

## Entrada<sup>1</sup>

O crescente interesse dos intelectuais, cientistas sociais, professores, arte-educadores, produtores culturais, jovens das classes médias e crianças em situação de risco social pelo circo e a arte circense nos últimos anos não pode ser visto somente como um fenômeno da moda. Em termos foucaultianos, é possível que esteja em curso a formação discursiva de um “novo objeto” no campo científico no Brasil.

Este ensaio bibliográfico analisa a produção científica brasileira sobre o circo a partir dos anos 1980, com ênfase especial naquela produzida no âmbito dos programas de pós-graduação *stricto sensu*. Portanto, os discursos sobre o circo ou relativo às artes circenses produzidos nos campos da arte, da memória, na imprensa, entre outros, não serão contemplados neste momento.

Quando comparada a outras formas de manifestações culturais – como o teatro, o cinema e a música –, a produção e divulgação

científica sobre o circo no Brasil ainda é bastante limitada. A respeito do circo ainda paira certo “ar” de mistério e magia, que tem contribuído para a manutenção do exotismo em torno do mesmo ao longo do tempo. À primeira vista, a razão principal pela qual o circo não seduziu os pesquisadores e o mercado editorial até então tem relação com o estatuto do circo no país<sup>2</sup>. Historicamente, comparado aos Estados Unidos, França e Rússia, no Brasil, o circo não gozou de apoio e prestígio junto às políticas oficiais, embora despertasse a atenção das populações locais por onde passava<sup>3</sup>. Soma-se a isso a antiga visão do circo ora como expressão de uma cultura rural, atrasada e alienada, aproximando-o da ideia de “espetáculo de periferia” nas grandes cidades, ora como manifestação cultural de “gente sem endereço fixo”, “coisa de cigano”. A propósito, o circo e os circenses parecem sofrer daquilo que o antropólogo português João de Pina Cabral (1996, p. 45), parafraseando Jean Lave, chama de “participação periférica legiti-

---

\* Agradeço aos participantes do GT Antropologia do Espaço pelos comentários feitos à versão preliminar deste ensaio apresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 1 e 4 de agosto de 2010, Belém (PA). A responsabilidade pelas ideias aqui desenvolvidas é deste autor.

- 1 “Entrada”, na linguagem circense, designa as apresentações rápidas dos palhaços.
- 2 Aos poucos, o circo começa a quebrar o “silêncio” que o ronda, a exemplo de inúmeras manifestações de cultura popular historicamente marginalizadas. Somente em tempos recentes, a cultura popular adquiriu notável visibilidade política e sociológica. Ver Rocha (2009a).
- 3 O estudo de Duarte (1995) sobre os espetáculos de circo e teatro nas Minas Gerais do século XIX é exemplar nesse sentido. Quando comparada aos Estados Unidos, à Rússia e à França, a frequência a circos no Brasil é baixa. Ver Litovski (1975), Hotier (1995) e Davis (2002).

mada”, pois “existem pessoas cuja participação na vida social é periférica, mas cuja presença é, apesar disso, perfeitamente legitimada”. Possivelmente, isso contribuiu para a percepção de Magnani (1980) sobre o circo como “cultura de gente pobre”; quiçá, levou Barriguelli (1974) a situá-lo como expressão cultural alienada e típica do mundo rural. Também as relações do circo com outras formas de manifestação cultural parecem contribuir para esse desprestígio. Apesar dos pesquisadores reconhecerem o intenso e fecundo processo de trocas culturais entre circo, música, dança, teatro, cinema, ópera etc. na atualidade, tais práticas eram, ao tempo da virada dos séculos XIX e XX, desprestigiadas pelas elites e perseguidas pelas autoridades de plantão (Duarte, 1995; Souza Jr., 2008). Exemplar, nesse caso, é a relação entre o circo, a música popular e o cinema, cujos desdobramentos se manifestam nas interações do palhaço com a malandragem e a chanchada, na primeira metade do século XX (Lunardelli, 1995; Tinhorão, 2001; Oliveira, 2005; Silva, 2004; Rocha, 2011). Por fim, esse silêncio sobre o circo aponta ainda para um problema de natureza epistemológica, a saber: as dificuldades em se apreender um “objeto” que escapa e/ou foge aos olhares curiosos e vigilantes das autoridades, das populações e também dos próprios cientistas sociais reside em sua “natureza nômade”. Sempre em movimento, o circo não deixa rastros por onde passa, nem registro histórico, acredita Dantas (1980). Embora permaneça vivo na memória popular, ele entra e sai de cena a exemplo do espetáculo que oferece. O estudo de um objeto nômade requer também uma ciência nômade, quando não um pensamento nômade, pensam Deleuze e Guattari (1997). De modo geral, são comuns as referências ao fato de o circo ser portador de outra lógica ou racionalidade, cuja eficácia parece ser redescoberta em tempos de pós-modernidade e globalização (Cassoli, 2006; Mancilla, 2007;

Ilari, 2007). Isso explica, em parte, o interesse dos cientistas sociais, em tempos recentes, pelo circo e as artes circenses.

No entanto, mais importante do que saber por que se fala pouco sobre o circo no Brasil é saber o que se fala e como isso tem sido dito. Antes, porém, faz-se necessário apresentar o “tipo” de discurso que temos em mãos.

### **Fontes e áreas discursivas**

O levantamento bibliográfico realizado tem como referência a produção científica nacional sobre o circo a partir de 1980. Até o presente momento, foram identificados quase uma centena de trabalhos, entre artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e pesquisas resultantes de projetos individuais não acadêmicos e institucionais. Não se trata de um levantamento completo, embora se pretenda o mais amplo possível. Mais do que a ausência de estudos, o problema é a pequena divulgação editorial do objeto, sendo poucos os trabalhos que se tornaram livros durante esse período. Com a ampliação e popularização da internet, atualmente um número crescente de textos referentes ao circo e aos grupos performáticos de artes circenses podem ser facilmente acessados. Dentre as inúmeras possibilidades de acesso, destaca-se o *site* <[www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br)> como uma fonte especial de informação sobre circo no Brasil.

Inicialmente, podem-se distinguir duas grandes áreas discursivas sobre o circo. De um lado, o conjunto de fontes que, apesar do caráter acientífico, não deixam de apresentar discursos críticos e reflexivos sobre o circo: (1) memórias, biografias e autobiografias; (2) artigos e crônicas de jornais, revistas e outras formas de mídia impressa e audiovisual como, por exemplo, cartazes, filmes, documentários etc.; (3) romances, contos, poesias, músicas e artes plásticas. De outro lado, a produção científica propriamente

Tabela 1

Distribuição de dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre circo e artes circenses, por área de conhecimento e estado de origem

Área de conhecimento	Estado de origem								
	Bahia	Distrito Federal	Minas Gerais	Pará	Paraná	Rio de Janeiro	Rio Grande do Sul	Santa Catarina	São Paulo
Administração						1M			
Antropologia		1M		1M		1D			2M/1D
Artes			1M						4M/2D
Artes Cênicas	2M/1D								2M/1D
Bens Culturais e Projetos Sociais						1M			
Ciências Políticas									1D
Ciência da Arte						2M			
Ciências da Comunicação									1M
Comunicação e Artes									1M/1D
Educação		1M				1M		1M	2M
Educação Física							1M	1M	1M
Estudos Linguísticos									1D
Geografia									1M
História								1M	1M/2D
Letras/Literatura					1M	3M			1M
Multimeios									1M
Música	1M								
Psicologia						2M			1M
Sociologia		1D							
Teatro						2D		1M	1M

Legenda: Mestrado (M) / Doutorado (D)

dita, que também envolve as pesquisas não acadêmicas resultantes de projetos pessoais e institucionais. Apesar do volume de dissertações e teses, poucas se tornaram livros, como dito a pouco, sendo exceção algumas pesquisas não acadêmicas e institucionais.

