

**FERNANDO SILVA DE ÁVILA**



**TERRITÓRIO CIRCENSE**

**PRESIDENTE PRUDENTE  
2008**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

CAMPUS DE PRESIDENTE PRUDENTE

Faculdade de Ciências e Tecnologia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

## **TERRITÓRIO CIRCENSE**

**FERNANDO SILVA DE ÁVILA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Unesp, campus de Presidente Prudente, para obtenção do Título de Mestre em Geografia.

Orientador: Profa. Dra. Eda Maria Góes

**Presidente Prudente  
2008**

## COMISSÃO EXAMINADORA

---

Raul Borges Guimarães

---

Suplente:

---

Mário Fernando Bolognesi (IA - UNESP)

---

Suplente:

---

Eda Maria Góes

Presidente Prudente,

Resultado:

## AGRADECIMENTOS

À Camila Costa Peral, por todo estímulo e apoio desde que a conheci.

À professora Eda Maria Góes, pelo trabalho e incentivo durante a orientação deste trabalho.

Aos professores Raul Borges Guimarães, Maria Encarnação Beltrão Sposito pelas contribuições no Exame de Qualificação.

Aos artistas que trabalham com a atividade circense conhecidos ao longo da pesquisa: Sr. José Rombini (Circo Rombini) e a toda a sua família do Circo Dioni; Celso Stevanovich (Circo Beto Carrero); Sebastião Pereira da Rocha e Sandra Maria Silva (Cultural Fantástico Circus); Margarida Pereira de Alcântara, a Índia Morena (Gran Circo Londres); Ronaldo Alves da Silva e Francisco Edivaldo Silva (Circo Kroner); Denis Robatini (Circo D'Itália), Luciano Draetta (Circo Navegador); Pereira França Neto (Circo de Teatro Tubinho); ao Grupo Circus (Assis – SP); Palhaços Trovadores (Belém – PA); Palhaços Sem Lona (Belém – PA); Companhia Deixa de Bobagem (São Luis – MA); Empyre Circus; Circo Novo Millenium; Circo Disney; Circo Big Star; Circo Popular Brasil; Circo Zanquetini; Circo Pantanal; Circo Roda Brasil, Circo de Teatro do Casquinha; Circo Teatro do Biriba; Irmãos Brothers e La Mínima.

Agradecimentos à parte a Antônio Elísio Sobreira que acompanhou de perto a construção deste trabalho.

Ao Deva Bhakta que me auxiliou valorosamente na construção das figuras dos percursos dos circos.

Aos irmãos e amigos com quem compartilhei minha vida nesses últimos tempos e que muito aprendi: Gabriel (Toiça), Tiago, Gabriel (Beterraba), Madureira, China, Luisão, Cinthia, Nizete, Neto, Sérgio (Duasunhas)... e todos os demais que, de alguma maneira, me ajudaram a entender um pouco da Geografia existente em nossas vidas diárias e no desenvolvimento deste trabalho que agora se apresenta.

## RESUMO

As questões que se buscou responder nessa dissertação surgiram da prática artística e da vida acadêmica do pesquisador, relacionando sua formação na área da Geografia com sua experiência no Circo Teatro Rosa dos Ventos para assim contribuir com a compreensão do processo de renovação da atividade circense no panorama nacional. Foi com base nessa articulação que se optou pela tomada de depoimentos, posteriormente transcritos e analisados, além das observações feitas durante visitas a circos tradicionais e grupos artísticos móveis, pretendendo-se, desse modo, valorizar a proximidade e familiaridade do pesquisador com o universo pesquisado.

No que se refere aos objetivos específicos, este trabalho buscou contribuir para a compreensão da atividade circense através de dois conceitos centrais para a Geografia, os conceitos de território e de lugar. A distinção entre circos tradicionais nômades e grupos artísticos móveis justifica a importância de tais conceitos, uma vez que, além da constatação de que fazem usos diferentes da atividade circense, o emprego dos conceitos ajudou a demonstrar que ambos desenvolvem estratégias territoriais para se reproduzir no espaço, mas essas estratégias envolvem mobilidades distintas. Assim, os circos tradicionais nômades revelam a atualidade do nomadismo e a importância de se contrapor ao modo de vida sedentário, hegemônico no restante da sociedade, daí a importância do emprego do conceito de território para entender sua movimentação. Enquanto isso, os grupos artísticos móveis se ligam a uma produção de arte voltada ao mundo urbano contemporâneo, daí a opção por empregar o conceito de lugar para explicar o caráter mais fixo desses grupos. Ao identificar os lugares sociais fugazes criados e seus respectivos territórios de uso, esperamos ter demonstrado que a atividade circense participa de uma renovação artística.

**Palavras-chave:** circos tradicionais nômades; grupos artísticos móveis; território; lugar; renovação artística.

## ABSTRACT

The questions this dissertation aimed to answer came from the artistic practice and academic life of the researcher, relating his Geographic formation with his experience on Circo Teatro Rosa dos Ventos (Compass Rose Theatre Circus) to contribute with the comprehension of the renewal project of the circus national panorama. Based on this articulation it was opted to take declarations thereafter transcribed and analysed, in addition to the observations made during visits to traditional circuses and mobile artistic groups, aiming to value the fondness of the researcher to the researched universe.

Concerning specific goals, this work aimed to contribute to the understanding of the circus activity through the two central concepts to Geography, territory and place. The distinction between traditional nomad circuses and mobile artistic groups justifies the importance of such concepts, because both make different uses of the circus activity, and because the use of the concepts helped demonstrating that both develop territorial strategies to reproduce themselves in space, but these strategies include distinct kinds of mobility. Traditional nomad circuses reveal the modernity of nomadness and the importance of counter-proposing the sedentary way of life, hegemonic in the other parts of society, because of this the importance of the use of the concept of territory to understand this movement. Then, mobile artistic groups connect themselves to a production of art destined to the contemporary urban world, because of this the use of the concept of place to explain the fix character of these groups. By identifying the rapid social place created and their respective territories of use, the work aims to demonstrate that the circus activity takes part of an artistic renewal.

