e Patati-Patata nos seus espetáculos, mas tratavam-se de *covers*, dado o alto custo de contratar os detentores das marcas. Circos que dispunham de palhaços com maior aceitação de público centravam seus espetáculos na figura do palhaço; realizando maior número de reprises.

---

<sup>128</sup> As informações apresentadas são retiradas do relatório de pesquisa dirigido ao Cnpq CARRIERI, A.; AGUIAR, A.R. C. Construção de Identidades e Estratégias: o cotidiano polifônico dos Circos na Região Sudeste (Relatório Final-CNPq), Belo Horizonte, 2013.

<sup>129</sup> O Circo D’Italia foi vendido a pessoas que trabalham com circo de touradas pouco tempo após nossa pesquisa.

<sup>130</sup> O circo Castelli encerrou suas atividades; sendo que um dos núcleos familiares associados montou outro circo.

<sup>131</sup> Moises Quintão Faria atua desde de a década de 1970 com um número de bicicletas em circos. Já teve circos próprios, sendo muito conhecido nos bairros da grande BH.

Visitamos circos médios, compostos por mais de quatro núcleos familiares, que itineravam entre cidades do interior Minas Gerais como o circo Coliseu di Roma, Circo Mundo Mágico e Circo Kalahary. Circos de propriedade de famílias tradicionais circenses na sua história foram circo-teatro, circo com shows sertanejos, circos de rodeio, circos com animais e atualmente são circos de variedades. O circo Kalahary, fundado pelo palhaço Cheiroso em 1959, realiza peças de comédia na segunda parte de seus espetáculos. O repertório variado de comédias e o sucesso do palhaço Cheirozinho possibilita que faça temporadas extensas em algumas poucas cidades que visita anualmente. O circo Coliseu di Roma também apresentou uma comédia na segunda parte: “A mão do defunto”.

Circos maiores foram encontrados em bairros de médias e grandes cidades; como o Circo Royter<sup>132</sup>, em Minas Gerais; o Circo di Napoli, em São Paulo e o Circo Big Brother Kids, no Rio de Janeiro. O Royter e o Di Napoli apresentavam uma estética de Circo familiar tradicional, com locutor ou mestre de pista (impecavelmente trajados), funcionários de pista uniformizados e números diversos. Já o Circo Big Brother Kids era um circo de variedades, que capitaneava o nome do Circo Big Brothers e a atração “A galinha pintadinha”.

No Espírito Santo, estivemos no Circo Popular do Brasil e no Circo do Churupita, ambos pequenos com variedades, atuando próximos a Vitória.

No interior de São Paulo, estivemos com dois circos-teatro. Em Pilar do Sul, com o Circo-teatro do Tubinho<sup>133</sup> e em Sorocaba, com o Circo-teatro Guaraciaba<sup>134</sup>. O Circo-Teatro do Tubinho atuava em cidades pequenas do interior de São Paulo, com temporadas de até três

---

<sup>132</sup> O circo Royter pertencia à família Maffi há cinco gerações atuando em circo. Contudo encerrou suas atividades em 2016.

<sup>133</sup> O circo teatro Tubinho tem sido objeto de vários estudos, como: ÁVILA, Fernando Silva de. Território circense. 2008; JANNUZZELLI, F. *et al.* Circo-teatro através dos tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho. 2015; DE SANTANA, M. A.; SUN, A. Diferenças entre dramaturgia escrita e encenação em Tubinho, o tigrão, do Circo de Teatro Tubinho. **Letra e Ato**, 2015.

<sup>134</sup> Companhia fundada em 1946 por Antonio Malhone, o palhaço Pirolito e Adalberto Fernandes, seu cunhado.

meses, com lotação esgotada de 500 pessoas nos seus espetáculos. Possui um repertório de mais de 90 peças de teatro, entre infantis, dramas, chanchadas, comédias. O Circo-teatro Guaraciaba não dispõe mais de lona, contudo continua a apresentar suas comédias e dramas em espaços da cidade. Esse circo da família Malhone possui no seu elenco<sup>135</sup> Guaraciaba Malhone, Iracema Cavalcante e Hudi Rocha, entre outros. Com um repertório vasto, elenco experiente, tem casa lotada nas suas apresentações. Desde 2005 trabalham com suporte de leis de incentivo da cultura e seus editais.