No entanto, é significativo o crescimento na produção científica sobre o circo e ar-

tes circenses no Brasil na última década. Do conjunto de dissertações de mestrado (41) e teses de doutorado (14) avaliadas – no total de 55 –, 3 foram defendidas nos anos 1980, 6 na década de 1990 e 46 a partir de 2000. Na Tabela 1, elas estão distribuídas por área de conhecimento e pelos estados dos programas de origem<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Nessa tabela, não estão incluídos os artigos e pesquisas oriundas de projetos pessoais e institucionais sem vínculo acadêmico. Mesmo não dispondo de estatística, parece crescente o número de monografias de conclusão de cursos de graduação relacionadas ao circo e às artes circenses. Foram consultadas diversas instituições de ensino superior e, em especial, o banco de teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior). Salvo engano, desse conjunto, somente cerca de sete trabalhos foram publicados até o momento. Infelizmente, não obtive acesso a cinco trabalhos, mas, a julgar o conteúdo de seus resumos, eles não alteram a análise aqui empreendida.

Não estão sendo computados, nessa tabela, os trabalhos dirigidos especificamente à figura do palhaço, única personagem do mundo do circo que mereceu a atenção de mais de uma dezena de pesquisadores até o momento<sup>5</sup>. A exposição dessa produção tem a finalidade de ilustrar a variação na produção científica, bem como sua distribuição por área de conhecimento e de concentração geográfica. Mas isso não é tudo.

É importante ressaltar o predomínio paulista no conjunto da produção científica sobre o circo no Brasil. Embora seja notório o crescimento dos programas de pós-graduação no país após os anos 1980, ampliando e diversificando a produção científica sobre os estudos de cultura popular no Brasil, certamente a tradição sociológica paulista, aliada à atenção dos modernistas pelos estudos folclóricos desde os anos 1920, com especial interesse na cultura circense e no palhaço Piolin, contribuiu significativamente para que os paulistas continuem se destacando nos estudos sobre o circo. Soma-se à força da tradição do circo-teatro, na periferia e no interior de São Paulo, a crescente diversidade de trupes e companhias artísticas que têm no circo e nas artes circenses sua fonte de produção cultural – mais um motivo que nos faz compreender tal predominância.

Não se pode ainda perder de vista o fato do crescente interesse pelo circo, a partir dos anos 1980, estar associado a um conjunto mais amplo de transformações e reflexões sobre a cultura, o patrimônio e o corpo. Haja vista a combinação histórica das resoluções da Unesco, a partir dos anos 1970, com as reflexões antropológicas em torno do concei-

to de cultura nas perspectivas antropológicas de Clifford Geertz (1989) e Roy Wagner (1981), por exemplo. Desde então, a questão da cultura popular passou a integrar a pauta das discussões acadêmicas e a figurar na agenda das políticas públicas do Estado no Brasil (Miceli, 1984). Nessa linha de reflexões, destaca-se ainda o interesse crescente de sociólogos, antropólogos e historiadores, entre outros pesquisadores, sobre o corpo. David Le Breton (2007, p. 33) nos lembra que, desde fins dos anos 1960, o corpo passou a ser visto como uma “linha de pesquisa e não uma realidade em si”, o que levou a aproximações do circo com o corpo, pois, afinal, o circo tem sido visto como uma cultura corporal *par excellence*, sugerem Angelo (2009) e Santos (2006), entre outros.

Com efeito, quando vistos em perspectiva comparada, os artigos, pesquisas, dissertações de mestrado e teses de doutorado apresentam diferenças significativas: alguns se sobressaem por sua importância histórica (Barriguelli, 1974; Ruiz, 1987; Torres, 1988; Oliveira, 1990), outros por sua originalidade analítica (Magnani, 1984; Silva, 1996; Bolognesi, 2003), e outros ainda pela qualidade teórico-metodológica (Almeida, 2004; Duarte, 1995), quando não por sua amplitude sociológica (Costa, 1999; Vargas, 1981; Viveiros de Castro, 2005). A diversidade de abordagens relativas ao circo fica patente nos títulos das dissertações e teses. Tal abertura muitas vezes provoca a sensação de que o circo permanece em segundo plano, adverte Silva (1996), pois o foco são outros “objetos”, por exemplo: a capoeira (Boainain, 2005); a poesia de Carlos Drummond de Andrade (Band, 2004); os

---

5 Considerando os limites deste ensaio, lamentavelmente as referências bibliográficas sobre o palhaço não serão apresentadas no momento. Contudo, a personagem merecerá algumas breves palavras de apresentação ao final do texto. De resto, vale destacar a concentração dessa produção em São Paulo e nas áreas de Educação e de Educação Física em particular.

“teatros” de Antenor Pimenta, Ariano Suassuna, José Carvalho, Plínio Marcos, Maiakovski e/ou Oswald de Andrade (Pimenta, 2005; Lemos, 2007; Silva, 2008; Meurer, 2002; Macedo, 2002; respectivamente); a produção de espetáculo teatral (Nicoletti, 2003); os cinemas d’*Os Trapalhões* e de Fellini (Lunardelli, 1995; Santos, 2001); a pintura de Portinari (Viana, 2008); o desenvolvimento urbano e a política nacional (Machado, 2010). Ao fim e ao cabo, o circo tem servido ainda para se pensar processos de politização e subjetivação na sociedade moderna (Valério, 2007; De Gaspari e Schwartz, 2007; Ilari, 2007; Mancilla, 2007). Nos termos de Macedo (2002), há mesmo um processo de “cirquização” invadindo o mundo das artes em geral, e que, nos últimos tempos, tem se estendido ao campo da educação (Silveira, 2001; Ataíde *et al.*, 2009). Por meio do palhaço, se busca pensar o circo como espaço de produção cultural popular (Camargo, 1989; Silva, 2003; Silva, 2004). Tal personagem, típica dos pequenos e médios circos brasileiros, juntamente com o “circo-teatro”, readquire na produção científica recente notória visibilidade nas experiências que caracterizam o chamado “novo circo” no Brasil (Kruger, 2008).

### **Entre o circo tradicional e o “novo circo”**

A produção acadêmica em foco é unânime em apontar os anos 1980 como o período inicial dos estudos sobre o circo no Brasil. E tal concordância não é fruto de coincidência. Este é o momento em que se intensificam os debates teóricos em torno da cultura e em que as reflexões acerca dos rumos das identidades nacionais são ampliadas no cenário da globalização e da pós-modernidade.

No conjunto dessa produção, destaca-se o “circo-teatro”, cuja importância histórica no Brasil reside no fato de ser visto como espécie de “criação brasileira”, ou melhor, uma versão nacional e popular do circo no Brasil<sup>6</sup>. Assinalam-se os trabalhos de Pimenta (2009) e Andrade (2010) sobre as conformações, persistências e transformações do circo-teatro no Brasil, tendo como exemplo o caso do circo-teatro Pavilhão Arethuzza. A verdade é que o circo-teatro sofreu, a partir dos anos 1970, um processo de legitimação junto ao discurso científico-acadêmico paulista em meio a um conjunto de manifestações de ordem política e cultural, tais como as comemorações do cinquentenário do movimento modernista, a ditadura militar, as atividades artísticas do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), as experiências do cinema novo e do tropicalismo em conjunto com a poesia marginal. Tais manifestações contribuíram para criar um clima de questionamentos e reflexões em torno dos problemas da cultura popular no país. É nesse contexto que temáticas como circo, malandragem e outras ganham não só uma conotação política como também a atenção dos intelectuais quanto aos seus significados culturais, tornando-se objeto de estudo das ciências sociais (Rocha, 2006). Com efeito, a compreensão desse processo de “objetificação” do circo-teatro pelo discurso das ciências sociais e humanas possibilitou um exercício de reflexão não só em torno do circo e da arte circense, mas também da própria cultura brasileira.