**Key-words:** traditional nomad circuses; mobile artistic groups; territory; place; artistic renewal.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <i>LISTA DE FIGURAS</i> .....   | 02  |
| <i>INTRODUÇÃO</i> .....   | 03  |
| <i>CAPITULO 1</i><br><b>“O CIRCO NÃO MORREU E NEM GRIPADO ELE ESTÁ”:<br/>mudanças históricas no circo</b> ..... | 16  |
| <i>CAPITULO 2</i><br><b>CIRCOS TRADICIONAIS NÔMADES</b> .....   | 33  |
| <i>CAPITULO 3</i><br><b>GRUPOS ARTÍSTICOS MÓVEIS:<br/>A Linguagem Circense Associada ao Teatro de Rua</b> ..... | 85  |
| <i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> .....   | 110 |
| <i>BIBLIOGRAFIA</i> .....   | 113 |

## ***LISTA DE FIGURAS***

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1</b>   |    |
| Circo Teatro Biriba (WGR Produções), na Cohab, Presidente Prudente – SP em 2008.... | 13 |
| <b>Figura 2</b>   |    |
| Percurso do Circo Teatro Biriba (W.G.R. Produções) em 2007.....                     | 39 |
| <b>Figura 3</b>   |    |
| Percurso do Circo Kroner em 2006.....   | 42 |
| <b>Figura 4</b>   |    |
| Percurso do Circo de Teatro Tubinho de 2003 à 2007.....                             | 50 |
| <b>Figura 5</b>   |    |
| Cultural Fantástico Circus em Boa Vista do Gurupi (2006).....                       | 58 |
| <b>Figura 6</b>   |    |
| Percurso do Circo Dioni em 2007.....  | 67 |
| <b>Figura 7</b>   |    |
| Percurso do Circo Dioni de 2002 à 2003.....   | 68 |
| <b>Figura 8</b>   |    |
| Circo Dioni (1970) em Andradina - SP.....   | 69 |



## INTRODUÇÃO

Os *territórios* mais preciosos, portanto,  
somos nós mesmos.  
E, quando o que nos *ocupa* é a nossa arte,  
a desapropriação é empresa impossível.  
(MERÍSIO, 2001, p. 15)

Ao participar da 3ª edição bienal do evento intitulado “Anjos do Picadeiro 3” (um dos maiores eventos circense do Brasil), em 2000, Milton Santos colocou em discussão para todos os artistas circenses que ali estavam, a importância de se pensar sobre o conceito de “Territórios Ocupados”. E discursou sobre o assunto:

A alternativa ao ideal globalitário é o território, o local [...] o território nos obriga e nos permite dizer o quanto vale nosso trabalho e como queremos trabalhar [...] a globalização é uma ideologia, financiada por uma poderosa campanha de *marketing* internacional, promovida pelos EUA e Inglaterra nesta última década [...] não podemos combater essa ideologia criando uma outra para por no lugar dessa [...] precisamos, sim, desideologizar esse sistema. É ocupando pequenos territórios que teremos oportunidade de criar nosso próprio sistema de valores [...] é a prática contínua e permanente desse sistema que vai afirmar nossa ideologia na sociedade. (SANTOS apud LIBAR, 2001, p. 7).

A proposta feita aos artistas era de união entre estes em torno da construção de uma estrutura comum para sobreviver à perversidade imposta pela lógica do sistema de produção cultural e de distribuição de renda (LIBAR, 2001).

Márcio Libar, um dos organizadores deste evento, afirma que a idéia central do discurso de Milton Santos sobre o território é que a “ocupação de um território de trabalho (artístico, no nosso caso), dá-se quando o coletivo se organiza em torno da produção e distribuição de riqueza e poder, e da produção de trabalho e renda, entre outras coisas” (LIBAR, 2001, p. 8).

A perspectiva de desideologizar deve ser entendida como um processo que rompe com a criptografia do pensamento hegemônico da globalização como uma fatalidade. Santos, como a maioria dos intelectuais preocupados com um discurso único, sugere que “nossa ideologia” ou uma ideologia que contenha a nossa identidade esteja no lugar desta que acaba com nossa multidão cultural e impede tanto a diferença quanto o diverso existirem. Então, a ideologia de que nos fala Santos é no fundo uma consideração de que vivemos num sistema de representações, mas isso não implica viver iludidos com uma ideologia, mas afirmar uma que contenha nossos acordos e interesses, que sejam representações legítimas de nossos interesses e não de uma minoria. A participação de Santos neste encontro mostrou uma aproximação importante entre o movimento real do circo e os pensadores mais autônomos.

Este encontro, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, e todos os outros encontros dos “Anjos do Picadeiro” que vieram a seguir, tiveram como temas de discussão, entre outros, as diversas experiências de territórios ocupados por artistas circenses de todo o Brasil.

Em 2000, o Prof. Milton Santos foi uma referência para as discussões que se sucederam, numa perspectiva de que:

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o

chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer aquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. Um faz o outro, a maneira da célebre frase de Churchill: primeiro fazemos nossas casas, depois elas nos fazem [...] A idéia da tribo, povo, nação e, depois, de Estado nacional decorre dessa relação tornada profunda. (SANTOS, 2002 apud ANJOS DO PICADEIRO 3, 2001, contra-capas).