Visitamos também circos grandes como o Circo Rakmer, em Minas Gerais; o Circo Big Brothers, no Rio de Janeiro; o Circo Spacial, em São Paulo e o Circo dos Sonhos, em Belo Horizonte e em São Paulo. Chamou atenção que, apesar de adotar uma estrutura empresarial, muitas vezes eram constituídos por artistas e funcionários administrativos e operacionais de vários núcleos familiares com relações de parentesco entre si. O Circo Rakmer<sup>136</sup> e o Circo Big Brothers<sup>137</sup>, nos momentos em que os visitamos, associavam sua imagem a um produto da mídia de massa, os palhaços Patati-Patatá<sup>138</sup>. A propaganda e imagem pública era do circo do Patati-Patatá. Ambos os circos possuíam um espetáculo com atrações diversificadas, sendo executado por membros das famílias proprietárias e contratadas. Apresentaram palhaços entre um numero e outroe bailados luxuosos com coreografias elaboradas dentre as diversas atrações.

O Circo Spacial atuava na grande São Paulo, com capacidade de público de três mil pessoas, apresentava um espetáculo com a estética do circo tradicional, com variedades sucessivas. Já o Circo dos Sonhos pertence a familiares do mesmo grupo do Circo Spacial. O Circo dos

---

<sup>135</sup> Guaraciaba Malhone, a filha deu nome ao circo e atua em circo-teatro desde criança. Hudi Rocha, artista circense, ex-proprietário de circo, é conhecido pelo personagem tipo caipira nas comédias, com nome de Fedegoso. Iracema Cavalcante, atriz do Guaraciaba desde 1964, cantava e atuava no circo teatro, endo que suas fotos eram vendidas, como lembrança nos espetáculos. Escreveu o livro de memórias: CAVALCANTE, I. A Vida Maravilhosa nos Circo Teatros. Sorocaba, São Paulo: Loja de Idéias, 2011.

<sup>136</sup> O circo Rakmer é de propriedade de Jefferson Rakmer. Foi gerente de um dos circos de Beto Carrero por duas décadas.

<sup>137</sup> O circo Big Brothers era de propriedade de Carmem Lestar e seus filhos, família circense desde a década de 1940.

<sup>138</sup> Patati-Patatá constitui-se em uma dupla de palhaços de circo brasileira, licenciada como produto protegido por direitos autorais.

Sonhos possuía duas lonas, uma fixa na grande São Paulo, em que apresentava um espetáculo com uma estética diferenciada e com um enredo “Quirey uma aventura na selva”. E a segunda lona itinerava em 2012 com o Circo da Mônica, espetáculo em parceria com a Mauricio de Souza Produções. A estratégia de atuação do Circo dos Sonhos era a venda do espetáculo associado a um produto de mídia, no caso visitado, o espetáculo da turma da Mônica. Já na lona de São Paulo há a estratégia de apresentar um trabalho mais autoral, produziam o espetáculo com um enredo próprio. Contudo, a resposta de público era menor do que com o Circo da Mônica.

Estivemos também no Circo Tihany em Vitória (ES). Este circo pertencia a uma corporação internacional, conforme seu administrador, e estaria no Brasil de 2010 a 2015. Diferentemente dos demais circos, possuía patrocínio cultural de grandes empresas. Com 76 artistas de 25 países diferentes trabalhando no espetáculo, tinha um visual composto por tenda para 2000 pessoas em cores dourada e rosa brilhantes, carretas gigantes, motorhomes importados entre outros itens que emprestavam ao circo uma imagem de grandiosidade e riqueza. O espetáculo teve 18 apresentações e durou 2 horas com locutor, bailados luxuosos, números aéreos impecáveis, precisão nos números acrobáticos e palhaço que apresentou números silenciosos, mas expressivos.

Fora da região Sudeste, é importante registrar o Circo Show Brasil<sup>139</sup> visitado próximo a Curitiba, circo de variedades, tinha como atração a dupla sertaneja “Mandioquinha e Clarissa”.