O período entre as décadas de 1920 e 1970 marca o tempo áureo do circo-teatro, mas os primeiros sinais de esgotamento aparecem já nos idos de 1950. A julgar pela pró-

---

6 Normalmente se atribui ao palhaço negro Benjamim de Oliveira a patente da criação do circo-teatro. Essa versão já foi relativizada por pesquisadores como Ermínia Silva (2003).

pria singularidade da relação circo-teatro, a temática da mediação cultural, consubstanciada pelas reflexões em torno da circularidade cultural e do hibridismo, permeia a produção acadêmica desde os primeiros trabalhos nos anos 1980. Em outras palavras, já desde os primeiros estudos, a questão da mediação dos conflitos entre a indústria cultural urbana e a cultura popular rural está posta nas interpretações sobre o circo-teatro no Brasil. Contudo, isso não impediu que o circo-teatro fosse classificado como um modo de cultura alienada e alienante, na medida em que funcionaria como um reprodutor dos valores da indústria cultural urbana no meio rural, posição essa defendida, particularmente, por Barriguelli (1974). Posteriormente, a questão da mediação do circo, e no circo, ganharia uma conotação positiva ao revelar uma visão crítica da realidade social. Nesse caso, são exemplares os trabalhos de Montes (1983) e de Magnani (1984, p. 174), para quem “o circo, contudo, tal como existe hoje, não se limita a repetir ou imitar este ou aquele gênero, porque não é nem uma nem outra coisa: o que faz é juntar, num mesmo espaço, e às vezes numa mesma representação, elementos sérios e cômicos, produzindo assim um novo discurso que tem a ver menos com o passado do que com o contexto no qual circula hoje”.

Expressão cultural dinâmica, capaz de adaptar-se às exigências culturais e de mercado, impostas às classes trabalhadoras, o circo-teatro é tanto uma forma de lazer e diversão popular como um veículo de crítica cultural. Promovendo interações entre o circo e a cidade, o erudito e o popular, o rural e o urbano, o tradicional e o moderno, o circo-teatro é a exata medida do hibridismo e da mediação.

Como nos lembra Pimenta (2009, p. 33), no circo-teatro não há “a divisão explícita do espetáculo entre as atividades circenses e o espetáculo teatral, muito menos a presença de espetáculos teatrais estritamente dialogados, não havendo, portanto, a supremacia do texto teatral como definidor de um gênero teatral circense”. A mediação tornou-se um indicativo da própria originalidade histórica e especificidade cultural do circo no Brasil<sup>7</sup>.

Nesses termos, o circo pode ser visto como um espaço de mediação cultural e, como tal, deve ser entendido como espaço simbólico (real e imaginário), por meio do qual se desenvolvem trocas, simbioses, bricolagens, hibridismos, enfim, circularidades culturais entre expressões culturais populares, eruditas e de massa, e entre manifestações culturais distintas, como cinema, teatro, dança, ópera, esporte etc. Segundo o historiador Roberto Ruiz (1987), a administradora Martha Costa (1999) e o pesquisador Marco Camarotti (2004), o circo-teatro pode ser visto como o “produto característico do ‘jeitinho’ brasileiro”. Sua eficácia simbólica reside no fato de as peças do espetáculo (dramas ou comédias) encenarem significados básicos do imaginário familiar, como honra, generosidade, fidelidade, honestidade, amor filial, entre outros, promovendo um exercício de reflexividade no público (Camargo, 1989; Bolognesi, 2003; Silva, 2003). Contudo, há quem veja mais o lado da alienação do que o da crítica cultural nos espetáculos de circo, oposição ilustrada nos trabalhos de Andrade Jr. (2000) e Costa (2006).

Nesse processo de mediação, o melodrama adquire importância singular como atestam, entre outros, Magnani (1984), Andrade Jr. (2000), Pimenta (2005) e Merisio (2005a).

---

7 Esse é, inclusive, um dos destaques dados por Burke (1989) ao circo na história da cultura popular na era moderna. Posição semelhante nos é apresentada por Martin-Barbero (1997) em relação ao *circo crioulo* na América Latina.

Normalmente encenado na segunda parte dos espetáculos, já que na primeira se realizavam números acrobáticos, mágicos, aéreos e outros, o melodrama apresenta estrutura modelada em torno de quatro personagens: o galã, a heroína, o vilão e o bobo. Renildo Meurer (2002, p. 29), parafraseando Pavis, sintetiza a questão chamando a atenção para o seguinte:

[...] o melodrama é a finalização, a forma paródica sem o saber, da tragédia clássica, cujo lado heroico, sentimental e trágico teria sido sublinhado ao máximo, ao multiplicar os golpes de teatro [...] A estrutura narrativa é imutável: amor, infelicidade causada pelo traidor, triunfo da virtude, castigos e recompensas, perseguição como eixo da intriga. As personagens, claramente separadas em boas e más, não tem nenhuma opção trágica possível, elas são poços de bondade ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradições. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata.

Também são inúmeras as considerações dos pesquisadores quanto ao potencial pedagógico do melodrama na formação do ator e na produção de sentido crítico no público, mesmo que, a princípio, aparente a formação de uma visão alienada da realidade social (Montes, 1983). Pode-se mesmo sugerir que o melodrama desempenha, em termos cognitivos e afetivos, uma dimensão simbólica próxima daquela sugerida por Geertz acerca da “educação sentimental”. Ao comparar o ritual da briga de galos às experiências do teatro ocidental, Geertz (1989, p. 318) observa:

Você não iria assistir a *Macbeth* para aprender a história da Escócia – você vai para saber como se sente um homem depois que ganha um reino e perde sua alma. Quando você encontra um tipo de pessoa como o Micawber, em Dickens, você não imagina que deva ter existido um homem que Di-

ckens conheceu que fosse exatamente assim: você sente que existe um pouco de Micawber em quase todas as pessoas que você conhece, inclusive você mesmo. Nossas impressões sobre a vida humana são colhidas uma a uma e permanecem, para a maioria de nós, frouxas e desorganizadas. Entretanto, encontramos constantemente na literatura coisas que subitamente coordenam e trazem a foco uma grande quantidade dessas impressões, e isso é parte daquilo que Aristóteles queria dizer com o acontecimento humano típico ou universal.

O melodrama é, nesse caso, exemplar (Andrade, 2010). Espécie de “ópera popular”, o melodrama apresenta características da “arte total”, ideia defendida por Wagner, ao reunir canto, dança, cenário, figurino, mímica etc., lembra Paulo Merisio (2005a). Esse processo educativo será complementado com as performances corporais dramatizadas, tanto nos bastidores como no palco, durante os espetáculos.

Também a “família” adquire relevância sociológica no estudo do circo, principalmente, no caso do circo-teatro; em sua maioria, constituídos por famílias de artistas tradicionais. Nessa linha de interpretação, destaca-se o trabalho da historiadora Ermínia Silva (1996), para quem o “circo-família” representa a instituição social movida por uma organização do trabalho e um processo de socialização/formação/aprendizagem que garantia a transmissão do saber e da arte circense tradicional às famílias de circo, cuja especificidade cultural marcaria a forma do circo brasileiro entre fins do século XIX e meados do século XX. As famílias são, no dizer da autora, “o mastro central” que sustentava toda estrutura circense. Tanto é assim que, concomitantemente ao desaparecimento do circo-família, há a crise do circo-teatro<sup>8</sup>.

8 Para a antropóloga portuguesa Joana Afonso (2002), a família é tão importante na definição cultural do circo que, sem ela, pode-se até dizer que “Os circos não existem”, como sugere o título de seu livro.