Para o entendimento da atividade circense atual, analisa-se então, os territórios usados pelos grupos circenses e sua atuação frente às novas relações entre política, cultura e poder. Temos um novo panorama nacional no qual os territórios ocupados pela arte circense no Brasil, se mostram de um modo bastante inusitado. Porém, é de extrema importância que antes:

– Vamos separar circo de artes circenses – adverte a incansável pesquisadora Alice Viveiros de Castro. Para ela, as artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, “naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte.” Além, claro, da sua relação com as práticas esportivas. Já o circo, como nós o conhecemos – um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas, “isso para não citar a pipoca e o algodão doce” -, e a forma moderna de antiquíssimos entretenimentos de diversos povos e culturas. Mas o circo como espetáculo pago, com picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente. Foi criado pelo suboficial inglês e perito cavaleiro Philip Astley (1742-1814), em 1770 para alguns, 1776 ou 1777 para outros historiadores. Ele deu a estrutura que o circo tem até hoje. (TORRES, 1998, p. 16.).

Seguindo na direção proposta pelos autores citados, para continuarmos a discussão, apresentamos uma proposta de separação entre a atividade circense e o circo – respectivamente, função e forma. A função<sup>1</sup> entendida como as ações próprias exercidas pelos artistas circenses como malabarismos, acrobacias, pirofagia, etc. e a forma como os limites exteriores, a configuração espacial particular, o circo em si, com sua característica lona colorida itinerante.

Assim, concebemos o circo tradicional como uma instituição, com um conjunto de regras e normas sociais próprias que, ao longo do tempo e do espaço, reafirma sua unidade comunitária, mas também nos detemos nas tendências que estão surgindo, incorporam a atividade circense a outros contextos artísticos (teatro, dança e música) relacionados ao modo cultural urbano contemporâneo, com práticas espaciais diferentes dos circos tradicionais. Entendemos que estudar a cultura que produzem para prosseguir na construção de seu território é o mesmo que entender as ações e noções que perfazem seu dia-a-dia.

Depois destes encontros intitulados “Anjos do Picadeiro” e levando em conta as experiências de grupos circenses, na prática, foram identificando quais eram realmente seus

---

<sup>1</sup> Função, no universo do circo, se refere aos seus espetáculos. Como na fala do apresentador, no início do show, do Circo Novo Millennium: “Começa agora mais uma função do Circo Novo Millennium!”.

territórios ocupados e onde poderiam melhorar sua atuação frente às dificuldades encontradas. Trata-se de grupos, e assim trataremos ao longo desse trabalho, pois a atividade reúne não só os circos tradicionais, como também os outros grupos artísticos móveis que trabalham com a linguagem circense e que se movimentam para a afirmação desta arte.

O desenvolvimento de trabalhos coletivos articula uma série de artistas e pesquisadores que, além de promover arte, produzem cidadania, aliando valores e ações relacionados à cultura, ética, relações de trabalho e sociedade. Além disso, concordamos com Merísio (2001, p.15), para quem “vale relevar a feliz escolha da expressão Territórios Ocupados, que nos remete tanto a uma relação que esses movimentos estabelecem com o espaço urbano em que se inserem quanto aos territórios sociais e políticos que essas iniciativas ocupam”.

Percebe-se que o viés para o entendimento da movimentação circense se dá através do território, desde que se identifique uma cultura, se compreenda os limites da sua extensão e as formas de sua inserção no espaço, que se dá de maneira contínua, demonstrando sua natureza e importância para o mundo moderno. Sobre a mobilidade, Haesbaert (2005), afirma que:

Mais recentemente, nas sociedades ‘de controle’ ou ‘pós-modernas’ vigora o controle da mobilidade, dos fluxos (redes) e, conseqüentemente, das conexões – o território passa então, gradativamente, de um território mais ‘zonal’ ou de controle de áreas para um ‘território-rede’ ou de controle de redes. Aí, o movimento ou a mobilidade passa a ser um elemento fundamental na construção do território.’ (HAESBAERT, 2005, p. 6775).

Segundo o mesmo autor, território e territorialidade, enquanto conceitos, têm certa tradição em outras áreas e cada uma com um enfoque centrado em uma determinada perspectiva.

Enquanto o geógrafo tende a enfatizar a materialidade do território, em suas múltiplas dimensões (que deve[ria] incluir a interação sociedade-natureza), a Ciência Política enfatiza a sua construção a partir de relações de poder (na maioria das vezes, ligada a competição de Estado); a Economia, que prefere a noção de espaço à de território, percebe-o muitas vezes como fator locacional ou como uma das bases da produção (enquanto “forças produtivas”); a Antropologia destaca em sua dimensão simbólica, principalmente no estudo das sociedades ditas tradicionais (mas também no tratamento do “neotribalismo” contemporâneo); a Sociologia o enfoca a partir de sua intervenção nas relações sociais, em sentido amplo, e a psicologia, finalmente, incorpora-o no debate sobre a construção da subjetividade ou da identidade pessoal, ampliando-o até a escala do indivíduo. (HAESBAERT, 2007, p.37)

A arte é uma realização subjetiva e objetiva que ocorre num tempo/espaço, tem localização temporal de sua realização e uma escala pontual de sua ocorrência, pois a arte, tendo ou não objetivo explícito, depende do outro para decodificar sentimentos e provocar ações e reações. A arte só acontece num lugar e nele realiza a interação com os outros.