Estivemos também com a Cia Capadócia<sup>140</sup> que possuía o projeto Circo Para Todos, de apresentação de circo-teatro em uma lona armada em São Paulo. A companhia trabalhava com um repertório de alta-comédia, a comédia e a chanchada. Atuava via lei de incentivo e realizou um trabalho de resgate do Circo-Teatro, junto à memória viva de diversos artistas.

---

<sup>139</sup> Mandioquinha e Clarissa são os proprietários do circo; marido e esposa, utilizam-se da referência à dupla de cantores de música sertaneja “Mandioquinha e Clariçe” A(irmãos), famosa no final da década de 1980, por ser composta por duas crianças cantoras. No Circo Show Brasil, cantam músicas sertanejas Mandioquinha e sua esposa, Clarissa.

<sup>140</sup> Dirigida por Wilson Vasconcelos, palhaço Gelatina e João Donda, cenógrafo.

O estudo empreendido, apesar de não pretender realizar um mapeamento dos circos, possibilita a visualização de parte da cena circense atual, especialmente no que se refere aos circos de lona itinerantes. Observa-se que nos grandes circos a mudança mais significativa foi a redução de sua mobilidade aos grandes centros urbanos. A substituição dos animais por shows de produtos midiáticos e seu alto custo, devido à necessidade de pagamento aos detentores das marcas, traz a necessidade de um público com certo padrão aquisitivo. A falta de terrenos em cidades grandes tem forçado a grande parte dos grandes circos se instalarem em estacionamentos de shopping centers, especialmente na grande São Paulo e Grande Rio. Com menor mobilidade, tais circos tendiam a não circular fora desses grandes centros, o que facilitava na contratação de artistas formados em escolas de circo e de artistas com origem circense com residência fixa.

A circulação por cidades do interior dos estados com distância maior entre si ficava a cargo dos circos médios, que dispoñdo de três ou mais grupos familiares, entre proprietários e contratados, contava com uma quantidade mínima de artistas para montar um espetáculo com diversos números e atrair público nas cidades de porte médio.

Os circos encontrados nas periferias das grandes cidades ou circulando em pequenas localidades não se diferenciavam muito dos encontrados por Magnani (2003) na periferia de São Paulo e dos pequenos circos encontrados no interior de São Paulo por Bolognesi (2010). Tratava-se de circos de variedades, que apresentam números em que seus diminutos grupos familiares mostram suas habilidades, contando ocasionalmente com uma atração de fora, um artista circense contratado para aquele espetáculo ou um show midiático, *cover* dos originais. Poucos pequenos circos apresentavam comédias nos seus espetáculos, apesar de haver uma tentativa de resgate por parte de alguns. Muitos destes circos contavam com ajuda para a sua continuidade via premiações como Prêmio Carequinha, nacional; Prêmio Cena Minas, do estado de Minas Gerais; prêmio para circos de lona da SECULT do estado do Espírito Santo; Edital Proac para circos de lona do governo do estado de São Paulo; que lhes permitiram comprar lonas, adquirir equipamentos, etc.

O palhaço, central em todos os pequenos circos, tornou-se um poderoso chamariz de público em circos como o do Circo-teatro Tubinho e Circo Kalahary. Ambos circulavam pequenas distâncias sendo conhecidos de seu público que, cativado, voltava ao circo várias vezes para assistir às diferentes peças. Eles possuíam uma dinâmica semelhante a outros circos centrados nas peças de comédia, como os visitados por Bolognesi (2003): o teatro Biriba, o Di Monza (Biribinha), Circo Popular (Piska-Piska) e Bebé (já comentados).

Interessante o caso do Circo-teatro Guaraciaba que, apesar da fixação dos seus membros em uma cidade, tem conseguido manter seu circo-teatro. Por meio de leis de incentivo se reinventa, torna-se conhecido, cria novos públicos, estabelece novas relações com o meio artístico e, especialmente, preserva um saber artístico ao colocá-lo em atividade. Chama atenção também o caso da Cia Capadócia, que teve a iniciativa de montar um circo-teatro, mediante o resgate de repertórios no acervo Miroel da Silveira e buscando junto a circenses conhecer a experiência do circo-teatro no Brasil. Tanto o Guaraciaba como a Cia Capadócia mostram a vitalidade do circo-teatro e constituem formas de reinvenção.