**Quadro 1**  
**Principais características e contrastes entre o “circo tradicional” e do “novo circo”**

Circo tradicional	Novo circo
Comunidade fechada de famílias tradicionais de circo	Atores de variados grupos sociais, desde meninos de rua a professores universitários
Profissionais em tempo integral com maioria dos adultos atuando	Frequentemente amadores; principalmente crianças e jovens
“Mistérios” ou “segredos” conhecidos apenas pelas famílias tradicionais	Técnicas acessíveis a todos
Ensaios privados, com foco no produto final: um espetáculo para público pagante	Habilidades aprendidas pelo prazer de compartilhar e para desenvolver autoconfiança: o espetáculo como um evento compartilhado
Ênfase em rotinas e habilidades tradicionais	Habilidades tradicionais e outras, com estímulos à criação de novos números
O espetáculo é uma sequência de números isolados	O espetáculo é frequentemente estruturado a partir de um tema geral (“enredo”)
Presença de animais	Ausência de animais
Apresentação hiperbólica e pomposa	Em geral, verdadeiro e, usualmente, autocrítico ou satírico
Itinerante e fechado em tendas	Fixado em uma localidade ou apresentado-se em variados locais
Saber/fazer transmitido oralmente às gerações de filhos da família circense	Saber/fazer envolvendo outras tecnologias pedagógicas, inclusive, escolas formais
Famílias e artistas especializados em certas práticas e técnicas circenses	Tendência dos artistas em misturar práticas e técnicas circenses em um mesmo número

Os anos 1970 reservaram grandes novidades ao mundo do circo, aguçando o sentimento de perigo e ameaça aos circenses (Santos, 2001; Andrade, 2006). De um lado, embora esta não seja uma interpretação consensual, alguns viam nas novas mídias, como a televisão, um meio potencial de ameaça ao circo, na medida em que estimulava a entrada de “aventureiros” neste mundo, isso quando não tirava o público dos espetáculos<sup>9</sup>. Por outro lado, o surgimento das escolas de circo, dos festivais mundiais e das inúmeras companhias, grupos performáticos e trupes de artistas com forte influência das artes circenses promoveu o fenômeno do chamado “novo

circo”, do qual, atualmente, o Cirque du Soleil é a grande referência (Heward e Bacon, 2006; Wallon, 2009). Ampliando as observações de Ávila (2008), Camarotti (2004) e Góis (2005), o Quadro 1 busca sintetizar e contrastar as principais características dos chamados “circo tradicional” e do “novo circo”<sup>10</sup>.

Do ponto de vista teórico, o “novo circo”, seguindo o exemplo do circo tradicional – para muitos o circo sempre se fez “novo”, portanto, contemporâneo –, continua promovendo novas trocas culturais e simbólicas, ou seja, continua agenciando novos hibridismos, promovendo novas circularidades culturais, performatizando novas mediações

9 Nos últimos vinte anos, o número de circos diminuiu consideravelmente. Segundo Querubim (2003), existem, atualmente, cerca de vinte circos grandes, trezentos médios e quinhentos pequenos.

10 Raquel Nicoletti (2003) apresenta quadro com outras variáveis.

culturais (Costa, 1999; Baroni, 2006). Apesar das alegadas diferenças entre o “circo tradicional” e o “novo circo”, ambos partilham da condição de espaço privilegiado de mediação cultural, ontem e hoje. Não por acaso, Marcus Góis (2005, p. 76) observa que “talvez, hoje, o Novo Circo seja o único gênero artístico capaz de unir as artes cênicas através do corpo e religar o teatro ao sagrado”. Na verdade, a distinção “circo tradicional” *versus* “novo circo” não é fato inquestionável; ao contrário, requer profunda discussão. Afinal, a própria produção científica em foco é a primeira a problematizar e a relativizar os termos dessa oposição.

Nessa perspectiva, as viagens colocam em destaque a dimensão do “fazer” no mundo do circo. O circo se “faz” todos os dias, a cada nova viagem, a cada novo espetáculo. “Fazer” aparece como uma importante categoria nativa na compreensão da estrutura, organização e funcionamento do circo (Rocha, 2003; Sacchi, 2009). Tal categoria contribui assim para relativizar a visão dicotômica em foco, destacando o “fazer” contínuo entre ambas as modalidades de circo<sup>11</sup>. Assim, tanto o circo “tradicional” como o “novo” se abrem às mediações ao se “fazerem” cotidianamente. O fato do chamado “novo circo” estar associado às trupes, aos festivais e escolas de circo, bem como se abrir aos projetos do “circo social”, não exclui a presença de outros elementos constitutivos do “circo tradicional”, a começar pelo compromisso pedagógico.

### **O circo faz escola**

Sem perder de vista a possibilidade de identificarmos algumas das principais cate-

gorias, agentes e estratégias utilizadas pelo circo, contemporaneamente, na constituição de novas formas de produção cultural, e na impossibilidade de serem analisados todos os temas e “objetos” pertinentes a essa abordagem, contemplados na produção científica, podemos identificar estruturalmente aqueles que mais se destacam por sua recorrência ou por seu potencial analítico.

Em particular, assinalamos o trabalho de Eliene Costa (1999), um estudo detalhado sobre algumas das principais contribuições das artes circenses para a formação de novas trupes e produtores culturais no cenário artístico brasileiro contemporâneo. É preciso estar atento ainda para as investigações em torno do espaço cênico (Andrade, 2006), para a organização arquitetural e administrativa das companhias tradicionais e modernas (Novelli, 1980; Vargas, 1981; Costa, 1999; Andrade Jr., 2000; Avanzi e Tamaoki, 2004; Rocha, 2009b), para o papel do melodrama e da comédia na estrutura do espetáculo do circo-teatro (Camargo, 1989; Silva, 2004; Pimenta, 2005; Andrade, 2010), para as aproximações do circo com o imaginário infantil (Fonseca, 1979; Band, 2004; Andrade, 2006; Rodrigues, 2007; Viana, 2008; Rocha, 2004, 2008) e com o folclore (Museu do Folclore, 1987); para o papel da publicidade e do *marketing* na promoção do circo (Araújo, 1981; Querubim, 2003; Duarte, s/d); enfim, para o significado da tragédia (Knauss, 2007) e da viagem na constituição da magia do circo (Rocha, 2003, 2007). Em suma, no conjunto da produção científica em questão, mostram-se relevantes e recorrentes na caracterização do circo, na contemporaneidade, três eixos temáticos: a educação, o corpo e o palhaço.

---

11 Com base em Benjamin (1983), as viagens de circo, combinadas às técnicas corporais artísticas tradicionais, podem ser pensadas como polos fundamentais na constituição da identidade cultural do circense; afinal, é possível vê-las como narrativas sobre o circo.

Historicamente, a relação do circo com a escola é ambígua. De um lado, o circo aparece como exemplo de tradição oral, distante da educação formal, mesmo que a Lei Federal nº 301, de 13 de julho de 1948, garanta o acesso à “escola primária” [*sic*] aos filhos de artistas de circo. De outro lado, o circo se apresenta como espécie de “escola permanente”, que tem no mundo da vida cotidiana sua fonte de inspiração, ao mesmo tempo que representa o berço da educação patrimonial das artes circenses. Muitos circenses tradicionais viram no surgimento das escolas de circo, a partir dos anos 1980, a oportunidade de se tornarem professores. Mas essa não é uma questão isenta de conflitos, como se pode observar em experiências recentes (Rocha, 2009c). Apesar do grande número de escolas de circo e de trupes teatrais que lançam mão das técnicas circenses espalhados pelo país, o número de artistas circenses tradicionais absorvidos nesse processo ainda parece pequeno (Angelo, 2009). Tal situação nos leva a pensar sobre o sentido da educação patrimonial dentro e fora do espaço do circo tradicional. Afinal, com raras exceções, como nos casos de Daher (1991), Silva (1996), Almeida (2004) e Santos (2006), pouca atenção tem sido dispensada ao processo de ensino-aprendizagem das técnicas corporais e das artes circenses, bem como às estratégias de manutenção dos valores tradicionais na formação das crianças ou alunos de escolas de circo. Em contraposição, o expressivo número de experiências envolvendo circo e escola sem o acompanhamento do artista tradicional como professor introduz o fator “risco” nessa história.

O risco surge, então, como tema subliminar na produção acadêmica (Almeida, 2004; Guzzo, 2004). Para além do risco real

inscrito nas práticas circenses, no sentido metafórico há o risco do mau uso do circo. É o que nos sugere, por exemplo, o estudo realizado por Silveira (2006) junto à Escola de Circo Girassol. Em nome da disciplina e da técnica corporal, inspirada no ideal da ginástica, é negado ao aluno o exercício da imaginação e o estímulo à criação na sua formação artística circense. No lugar do circo e da arte circense, oferece-se ao aluno um conjunto de atividades físicas que se aproximam daquelas desenvolvidas nas academias de ginástica.

No entanto, o bom uso do circo sinaliza um processo de reinvenção da escola, sugerem Melo (1984), Souza (2004), Rodrigues (2007) e Rocha (2012). Não se pode perder de vista o papel exercido pelos profissionais (professores, educadores, artistas) no ensino das atividades circenses, na medida em que este papel se constitui elemento chave na compreensão de todo esse processo de produção do “novo circo” (Costa, 1999; Almeida, 2004; Kruger, 2008). Nessa perspectiva, o “novo circo” revelaria, talvez, menos uma mudança estética do que ética, uma vez que tem sido utilizado como instrumento pedagógico de arte-educação para cidadania de crianças e adolescentes em situação de risco social<sup>12</sup>.