Face à aproximação com a epistemologia da Geografia, reconhece-se, neste trabalho, além do conceito de território, a necessidade de estudar o lugar onde ocorrem às manifestações artísticas, pois nos postulados fenomenológicos, “os pertences, os amigos e a base territorial fazem parte do acervo íntimo do indivíduo. Pausa, movimento e morada conferem ao mundo vivido a distinção de lugar” (TUAN, 1980, p. 18, grifo nosso). Ou ainda, segundo Holzer (1996, p. 118), os lugares são constituídos quando originam um sítio estável, a partir de suas variáveis orientação e estruturação do espaço, através da atividade locomotora. “O lugar, portanto, implica em uma pausa no deslocamento, em um acúmulo de experiências e no aparecimento de expectativas e de aspirações em relação ao sítio, dando-lhe o significado especial de ‘lugar’” (HOLZER, 1996, p. 118, grifo nosso). Todas as experiências que ocorrem nos diversos locais podem transformar os espaços em lugares (MELLO, 2001, p. 92) e, por conta da movimentação e da qualidade das relações obtidas nesse próprio espaço, observa-se os seus respectivos territórios de uso.

Assim, o lugar se relaciona com o tempo de três modos diferentes, segundo Holzer (1996, p. 114), “tempo como movimento ou fluxo; lugar como pausa na corrente temporal, afeição pelo lugar em função do tempo; lugar como tempo visível ou lembrança de tempos passados”.

Segundo Retaille (1998), a idéia do espaço nômade é uma extensão entre lugares distantes separados por vastos vazios. Como cada lugar pertence a um tempo organizado, o território encontra sua ligação dentro de um calendário e não dentro de fronteiras; em cada lugar a diversidade humana, social, econômica se encontra concentrada. Dentro do lugar, enfim, não varia a ordem dos componentes, eles estão todos lá (RETAILLE, 1998, p. 77).

Baseados em Holzer (1996), podemos afirmar que os circenses, como os viajantes diversos, produzem uma relação com o lugar de forma intermitente. A acumulação de vivências, com o passar do tempo, é pequena e superficial. Os contatos com as pessoas diferentes do mundo do circo são rápidos e descontínuos, num movimento contínuo, sem pausa suficiente para o acúmulo de experiências relativas a um único lugar. Também podemos afirmar, conforme Tuan (1980, p. 18), que o movimento faz parte do lugar destas pessoas porque fazem do seu caminhar uma constante.

Nesta dissertação de Mestrado em Geografia, optamos por dividir o trabalho em dois grandes blocos que representam a realidade circense no Brasil atualmente: os circos tradicionais nômades e os grupos artísticos móveis. Tal divisão se justifica pelas mobilidades distintas que caracterizam esses grupos, uma vez que os primeiros são nômades, vivendo uma logística territorial ininterrupta, enquanto os grupos artísticos móveis se ligam a um tipo de

produção cultural urbana contemporânea que possibilita idas e vindas mais fáceis, ou seja, fazem seus espetáculos em qualquer parte do mundo, pois, em função do acesso a condições de locomoção adequadas, voltam aos seus lugares de origem. Essas condições de locomoção fazem, segundo Haesbaert (2006, p. 20), parecer que o mundo pode ter substancialmente ‘encolhido,’ face a velocidade dos deslocamentos físicos propiciadas pelos transportes. Assim, partimos do pressuposto de que a atividade circense, com os grupos artísticos móveis, perde suas raízes nômades e cria movimentações territoriais diferenciadas para sua perpetuação.

Os processos culturais estudados nesta pesquisa, além de propiciarem a afirmação de identidades inerentes ao universo circense, propiciam o reconhecimento de outras formas de situar-se em meio às diferenças, além do entendimento de como se produzem as hibridações artísticas.

Os grupos pesquisados se reproduzem de uma maneira que se diferencia do modo hegemônico desta sociedade, ou seja, enquanto a maioria das pessoas vive de forma sedentária e com pouca mobilidade espacial, acreditando que seja o único jeito, os circos e os grupos móveis artísticos, que serão apresentados mais à frente, fazem no seu cotidiano uma rede de sociabilizações mais ampla.

Esta manifestação cênica que, segundo Moreira<sup>2</sup> (2000, p. 43), é a forma mais mambembe de fazer teatro nos dias atuais, tem grande facilidade de adequar-se ao ambiente da encenação de uma forma tão natural, que seria impossível, para uma montagem teatral de uma outra categoria, obter o mesmo resultado independente do espaço cênico utilizado.

Mas, nesse trabalho, a arte não é analisada como aspecto principal, mas como mais um aspecto dentro do universo cultural do circo. Arte, portanto, como parte da cultura de um determinado grupo social. A perspectiva adotada é de entendimento da atividade circense dentro de um panorama mais global, ao mesmo tempo em que se prioriza a identificação de suas estratégias de inserção na sociedade atual, ou seja, suas práticas espaciais que, segundo Corrêa (2005, p.35), “são ações que contribuem para garantir os diversos projetos. São meios efetivos através dos quais objetiva-se a gestão do território, isto é, a administração e o controle da organização espacial em sua existência e reprodução”.

---

<sup>2</sup> Agradecemos profundamente Romildo Moreira que apoiou o Circo Teatro Rosa dos Ventos em sua passagem por Recife, através da Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco), instituição na qual trabalhava. Seu livro foi encontrado ao acaso, pois, o mesmo não tinha dito que o livro existia. Quando fomos à Fundação de Cultura Cidade do Recife, em busca do livro de Marcos Camaroti, outro autor pernambucano que escreve sobre a atividade circense, da mesma Coleção Malungo é que encontramos o mesmo. Depois de contarmos nossa história ganhamos toda a coleção desta fundação que edita estes livros.

Recorremos ao referencial teórico da Geografia, seus conceitos e categorias, mas especificamente, território e lugar, para evidenciar as diferenças entre os grupos que utilizam a arte circense como parte da sua linguagem, na maneira como produzem sua territorialidade e na forma como gerenciam seu lugar de vida, apontando os caminhos que conduzem esta arte “dita decadente,” porém, entendida nesta pesquisa como próxima do povo e como uma linguagem que participa da renovação artística nacional. Assim, partimos do pressuposto de presenciarmos uma reconciliação da arte com a sociedade, de uma forma mais ampla, e com o popular, em particular, que não pode, portanto, ser entendida como um empobrecimento, mas sim como horizonte que se amplia.