Os dados desta pesquisa apresentam uma pequena parte do que são os circos que circulam em todo o país. Apesar de não contar com recursos de publicidade, não aparecerem na televisão, nas programações culturais dos jornais e sites de divulgação cultural, os circos brasileiros continuam a circular nas periferias das grandes cidades, a armar suas lonas em *shoppings centers* das grandes cidades, das capitais e das cidades de porte médio do interior e a itinerar em pequenas cidades das diversas regiões do país. Sem a visibilidade de um Circo Thiany ou de um Circo de Le Soleil, muitos o imaginam morto e reproduzem o discurso de que o circo morreu, tornou-se objeto de nostalgia.

Apesar da inexistência de levantamentos estatísticos que identifiquem a dimensão dos circos no Brasil existem indicativos dessa realidade. Um levantamento do site Circonteudo, site<sup>141</sup> voltado a integrar o maior número de informações sobre circo no Brasil, aponta 178 circos itinerantes atuando no país; 85 escolas de circo e 181 grupos circenses.

---

<sup>141</sup> [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=category&id=119&Itemid=388](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=category&id=119&Itemid=388);  
Acesso em 13 fev. 2018.



A Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 2007 e 2008 desenvolveu o projeto Mapeamento e Memória do Circo na Bahia<sup>142</sup>, identificando 43 companhias circulando pelo Estado, sendo 22 Circos Itinerantes de Pequeno Porte; 13 Circos Itinerantes de Médio Porte; cinco Grupos e Companhias; três Escolas de Circo ou Projetos de Atividade Circense, sendo essas encontradas em 26 municípios.

A Rede de Apoio ao Circo, com atuação em Minas Gerais, no documento produzido para o IPHAN solicitando o registro de famílias circenses como patrimônio, estima que existem 60 circos itinerantes circulando no estado, sendo 80% companhias de pequeno porte e 20% companhias de médio porte (RAC, 2016).

O relatório da Funarte (s.d.) sobre o Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo (Prêmio Carequinha) que visa apoiar “circos, companhias, empresas, trupes ou grupos circenses” com recursos para a viabilização de suas atividades artísticas, mostra alguns indicativos. Nos anos de 2006, 2007 e 2009, respectivamente, 45, 40 e 83 companhias se inscreveram no módulo patrimônio, direcionado a circos itinerantes com capacidade de público de até 600 lugares. No módulo circo itinerante direcionado a circulação e renovação e produção de novos espetáculos de circos itinerantes com mais de 600 lugares, se inscreveram 72 companhias, em 2006; em 2007, 59 companhias e em 2009, 64 companhias. Os números de quantidade de inscritos no Prêmio Carequinha mostra apenas companhias que têm acesso a informação sobre esse prêmio e acesso a formas de pleiteá-lo.

\*\*\*

Esta narrativa anterior indica a complexidade da cena circense, as transformações que ocorreram no decorrer do século XX e a diversidade de organizações que hoje se utilizam da representação circo para falar do seu trabalho. Também buscou mostrar que a história circense é uma história com múltiplos atores sociais, que percorreu caminhos diversos. As demandas por registro patrimonial são resultantes dessa história, das trajetórias desenvolvidas pelos circenses, das suas estratégias bem-sucedidas e falhas, e dos instrumentais que construíram historicamente e hoje lançam mão para continuar a existir. A demanda patrimonial é uma

---

<sup>142</sup> Cartilha “Bahia de Todos os Circos”, Fundação cultural da Bahia, 2009. In: [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/cartilha\\_bahia.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/cartilha_bahia.pdf). Acesso 10 out 2017.

forma de resistência, à medida que busca a continuidade histórica das lonas. Nesta busca por continuidade, novos debates, novas produções discursivas são produzidas sobre o objeto circo, sobre seu caráter artístico, seu aspecto de inserção popular, suas estéticas, a existência de uma singularidade artística, e seu caráter patrimonial, de memória, de expressão cultural presente no imaginário brasileiro. Debate que buscamos apresentar no decorrer deste trabalho.