Sem pretender inventariar historicamente as inúmeras formas de circo, tais como circo de variedades, circo de rodeio, circo pavilhão, circo-teatro, circo-família, agora, parece ter chegado a hora e a vez do “circo-escola”. Um expressivo número de artigos, dissertações e teses de doutorado em diversas áreas (educação, educação física, psicologia, antropologia, entre outras) tem destacado o papel que o circo vem desempenhando no cenário contemporâneo como instrumento educativo. O circo tem

---

12 O paradigma estético não exclui o sentido ético, como nos ensinam alguns dos movimentos artístico-culturais mais importantes no cenário brasileiro moderno e contemporâneo, como, por exemplo, o modernismo e o tropicalismo.

sido visto e considerado portador de grande eficácia pedagógica (Melo, 1984; Matos, 2002; Bortoleto, 2003; Souza, 2004; Cassoli, 2006; Cardoso Filho, 2007; Figueiredo, 2007; Vendruscolo, 2009). Historicamente separados, agora, circo e educação podem se juntar, observa Duprat (2007); afinal, os *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCNs), de 1997, têm flexibilizado a possibilidade de inclusão de atividades circenses na escola. E mais, renova-se também a aproximação entre o circo e a criança (Rocha, 2004, 2008; Rodrigues, 2007). No cenário atual, de um lado tem-se as escolas que acabam incorporando, mesmo que temporariamente, atividades circenses à sua rotina (Duprat, 2007; Rodrigues, 2007); de outro lado, encontram-se os projetos sociais que veem o circo como mecanismo de inclusão social, instrumento de políticas públicas, utilizado por iniciativas privadas e oficiais, como ONGs, prefeituras, escolas e outras instituições de natureza filantrópica, na promoção da cidadania das crianças e adolescentes em situação de risco social. Assim, projetos sociais como o “Se essa rua fosse minha”, associado à Rede Circo do Mundo Brasil (que conta com o apoio do Cirque du Soleil e da ONG Jeneusse du Monde), utilizam atividades circenses na formação dos jovens inscritos no programa (Mancilla, 2007). Sem visar unicamente à profissionalização dos adolescentes, tais projetos buscam promover a dignidade, a autoestima e a sociabilidade por meio de práticas de arte-educação, como música, danças, malabarismo, equilibrismo, trapézio etc. (Cassoli, 2006; Cardoso Filho, 2007; Figueiredo, 2007). Nesse processo, a formação de educadores é fundamental e representa uma alternativa aos jovens assistidos pelos projetos. Vale destacar que, além da construção de uma consciência corporal, também as dimensões afetivas e cognitivas têm sido

estimuladas nas oficinas de circo, ratificando a perspectiva geertziana enunciada atrás. Exemplificando, Cacilda Melo (1984, p. 106) aponta, em sua leitura semiótica (pierceana) do circo, que “os personagens do circo (signo indiciais) vivenciados pela criança são as pistas que as levarão ao lazer” e, por conseguinte, ao processo de significação.

Certamente, não se pode perder de vista em todo esse processo o papel desempenhado por alguns agentes sociais externos ao mundo do circo, tais como Marcos Frota, Hugo Possolo, Gabriel Vilela e Cacá Rosseti, que incorporaram atividades circenses às suas práticas artísticas, ou, então, professores de educação física que introduzem o circo nas atividades infantis. Embora a maioria das investigações baseadas em trabalhos intensivos de campo aponte para a eficácia de tais projetos, com resultados positivos na melhoria do desempenho escolar, na promoção da cidadania, na construção de sentimentos valorativos e na aproximação com a família, ainda assim algumas advertências são feitas quanto ao risco de dependência das trupes, originadas de tais projetos, das ONGs que os promovem (Lobo e Cassoli, 2006).

O uso do circo para fins pedagógicos culmina na proposta do “circo social”, a qual pretende promover a inclusão social de jovens das periferias das grandes cidades, agindo de maneira filantrópica e preventiva mediante a aliança entre circo, arte, psicologia, educação e esporte (Teixeira e Anastácio, 2000; Silveira, 2001; Matos, 2002). Como sugere Cassoli (2006, p. 101), o circo social não se pretende profissionalizante; na verdade, apresenta-se como “possibilidade da arte criar uma inversão no cotidiano e produzir outros modos de existência que não se fixam em identidades [imutáveis e definidas]”. Nesse sentido, o circo social pode ser visto como um método, um caminho outro, em outra direção, frente à situação de exclusão

social e de crise no sistema do ensino formal. O circo é uma arte democrática e social, não exige conhecimento prévio (saber ler e escrever) e tem grande apelo junto aos jovens na medida em que fala a linguagem do corpo, lembra Figueiredo (2007). Na forma da arte-educação, o circo social encontra no corpo um objeto privilegiado de ação pedagógica (Dal Gallo, 2009).

Sem dúvida, o corpo aparece como a principal categoria de referência na pedagogia circense. Desnecessário destacar, nesse momento, toda a tradição antropológica em torno do corpo, revelando sua importância ritual, simbólica e identitária na construção do indivíduo moderno. O circo e as artes circenses são, antes de tudo, símbolos de cultura corporal (Silveira, 2006a). Daher (1991, p. 110) nos lembra de que, no circo, “todo dia [o corpo] salva a vida, no que vence a morte”. Em outras palavras, o circo é uma cultura de consagração da vida, de desafio à morte. No circo, o corpo nunca é um objeto individual, ao contrário, sua matriz popular o coloca no campo daquilo que é partilhado, dividido, no sentido de disseminado, sendo experienciado coletivamente. O corpo é objeto de arte e performance cultural, de educação, de disciplina, de emoção, de espetáculo, de expressão do grotesco, de manifestação do sublime, enfim, lugar da identidade circense (Soares, 1998; Borges, 2010; Sacchi, 2009). Tanto as crianças do ensino fundamental como os jovens aprendizes das artes circenses descobrem no “corpo circense” um espaço aberto à pedagogia criativa, lúdica, hedonista e, fenomenologicamente, fecunda em significação simbólica (Bortoleto, 2003; Almeida, 2004). Para Luiz Henrique Rodrigues (2007, p. 32), “quando a escola assumir o papel de facilitadora do processo de inserção da atividade circense, estará contribuindo não somente para uma prática inovadora de atividades na Educação Física,

mas também estimulará a apreciação da arte corporal em todas as suas aplicações”. Nessa perspectiva, o aprendizado das técnicas artísticas circenses tradicionais, na escola, adquire dimensões próximas ao de um rito de passagem, uma vez que representa a produção de um novo sujeito social. Vale destacar que, nos últimos anos, a Educação Física parece ter encontrado no circo um objeto especial tanto para estudo do corpo como para a reflexão epistemológica do seu próprio campo de conhecimento (Vendruscolo, 2009).

A aproximação entre as artes circenses e a cultura popular, mesmo atravessada pelos princípios da disciplina, promove a carnavalização do mundo na medida em que deixa ver a possibilidade de outras lógicas e sentidos (Ávila, 2008; Federici, 2004; Ilari, 2007; Gomes, 2007; Mancilla, 2007). Isso parece ficar claro com as experiências dos aprendizes e/ou profissionais de palhaço, como veremos a seguir.

### ***I clown***

Uma análise detalhada da figura do palhaço extrapola os limites deste ensaio; portanto, neste momento, só poderá ser parcialmente anunciada. Como no circo-teatro, no qual o palhaço já apresenta papel de extrema relevância nas comédias encenadas, também no “novo circo” o palhaço ganha notória visibilidade, principalmente nas trupes teatrais contemporâneas. O interesse pela figura do palhaço, combinada aos melodramas do circo-teatro, expressa uma renovação do processo de produção cultural no campo do teatro e do “novo circo” a partir dos anos 1980. A compreensão do sucesso da trupe Parlapatões, Patifes e Paspalhões, estudada por Kruger (2008, p. 74), revela um fenômeno mais amplo, que joga luz sobre o processo de valorização da figura do palhaço hoje, diz o pesquisador/iniciado na arte do *clown*:

[os componentes da trupe são] todos (...) jovens, classe média, homens de famílias ricas ou sem dificuldades financeiras, que, em sua “conversão pessoal” às artes, tomam para si um ideal estético formado pela história do teatro brasileiro e pelo campo teatral paulistano, incorporando as disposições cênicas, que sua atuação teatral será uma das principais responsáveis em difundir.