O circo é criador de ilusões e realidades e um dos raros espetáculos com percepções multisensoriais. Talvez por causa disso, sempre escapa aos modismos, mas deve necessariamente adequar-se as contínuas transformações sociais. ‘Talvez estejamos num período de ajustamento de um reinserimento do circo no interior do nosso quadro cultural [...] o circo se volta à receptividade do espectador e provoca algumas emoções simples. É o processo de estimulação que é creditado a evolução cultural e não a emoção.’ Mas ele navega entre duas margens: a fragilidade da economia e o esnobismo intelectual. Para preservá-lo, todas as esperanças são permitidas. (CAFORIO<sup>3</sup>, 1987, p. 435, tradução nossa).

Entendemos por cultura popular ou folclore, a sabedoria popular, o conhecimento baseado apenas na experiência do labor diário, com base no senso comum. Esta tem sido característica ancestral, cultural e ideológica dos que se acham na base, sempre larga, da sociedade desigual, porém tal conhecimento tem possibilitado a sobrevivência com os recursos oferecidos ao homem (BORDA, 1988, p. 45).

Para Coelho (1999, p. 177), o folclore seria o conjunto de bens e formas culturais que são tradicionais e, na maioria das vezes, de caráter oral e local. Seria um depositário da identidade de cada país, com seus respectivos patrimônios culturais, se apresentando inalteráveis em seus modos de apresentação.

Lembramos que hoje a distinção entre cultura popular e erudita se encontra mais imbricada por conta do acesso cada vez maior, por parte das pessoas, ao conhecimento e isso estará presente em nosso trabalho nas mais variadas formas de manifestações circenses.

Ainda sobre esta mistura entre o popular e o erudito, Coelho (1999, p. 125) afirma que o cenário cultural atual não está mais caracterizado por níveis fechados que separariam uma da

---

<sup>3</sup> A partir deste momento, levando em conta a pouca familiaridade dos geógrafos com muitos dos trabalhos sobre o circo nos quais a dissertação se baseou, produzidos em diversas áreas das Ciências Humanas, mas sempre fora da Geografia, passaremos a apresentar cada um desses autores, a fim de situar o leitor frente a sua produção. Começamos com Antonella Caforio, professor do Departamento de Sociologia da Universidade Católica de Milão, na Itália, que publicou, em 1987, “Il Circo come Comunità de Vita e di Lavoro”, traduzida por Roberto Bertoncini, em agosto de 2006, especialmente para esta pesquisa.

outra e sim por uma hibridação<sup>4</sup> da cultura, que se refere à forma pela qual determinados modos culturais, ou apenas algumas partes, se separariam de seus contextos originais se recombinao com outros modos culturais de outras origens, criando novas práticas, num processo dinâmico e continuado. Depois de citar como exemplo de espetáculo híbrido, a execução da ópera *Carmina Burana*, encenada em estádios de futebol, pelo grupo espanhol *La Fura Dels Bauls*, com uma linguagem que era um misto entre circo e cultura erudita, esse autor afirma que:

Uma conseqüência da hibridação é a desterritorialização, fenômeno pelo qual modos culturais desvinculam-se de seus espaços e tempos originais e são transplantados para outros espaços e tempos nos quais mantêm aproximadamente os mesmos traços iniciais. O fenômeno da hibridação é por vezes designado como de sincretismo ou mestiçagem. (COELHO, 1999, p. 125)

Frente a tal afirmação, é necessário levar em conta às considerações de Haesbaert (2005), nas quais afirma que, numa visão mais tradicional, conceitos como lugar, território e espaço, eram e ainda são associados a uma certa homogeneidade, um imobilismo. Atualmente, não temos mais espaços fechados com identidades homogêneas e autênticas. Em nossas vidas existem “influências provenientes de inúmeros outros espaços e escalas. A própria ‘singularidade’ dos lugares (e dos territórios) advém, sobretudo de uma específica *combinação* de influências diversas, que podem ser provenientes das mais diversas partes do mundo” (HAESBAERT, 2005, p. 6790).

Para Villar (2002, p. 48), a hibridação ou a mestiçagem artística marcam as artes do século XX, mas a interdisciplinaridade artística permeia as artes há muito mais tempo. Uma perspectiva histórica brevíssima desta interdisciplinaridade artística em teatro, por exemplo, não encontraria um apoio na *Poética* (por volta de 400 AC) de Aristóteles. Mas se abordamos o manual indiano para artistas cênicos *Natya-Sastra*, de Bharatamuni, podemos encontrar um enfoque diverso. Em trinta e seis capítulos, *Natya-Sastra* privilegia a integração com outras artes, os aspectos audiovisuais da linguagem cênica e a negação de enunciados que se proponham como definitivos seja em interpretação, direção ou produção. O tratado indiano pode ser indicado como, talvez, o primeiro suporte teórico para um conceito de teatro interdisciplinar ou como arena fundamental para a experimentação da interdisciplinaridade artística.

Ainda segundo Haesbaert (2006, p. 35), a desterritorialização, com sua enorme polissemia, ligada à hibridação cultural impede o reconhecimento de identidades claramente

---

<sup>4</sup> É importante observar que a expressão “hibridação”, proveniente da área da Biologia, será empregada, nesta dissertação, como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”, de acordo com Canclini (2006, p.XIX).

definidas, antes de tudo, um território simbólico como espaço de referência para a construção de identidades.