Essa observação coloca em evidência o processo de invasão do circo pelas classes médias, iniciado anos atrás; fenômeno esse também identificado por Goldwasser (1975) junto às escolas de samba. Soma-se a isso o processo de reinvenção da linguagem artística (cenográfica, teatral, corporal) no cenário brasileiro contemporâneo, como apontam os estudos de Costa (1999), Merisio (2005b), Andrade (2006), entre outros.

O palhaço pode ser visto como um fato social total, no sentido de fenômeno privilegiado, capaz de condensar muito da cultura circense, pois se apresenta como um mediador cultural – ao menos é o que sugere a produção acadêmica sobre a personagem (Dantas, 1980; Camargo, 1989; Lunardelli, 1995; Santos, 2001; Macedo, 2002; Silva, 2003; Silva, 2004). Assim, além da sua performance que, ao fundir linguagens, reordenar tempos e espaços, acaba por mediar relações sociais e situações experimentais, seus tipos – Clown Branco, Augusto/Tony, Tramp e outros – combinados ao seu riso, seu corpo, sua fala, suas paródias, enfim, suas pantomimas, deixam-nos ver o outro lado das emoções, da graça, do ridículo, do trágico e do sublime (Almeida, 2009).

Nos estudos em que os pesquisadores têm algum tipo de envolvimento profissional com a personagem do palhaço, muitas vezes a escrita pretende performatizar o que o “objeto” representa em termos de outra lógica. O palhaço abre grandes possibilidades de experimentações na formação do artista de circo ou de teatro e, por conseguinte,

na construção da pessoa. Essa é uma chave importante na apreensão da especificidade que caracteriza a produção acadêmica sobre o palhaço no Brasil. Em sua experiência de aprendiz na arte do *clown*, Clara Gomes (2007, p. 9 e 11) observa que:

[...] a formação do palhaço na cultura popular é informal e ocorre por meio da troca de experiências com muitas e diferentes pessoas. É uma formação demorada e para toda a vida, se a pessoa escolher esse caminho [e, na sequência, conclui a pesquisadora]: a figura do palhaço me trouxe a rebeldia criativa para questionar padrões, propor algo diferente e lidar com minhas fragilidades de uma maneira divertida.

Nesses termos, o aprendizado na arte do *clown* não se restringe à formação de uma atividade profissional, antes representa a formação de um novo *ethos* e visão de mundo. Aqui, a construção da personagem palhaço se confunde com a construção da pessoa, tema ainda à espera de um estudo antropológico detalhado.

Incorporado à imagem do palhaço, à sua máscara (*persona*), encontra-se a capacidade de carnavalização do mundo, de subversão da ordem social, de possibilidade de propor uma leitura outra do mundo. O palhaço, esse anti-herói oriundo da *commedia dell'arte* e comum aos melodramas e comédias do circo-teatro, tem mil faces (Santos, 2008), ora se mostra um profundo crítico da realidade social (Camargo, 1989), ora se apresenta como eficaz mediador cultural no processo de produção cultural popular (Silva, 2003; Silva, 2004), ora, ainda, torna-se eficaz carnavalizador da ordem social (Lunardelli, 1995; Macedo, 2002; Kruger, 2008), isso quando não é visto como a própria alma do circo e símbolo da cultura popular (Dantas, 1980; Bolognesi, 2003; Viveiros de Castro, 2005). Presença constante na literatura (Fonseca, 1979), no cinema (Santos, 2001; Rocha, 2011), no

teatro (Macedo, 2002; Meurer, 2002) e na música (Cardoso Filho, 2007), o palhaço é, sem dúvida, a personagem mais evocada na cultura do circo e, por isso mesmo, se revela uma figura paradigmática. De resto, o palhaço expressa uma atitude filosoficamente positiva frente à vida (Silva, 2008). Porta voz de

toda uma comunidade cultural, o palhaço é a única personagem com o poder da fala no circo, sua voz expressa o poder dos fracos, seu riso visa expor os ridículos da condição humana. E, como sugere o filme *I clown*, de Fellini, analisado por Santos (2001), o silêncio do palhaço anuncia a morte do circo<sup>13</sup>.

## Bibliografia

- AFONSO, Joana (2002). *Os circos não existem*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- ALMEIDA, Luiz Guilherme V. (2004). *Ritual, risco e arte circense – o homem em situações-limite*. Tese de doutorado em Sociologia, Brasília, UnB.
- ALMEIDA, Nadja Karoliny (2009). “Riso grotesco e melancolia sublime – estudo de Balada de um palhaço, de Plínio Marcos”. *Revista Eutomia*, UFPE, ano 2, n. 1, p. 446-458.
- ANDRADE, José Carlos Santos (2006). *O espaço cênico circense*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP.
- \_\_\_\_\_. (2010). *O teatro no circo brasileiro – estudo de caso: circo-teatro Pavilhão Arethuzza*. Tese de doutorado em Artes, São Paulo, USP.
- ANDRADE Jr., Lourival (2000). *Mascates dos sonhos – as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina: circo-teatro Nh’Ana*. Dissertação de mestrado em História, Florianópolis, UFSC.
- ANGELO, Fábio Henrique B. (2009). *Corpo e subjetividade – um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/Funarte*. Dissertação de mestrado em Educação, Rio Claro, Unesp.
- ARAÚJO, Vicente de Paula (1981). *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.
- ATAÍDE, Leonardo Fernandes *et al.* (2009). “Circo – um espetáculo de inspiração” [comunicação]. In: XIV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA INTERCOM, Rio de Janeiro.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica (2004). *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus-Códex.
- ÁVILA, Fernando Silva (2008). *Território circense*. Dissertação de mestrado em Geografia, Presidente Prudente, Unesp.
- BAND, Cristina Schwartskopff (2004). *Picadeiro de papel – um convite ao circo na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação de mestrado em Letras, Rio de Janeiro, PUC.
- BARONI, João Francisco B. (2006). “Arte circense – a magia e o encantamento dentro e fora das lonas”. *Revista Pensar a Prática*, UFG, v. 1, n. 9, p. 81-99.
- BARRIGUELLI, José Cláudio (1974). “O teatro popular rural – o circo-teatro”. *Debate & Crítica – Revista Quadrimestral de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 3, p. 107-120.

---

13 Os estudos sobre o palhaço apontam ainda para sua importância no tratamento de idosos e crianças enfermas, bem como representa um convite ao campo de estudos da performance.