Um determinado modo cultural, em nosso caso a atividade circense, faz seu território, criando uma identidade entre seus praticantes, no decorrer do tempo e do espaço e este é ou não desterritorializado culturalmente, dependendo do contexto de criação de sua arte. Não faremos uso da expressão desterritorialização cultural, feita por Coelho (1999), por ser um conceito que mais confundiria nossas proposições sobre a importância do território nesta pesquisa. Porém, lembramos que, com base em Haesbaert (2005), podemos afirmar que a desterritorialização está incluída na constante reterritorialização.

No caso do circo, com sua estrutura e seus artistas, uma vez que estes, no seu ir e vir, fazem-se territorializar ao chegar a um determinado lugar, estabelecendo relações sociais com o entorno, mas, depois de alguns dias, vão embora, procurando um novo território, se reterritorializando, ou seja, estabelecendo novamente relações com o entorno. Trata-se de uma ação no espaço marcada pela reprodução de intensas relações sociais.

O território é construído pela atividade circense, num exercício de poder sobre o espaço que, para ser percebido materialmente, precisa ser inconstante, promovendo uma territorialidade nômade, ou seja, a materialidade de suas ações só se torna visível se acompanharmos suas andanças. Porém, com vistas a melhor compreensão desta perspectiva analítica, valorizamos a escala do lugar, do pertencimento e identidade – a arte passa pelo lugar e territorializa as emoções – um lugar simbólico, como as igrejas, praças, tribunais de justiça, entre outros, aos quais as pessoas associam sensações vividas.

Tal opção teórica se justifica, portanto, porque é no lugar social que acontece a afetividade e a memória das pessoas sobre determinadas dinâmicas que contribuem na constituição desta categoria espacial. Como afirma Milton Santos (1998, p. 38), o acontecer é balizado pelo lugar, assim, procuramos perceber, além do lugar das artes circenses, sua movimentação territorial, uma vez que a mobilidade é característica fundamental de todos os grupos pesquisados.

Numa discussão conceitual, o espaço contempla seus vários territórios e o território seus vários lugares. O lugar seria, então, uma escala de observação onde à primazia da identidade cultural e afetiva se faz mais forte do que qualquer outro tipo de relação que o homem possa estabelecer com o espaço.

O movimento de um lugar é o movimento de um território, mas também pode ocorrer que um lugar se estabeleça sem que uma territorialização em seu sentido extremo ocorra. Isso pode ocorrer de forma específica para o circo e os grupos artísticos móveis porque, nem

sempre é possível estabelecer-se num local sem que se faça algum movimento de territorialização. Idealmente, para essas pessoas, é mais conveniente ter primeiro o espaço como lugar e depois um território que garanta a sua atividade. Na prática, se territorializa primeiro e depois, talvez, se estabeleça o lugar.

Lugar e território, em nossa análise, se interpenetram de maneira combinada e contraditória, e por vezes um sentido espacial determina o outro. Os contextos, as necessidades e a dinâmica permanente para a reprodução de sua vida ficam no limiar da necessidade material e emocional que um determinado espaço oferece. Muitas vezes, um local que, no passado, foi um lugar para essas pessoas, numa nova situação, só pode ser estabelecido por um processo de territorialização, conflito, negociação e jamais através de relações de afeto, pertencimento e qualquer categoria que comporte emoções e sentimentos.

Para exemplificar com uma situação real, esta incursão analítica, lembramos de uma cidade em que um desses circos sempre se estabeleceu sem dificuldades, cujas relações sociais e espaciais eram suficientes para caracterizar um lugar, mas que, com a mudança de poder político local, a oportunidade de se estabelecer novamente, só se tornou viável, para o mesmo circo, quando foi mediada por negociações territoriais. Mas movimentos no sentido inverso também podem ocorrer, em cidades em que há rejeição a esses movimentos artísticos.

Para esclarecer ainda mais nossa proposta conceitual, baseada na combinação das categorias lugar e território, citamos o caso do Circo Teatro Biriba<sup>5</sup> que, depois de sucessivas temporadas ruins em Presidente Prudente (SP), sinais de grandes disputas territoriais nos bairros Ana Jacinta, Jardim Vale do Sol, Cohab, Humberto Salvador e Brasil Novo, seguiram para outro distrito, no mesmo município, Floresta do Sul, onde este circo já tinha se estabelecido há dois anos atrás e criado boas relações. Este retorno a Floresta do Sul e o reencontro com velhos conhecidos favoreceu aspectos como o empréstimo do terreno onde se instalou o circo e a energia elétrica, fornecida por um vizinho. Estas boas relações garantiram ainda a propaganda dos espetáculos, assim o circo lotou em sua estada por lá, propiciando um período de sossego para a família responsável pelo circo, caracterizando um lugar.

---

<sup>5</sup> W.G.R. Produções Ltda.



Figura 1: Circo Teatro Biriba (W.G.R. Produções), na Cohab, Presidente Prudente – SP, em 2008.

Para compreender melhor esse processo de renovação da atividade circense no panorama nacional, optou-se pela tomada de depoimentos, posteriormente transcritos e analisados, além das observações feitas durante visitas a vários circos tradicionais e grupos artísticos móveis que, algumas vezes, envolveram a participação em apresentações desses grupos, dentro de seus contextos culturais. Esta proximidade foi determinante para a qualidade dos depoimentos colhidos, pois a demonstração de familiaridade foi requisito imprescindível para a disposição de falar sobre sua arte, suas práticas e, sobretudo, sua vida no circo, como se a linguagem falada não fosse suficiente para tornar legível aquilo que ainda causa estranhamento.

Além disso, muitos dos artistas circenses parecem perceber que o conhecimento produzido eles, como folclore, sabedoria popular, festa, arte, seja qual for a denominação dada, não é codificado conforme os padrões dominantes, por esta razão, é menosprezado, como se não tivesse o direito de articular-se e expressar-se em seus próprios termos. Reagem, portanto, negando-se a falar, enquanto o respeito do pesquisador pela sua arte não ficar devidamente comprovado.

Os depoimentos foram colhidos de modo muito informal, a partir de um roteiro pautado nos seguintes aspectos: a origem daquele determinado grupo, a trajetória individual do depoente, as diversas relações sociais estabelecidas (trabalho, família, negócios, política), como inserem a arte circense em seus espetáculos.

Assim vai se evidenciando a importância da participação do pesquisador no Circo e Teatro Rosa dos Ventos, considerando-se que as premissas desta pesquisa antes de se tornarem um projeto de pesquisa, já se desenhavam como meu projeto de vida.

Exemplar da importância estratégica da experiência com o Circo Teatro Rosa dos Ventos, foi nossa vivência da “confusão conceitual” enfrentada pelos artistas que incorporam a linguagem circense, atualmente. Isso ocorreu, inicialmente, quando nos apresentamos em festivais de teatro e fomos identificados, pelos críticos e organizadores, como circo. Posteriormente, nos encontros circenses, ocorreu que representantes do circo tradicional, nos identificaram como grupo de teatro. Como explicar isso? Primeiro, levando em conta o caráter híbrido da arte circense, que a acompanha desde o seu nascimento, conforme discutiremos mais adiante. Segundo, compreendendo que o movimento de influenciar e ser influenciada por outros segmentos artísticos, adquiriu maior intensidade recentemente, o que gera estranhamento e confusão.

Mas era preciso ir além e assim se explica meu interesse pela pesquisa qualitativa, lembrando que todo trabalho acadêmico está sujeito às peculiaridades do pesquisador, assim, nesta pesquisa, estão presentes muitas das minhas, ou seja, ele também se caracteriza pelo meu compromisso com o tema pesquisado, além de que:

Não há, portanto, possibilidade de se estabelecer uma separação nítida e asséptica entre o pesquisador e o que ele estuda e também os resultados do que ele estuda. Ele não se abriga, como se queria anteriormente, em uma posição de neutralidade científica, pois está implicado necessariamente nos fenômenos que conhece e nas consequências desse conhecimento que ajudou a estabelecer. (MENGA, 1986, p. 5).

Assim, essa dissertação, que versa sobre alguns aspectos da cultura circense, analisados sob o prisma da Geografia, procura responder a dúvidas presentes em minha prática artística e na vida acadêmica, enriquecendo tanto meu próprio cabedal teórico, quanto artístico, uma vez que o tema pesquisado, as mudanças atuais na atividade circense, é vivenciado dentro do Rosa dos Ventos.

Nessa perspectiva, os grupos artísticos móveis estudados produzem significados culturais e formas de conhecimento específicas, por conta de imperativos inerentes ao seu próprio funcionamento. Procuramos identificar, assimilar e divulgar este conhecimento circense, evitando negar sua legitimidade, operamos com critérios diferentes da racionalidade, objetividade e verdade, que costumam nortear o trabalho do pesquisador, em favor dos critérios fornecidos pela pesquisa participante, direto da fonte e por seus próprios objetivos, valores e categorias, levando em conta os seus próprios termos.

De qualquer modo, grande parte dos resultados obtidos com esta pesquisa estão diretamente relacionados ao meu envolvimento com o universo circense. Tal proximidade fez com que crescesse o direito e o poder de se pensar, produzir e dirigir os usos do saber, a respeito de si próprio (BRANDÃO, 1988, p. 10), materializado no texto da dissertação, organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, discutimos as mudanças históricas experimentadas pelos circos tradicionais nômades, evidenciando que há muito tempo é anunciada sua morte. Este capítulo, de caráter histórico, teve o propósito fornecer elementos para situar o leitor frente à situação da atividade circense na atualidade.

No capítulo 2, foi feita uma caracterização dos circos nômades tradicionais, baseada na sua mobilidade, ou seja, estes grupos não têm um único ponto fixo, criando territórios de uso mais amplos.

No capítulo 3, o preâmbulo histórico sobre o teatro de rua se volta à compreensão da organização, mobilidade e das formas de fixação dos grupos móveis, com ênfase nas diferenças em relação aos circos tradicionais nômades. Outro aspecto fundamental identificado no trabalho realizado por estes grupos artísticos móveis é a re-significação dos sentidos dos espaços públicos em geral, mesmo que isso ocorra de forma temporária, fugaz. Na memória das cidades estes espaços são reconhecidos como locais de manifestações diversas, porém, mantendo um grau aleatório de territorialidade desta arte.

Nas considerações finais, retomamos as questões inicialmente propostas, partindo da fala do Palhaço Picoly, “O circo não morreu e nem gripado ele está!” (Benedito Sbano, I Festival do Palhaço – São Paulo – SP, 09/12/2002).



**Capítulo 1**  
**“O CIRCO NÃO MORREU E NEM GRIPADO ELE ESTÁ”:**  
**mudanças históricas no circo**

A gente é igual roda!  
Só equilibra em movimento,  
se parar cai.  
(JOSÉ WILKER; “Lorde Cigano”  
no filme “Bye, Bye Brasil”, 1979)

A atividade circense, como qualquer outro aspecto da cultura, “ocorre em uma área cultural, traduz-se em uma paisagem, tem uma história e impacta sobre a vida humana” (ROSENDAHL, 2000, p. 12), assim, esta atividade vem se modificando com maior velocidade desde o século XX, migrando para outros lugares sociais - ruas, praças, instituições, entre outros lugares - diferentes da lona colorida tradicional do circo. Como decorrência, perde algumas vezes seu caráter nômade, criando “raízes”, mas não está morrendo, como testemunha o Palhaço Picoły: “O circo não morreu e nem gripado ele está!” (Benedito Sbrano, I Festival do Palhaço – São Paulo – SP<sup>6</sup>, 09/12/2002).