- BENJAMIN, Walter (1983). "O narrador". In: *Textos escolhidos: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. 2. ed. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural. p. 57-74.
- BOAINAIN, Auiria Ariak (2005). *Capoeira e circo – fragmentos de dois universos provocadores*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte na UFF.
- BLOGNESI, Mário Fernando (2002). "O circo 'civilizado'" [comunicação]. In: VI INTERNATIONAL CONGRESS OF THE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (Brasa), Atlanta, Geórgia (EUA).
- \_\_\_\_\_. (2003). *Palhaços*. São Paulo: Ed. Unesp.
- BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos (2010). *Ensaio de um corpo circense*. Dissertação de mestrado em Letras, Rio de Janeiro, PUC.
- BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (2003). "A perna de pau circense – o mundo sob outra perspectiva". *Motriz*, Rio Claro, v. 9, n. 3, p. 125-133.
- BURKE, Peter (1989). *A cultura popular na idade moderna*. Trad. Denise Botmann. São Paulo, Companhia das Letras.
- CABRAL, João de Pina (1996). "A difusão do limiar – Margens, hegemonias e contradições na antropologia contemporânea". *Mana*, v. 2, n. 1, p. 25-57.
- CAMARGO, Jacqueline de (1989). *Humor e violência – uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Campinas, Unicamp.
- CAMAROTTI, Marco (2004). *O palco no picadeiro*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- CARDOSO Filho, Juracy do Amor (2007). *Música, circo e educação – um estudo sobre aprendizagem musical na companhia de circo Picolino*. Dissertação de mestrado em Música, Salvador, UFBA.
- CASSOLI, Tiago (2006). *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro – circo social e práticas educacionais não governamentais*. Dissertação de mestrado em Psicologia, Niterói, UFF.
- COSTA, Eliene B. A. (1999). *Saltimbancos urbanos – a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado em Artes Cênicas, São Paulo, USP.
- COSTA, Maria Cristina Castilho (2006). "Ben-Hur – um herói de muitas guerras". *Intercom*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 143-157.
- COSTA, Martha M. (1999). *A organização circense – um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação dos valores institucionais*. Dissertação de mestrado em Administração, Rio de Janeiro, FGV.
- DAHER, Sandra (1991). *Consagrando a vida – corpo e ritual no circo*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Brasília, UnB.
- DAL GALLO, Fabio (2009). *Da rua ao picadeiro – escola Picolino, arte e educação na performance do circo social*. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Salvador UFBA.
- DANTAS, Arruda (1980). *Piolin*. São Paulo: Pannartz.
- DAVIS, Janet M. (2002). *The circus age – culture & society under the American big top*. Chapel Hill; London: The University North Caroline Press.
- DE GASPARI, Josset; SCHWARTZ, Gisele (2007). "Vivências em artes circenses – motivos de aderências e expectativas". *Motriz*, Rio Claro, v. 13 n. 3, p. 158-164.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997). *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. V. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34.

- DUARTE, Regina Horta (1995). *Noites circenses – espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Ed. Unicamp.
- DUARTE, Regina Horta (s/d). *O circo em cartaz*. Belo Horizonte: Eindhoven.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet (2007). *Atividades circenses – possibilidades e perspectivas para a educação física escolar*. Dissertação de mestrado em Educação Física, Campinas, Unicamp.
- FERRAZ, Ana Lúcia C. (2006). “A performance no circo-teatro e o sentido do riso – gênero, representação e vídeo etnográfico”. In: 25ª REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, Goiânia, Goiás.
- FEDERECI, Conrado Augusto (2004). *De palhaço e clown – que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo*. Dissertação de mestrado em Educação, Campinas, Unicamp.
- FIGUEIREDO, Carolina M. S. (2007). *As vozes do circo social*. Dissertação de mestrado profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, FGV.
- FONSECA, Maria Augusta (1979). *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis.
- GEERTZ, Clifford (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- GÓIS, Marcus Villa (2005). *Estradas de sonhos – uma contribuição circense na formação do ator*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Salvador, UFBA.
- GOLDWASSER, Maria Júlia (1975). *O palácio do samba – estudo antropológico da Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GOMES, Clara R. C. (2007). *Caminhos do riso*. Dissertação de mestrado em Educação, Brasília, UnB.
- GUZZO, Marina S. L. (2004). *Risco como estética, corpo como espetáculo*. Dissertação de mestrado em Psicologia Social, São Paulo, PUC.
- HEWARD, Lyn; BACON, John (2006). *Cirque du Soleil – a reinvenção do espetáculo*. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: Elsevier.
- HOTIER, Hugues (1995). *Cirque, communication, culture*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- ILARI, Mayumi D. S. (2007). *Teatro político e contestação no mundo globalizado – o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo*. Tese de doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, São Paulo, USP.
- KNAUSS, Paulo (2007). “A cidade como sentimento: história e memória de um acontecimento na sociedade contemporânea – o incêndio do Gran Circus Norte-Americano, 1961”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 25-54.
- KRUGER, Cauê (2008). *Experiência social e expressão cômica – os Parlapatões, Patifes e Paspalhões*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Campinas, Unicamp.
- LE BRETON, David (2007). *Sociologia do corpo*. Trad. Sônia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes.
- LEMOS, Anna Paula Soares (2007). *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*. Dissertação de mestrado em Literatura Comparada, Rio de Janeiro, UFRJ.
- LITOVSKI, A. (1975). *El circo soviético – compilación de artículos*. Trad. F. Pita. Moscú: Editorial Progreso.
- LOBO, Lilia; CASSOLI, Tiago (2006). “Circo social e práticas educacionais não governamentais”. *Revista Psicologia & Sociedade*, UFF, v. 3, n. 18, p. 62-67.

- LUNARDELLI, Fatimarlei (1995). *O circo no cinema d'Os Trapalhões*. Dissertação de mestrado em Artes, São Paulo, USP.
- MACEDO, Sandra M. (2002). *Mistério-bufô e o Homem e o cavalo – a arte do circo na dramaturgia de Maiakovski e Oswald de Andrade*. Dissertação de mestrado em Letras Orientais, São Paulo, USP.
- MACHADO, Ana Paula Moretti (2010). *Nos terreiros da cidade – um olhar sobre o circo, o circo-teatro e o parque-teatro em Jaraguá do Sul nos anos de 1920 a 1950*. Dissertação de mestrado em Teatro, Florianópolis, UESC.
- MAGNANI, José G. C. (1980). “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.
- \_\_\_\_\_. (1984). *A festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense.
- MALARD, Letícia. (1987). *Hoje tem espetáculo – Avelino Fóscolo e seu romance*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MANCILLA, Cláudio A. B. (2007). *O trampolim da razão subalterna – circo social e pensamento social em Nuestra América*. Dissertação de mestrado em Educação, Niterói, UFF.
- MARTIN-BARBERO, Jesus (1997). *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- MATOS, Lucília da Silva (2002). *Equilibristas da vida cotidiana – arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém – Pará*. Dissertação de mestrado em Antropologia, Belém, UFPA.
- MELO, Cacilda Amaral (1984). *Saber/lazer no espaço escolar – uma oposição fundamental (tentativa de leitura semiótica)*. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, São Paulo, USP.
- MERISIO, Paulo Ricardo (2005a). *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar – o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais*. Tese de doutorado em Teatro, Rio de Janeiro, UFRJ.
- \_\_\_\_\_. (2005b). “Teatro de anônimo – elementos do circo-teatro tradicional na cena contemporânea”. *Ouvirouwer*, n. 1, p. 7-26.
- MEURER, Renildo (2002). *A balada do palhaço Frajola – estudo sobre a influência melodramática na obra do dramaturgo Plínio Marcos*. Dissertação de mestrado em Literatura, Curitiba, UFPR.
- MICELI, Sergio (1984). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.
- MONTES, Maria Lúcia A. (1983). *Lazer e ideologia – a representação do social e do político na cultura popular*. Tese de doutorado em Ciência Política, São Paulo, USP.
- MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO (1987). *Circo – tradição e arte*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore.
- NICOLETTI, Raquel Vivian (2003). *A multiplicidade de linguagens no teatro contemporâneo – genealogia e análise de um processo*. Dissertação de mestrado em Ciência da Arte, Niterói, UFF.
- NOVELLI, João Baptista (1980). *Circo paulistano – arquitetura nômade*. São Paulo: SMC/Dida/CDIABC.
- O CORREIO DA UNESCO (1998). *O circo, arte universal*. Ano 16, n. 3.
- OLIVEIRA, Aline Mendes de (2005). *Teatro Polytheama – uma visão múltipla do teatro, do circo e do cinema na São Paulo do final do século XIX*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP.
- OLIVEIRA, Júlio Amaral (1990). *Circo*. São Paulo: Biblioteca Eucatex.

- PIMENTA, Daniele (2005). *Antenor Pimenta – circo e poesia: a vida do autor de ...E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial; Fundação Padre Anchieta.
- \_\_\_\_\_. (2009). *A dramaturgia circense – conformação, persistência e transformações*. Tese de doutorado em Artes, Campinas, Unicamp.
- QUERUBIM, Marlene O. (2003). *Marketing de circo*. São Paulo: Orion.
- ROCHA, Gilmar (2003). *Corpo e alma de uma cultura viajante – um estudo antropológico do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show)*. Tese de doutorado em Antropologia Cultural, Rio de Janeiro, UFRJ.
- \_\_\_\_\_. (2004). “Dialética da brincadeira’ – representações do circo na literatura infantil”. *Grifos*, Chapecó, Argos, n. 17, p. 145-168.
- \_\_\_\_\_. (2006). “Eis o malandro na praça outra vez’ – a fundação da discursividade malandra no Brasil dos Anos 70”. *Scripta*, v. 10, n. 19, p. 108-121.
- \_\_\_\_\_. (2007). “O maior espetáculo da terra!’ – circos, monstros, fronteiras e ‘self’ na sociedade moderna”. *Transit Circle*, UFF, n. 6, p. 10-31.
- \_\_\_\_\_. (2008). “A cidade em festa” – evocações do circo de infância na arte moderna brasileira”. In: XVI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, Belo Horizonte, UFMG.
- \_\_\_\_\_. (2009a). “Cultura popular: do folclore ao patrimônio”. *Mediações*, v. 14, n. 1, p. 218-236.
- \_\_\_\_\_. (2009b). “Fazer a praça’ – a montagem do circo como processo ritual”. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, José Reginaldo. *As festas e os dias – ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa. p. 142-168.
- \_\_\_\_\_. (2009c). “A retórica da tradição’: notas etnográficas de uma cultura em transformação”. *Antropolítica*, UFF, n. 27, p. 63-83.
- \_\_\_\_\_. (2011). “Eternos vagabundos” – malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada”. *Projeto História*, PUC-SP, n. 43. No prelo.
- \_\_\_\_\_. (2012) “O ‘circo-escola’ e a reinvenção da educação”. In: ROCHA, Gilmar; TOSTA, Sandra (orgs.). *Caminhos da pesquisa – estudos em linguagem, antropologia e educação*. Curitiba: CRV. No prelo.
- RODRIGUES, Luiz Henrique (2007). *Representação das atividades circenses na escola*. Dissertação de mestrado em Educação Física, Florianópolis, UFSC.
- RUIZ, Roberto (1987). *Hoje tem espetáculo? – as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen.
- SACCHI, Wellington (2009). *A identidade saltimbanco*. Dissertação de mestrado em Multimeios, Campinas, Unicamp.
- SANTOS, Ivanildo Lubarini Piccoli (2008). *Os palhaços nas manifestações populares brasileiras – bumba-meu-boi, cavalo-marinho, folia de reis e pastoril profano*. Dissertação de mestrado em Artes, São Paulo, Unesp.
- SANTOS, Kátia Peixoto dos (2001). *A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Federico Fellini*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Artes, São Paulo, USP.
- \_\_\_\_\_. (2009). “O circo eletrônico – a relevância dos espetáculos populares nos filmes de Federico Fellini”. *Contemporâneos*, n. 4, p. 1-12.
- SANTOS, Maria Clara Lemos (2006). *Transferência de aprendizagem – um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator*. Dissertação de mestrado em Artes, Belo Horizonte, UFMG.

- SILVA, Cíntia Vieira (2008). "Clownfilosofia ou o que pode um palhaço". In: KANGUSSU, Imaculada *et al.* (orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras. p. 162-172.
- SILVA, Daniel Marques (2004). *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro – Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil: mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na belle époque carioca*. Tese de doutorado em Teatro, Rio de Janeiro, UERJ.
- SILVA, Ermínia (1996). *O circo, sua arte e seus saberes – o circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX*. Dissertação de mestrado em História, Campinas, Unicamp.
- \_\_\_\_\_. (2003). *As múltiplas linguagens na teatralidade circense – Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese de doutorado em História, Campinas, Unicamp.
- SILVA, Reginaldo Carvalho (2008). *Os dramas de José Carvalho – ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Salvador, UFBA.
- SILVEIRA, Clélia J. (2001). *Circo – educando com arte*. Rio de Janeiro: Fase.
- SILVEIRA, João Francisco Baroni (2006). *Circo Girassol – o saber circense incorporado e compartilhado*. Dissertação de mestrado em Educação Física, Porto Alegre, UFRGS.
- SOARES, Carmen (1998). *Imagens da educação no corpo – estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados.
- SOUZA, Alessandra de (2004). *Vamos brincar de circo? – as brincadeiras das crianças da escola 'Brincando de Circo' e do Reality Circus*. Dissertação de mestrado em Educação, Florianópolis, UFSC.
- SOUZA Jr., Walter de (2008). *Mixórdia no picadeiro – circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado em Comunicação e Artes, São Paulo, USP.
- TEIXEIRA, Maria Eneida; ANÁSTÁCIO, Vera Lúcia A. (2000). *Circo de Todo Mundo – uma história de magia e cidadania*. Belo Horizonte: [s.ed.].
- TINHORÃO, José Ramos (2001). "Circo brasileiro, local do universal". In: *Cultura Popular – Temas e Questões*. São Paulo: Editora 34. p. 55-84.
- TORRES, Antônio (1988). *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.
- VALÉRIO, Manoela (2007). *Passagens circenses*. Dissertação de mestrado em Psicologia, Niterói, UFF.
- VARGAS, Maria Thereza (1981). *Circo – espetáculo de periferia*. São Paulo: SMC/Dida/CDIABC.
- VIANA, Wagner L. (2008). *Portinari menino e o circo*. Dissertação de mestrado em Artes, Bauru, Unesp.
- VENDRUSCOLO, Cinthia Ramos Pereira (2009). "O circo na escola". *Motriz*, Rio Claro, v. 15, n. 3, p.729-737.
- VIVEIROS DE CASTRO, Alice (2005). *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos.
- WAGNER, Roy (1981). *The invention of culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WALLON, Emmanuel (2009). *O circo no risco da arte*. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica.

## Resumo

### *O Circo no Brasil – Estado da Arte*

A partir dos anos 1980, a produção acadêmica sobre o circo no Brasil revela um intenso e profundo processo de transformação cultural da arte circense. O circo, entendido como cultura viajante organizada em um (para não colocar num) sistema de saberes e técnicas corporais, já não é mais monopólio das tradicionais famílias de artistas circenses. Espaço privilegiado de mediação entre a tradição e a modernidade, o erudito e o popular, a arte e o esporte, a educação e a política, entre outros, o circo se constitui num importante “objeto” de representação das práticas sociais na atualidade. Apresentar as principais categorias, agentes e estratégias utilizadas pelo circo contemporaneamente na constituição de novas formas de produção cultural é o objetivo deste ensaio bibliográfico.

**Palavras-chave:** Circo; Produção científica; Mediação cultural; Educação.

## Abstract

### *The Circus in Brazil – State of the Art*

Brazil's academic production regarding circus starts in the 1980s. It reveals the intense and deep cultural transformation process the circus art has gone through. For instance, the circus, understood as a travel culture organized as a system of knowledge and techniques of the body, is not, anymore, exclusively formed by traditional families of circus artists. By being a privileged space for mediations between tradition and modernity, high culture and popular culture, art and sport, education and politics, etc., the circus can be viewed as an important “object,” since it represents and responds to the social practices in progress. This paper aims at presenting the main categories, agents, and strategies used for the contemporary “new” circus in its constitution and new forms of cultural production.

**Keywords:** Circus; Scientific production; Cultural mediation; Education.

## Resumé

### *Le Cirque au Brésil – l'État de l'Art*

Les recherches sur le cirque au Brésil menées depuis les années quatre-vingts révèlent un processus de transformation culturelle intense et profond. L'art du cirque en tant que culture nomade, organisée comme un (pour ne pas dire «en un») système de savoirs et de techniques du corps n'est plus le monopole de familles traditionnelles d'artistes du cirque. Le cirque est aujourd'hui un espace privilégié de médiation entre, par exemple, la tradition et la modernité, l'érudit et le populaire, l'art et le sport, l'éducation et la politique. Il apparaît comme un objet important des représentations et des pratiques sociales contemporaines. L'objectif de ce travail est de présenter les principaux domaines, acteurs et stratégies utilisées par le cirque contemporain dans la création de nouvelles formes de production culturelle.

**Mots-clés:** Cirque; Production scientifique; Médiation culturelle; Education.