Com base em nosso contato com o universo do circo tradicional no Brasil, constatamos que este foi, e ainda é, um grande propagador de cultura, popularizando a arte. O circo é o responsável mais íntimo, e muitas vezes o primeiro contato, das populações excluídas, com a arte (SESC-SP, 2006, p. 17).

No que tange a estes circos brasileiros, o espaço de aceitação produz uma escala geográfica ainda desconhecida. A dimensão deste lugar social, produzida a partir do imaginário social, é algo a ser pensado e analisado.

A atividade circense, como uma linguagem artística articulada na diferenciação espacial e construída socialmente, forma comunidades momentâneas em seus espetáculos, quase inconscientemente, que duram o tempo de sua apresentação ou o tempo que as pessoas se envolveram. Isso acontece tanto com os circos tradicionais que se apresentam dentro de suas lonas como com os grupos artísticos móveis que trabalham em lugares alternativos ou em teatros

Como geógrafo e também integrante do Circo e Teatro Rosa dos Ventos, o autor desta pesquisa, há alguns anos se depara com afirmações sobre o tema da possível morte do circo, provavelmente decorrentes do fechamento de alguns grandes circos tradicionais, mas que foram foco de grande polêmica. Esta questão foi objeto de discussão de Montes<sup>7</sup> (1983), em 1978, no Paço das Artes, em São Paulo, onde havia uma exposição que problematizava a eminente morte do circo, intitulada “Por acaso o circo morreu?”.

A atividade circense se transforma e se adequa às mudanças, mostrando-se enquanto arte atual e que responde as novas necessidades de fruição da mesma, já que não existem alterações econômicas, religiosas, ideológicas, políticas, que não tenham implicações em

---

<sup>6</sup> Depoimento informal colhido pelo pesquisador nos fundos do picadeiro do Circo Beto Carrero, durante sua participação no I Festival do Palhaço, organizado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

<sup>7</sup> Maria Lúcia Aparecida Montes defendeu a tese de doutorado, “Lazer e Ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular”, na USP, em 1983. Trata-se de obra com forte viés marxista.

outros aspectos da cultura. Mas existem também permanências culturais que se perpetuam através da preservação.

Em Presidente Prudente, esta discussão sobre a morte do circo já estava presente bem antes de 1978. Em 27 de julho de 1928, o jornal “A Voz do Povo” publicou esta notícia sobre o Circo de Touros:

Estréia-se hoje nesta cidade, a empresa touromachica dirigida pelo Sr. J. Eugênio Negrão. O redondel acha-se armado na praça Carlos de Campos [atual praça 9 de Julho], em frente ao Theatro Cine. Os artistas toureiros foram contractados em Jahú e as rezes a serem lidadas de Matto Grosso e foram escolhidas à capricho pelo seu empzario. Esse gênero de diversão que há muito estava em decadência no nosso Estado, e mesmo condemnado pelas autoridades volta agora de novo em atividade em diversos pontos do Estado. É que o povo anda desejoso de ver alguma coisa mais emocionante do que corridas de automóveis pelo centro da cidade. (VALENTE, 2005, CD – Compact Disk)

Dois elementos significativos sobre os circos nos anos 1920, destacam-se na notícia, a presença de animais nos espetáculos e a constatação da decadência experimentada por tal tipo de espetáculo. A despeito de tais evidências, que atestam que não se trata de características recentes, nessa dissertação, nos propomos a interpretar o contexto atual de outra maneira. Assim, procuramos mostrar que, ao contrário da preconizada morte do circo, podemos perceber uma renovação desta arte, uma transformação do circo tradicional e da atividade circense, que auxiliam numa renovação artística nacional, ao influenciar outras artes e mais especificamente o teatro de rua.

Reconhecemos, com base em autores como Silva (1996, p.25), que tal influência exercida sobre outras artes também não é algo novo, mas procuramos identificar as especificidades adquiridas recentemente, a partir da ótica da Geografia, através das categorias lugar e território. Especificando melhor, procuramos entender os territórios de uso dos grupos pesquisados, questionando se constroem seus lugares fugazes ou se apenas se territorializam. Mas esse será o tema dos capítulos seguintes. Neste primeiro capítulo, recorreremos à bibliografia para percorrer a trajetória do circo, com ênfase nas mudanças e nas influências, com o objetivo de subsidiar a discussão posterior, das mudanças recentes, a ser feita com base nas categorias geográficas.

Embora, como já dissemos, esta influência sobre outras artes não seja algo novo e nem particular, sequer a influência mútua entre o circo e o teatro, no caso do circo, tais relações têm gerado equívocos e certa confusão conceitual - o que seria o circo? Os mais tradicionalistas, como Garcia (1976), Marcovich (1980) e em alguns depoimentos colhidos por nós, opiniões na qual o circo seria aquela lona itinerante com relações familiares predominantes. Outras visões mais amplas, como as de Camarotti (2004), que concebe o circo

como “uma atividade que, embora tenha o picadeiro como seu território preferencial, também se manifesta fora dele, sem perder seu encanto. Nas ruas, em clubes ou em teatros, o circo também é sinônimo de divertimento e fascinação” (CAMAROTTI, 2004, p. 11) e Buchiniani, para quem:

[O circo] deve ser entendido como um complexo modo de organização do trabalho, de produção do espetáculo ou número de habilidade (acrobacia, malabarismo, equilibrismo etc.), de forma individual ou coletiva, itinerante ou fixa que implica em processo de formação/socialização/aprendizagem no tempo e no espaço em contato com a sociedade, sendo os homens e mulheres circenses sujeitos de direitos e a atividade circenses é um dos produtores de cultura que mais difunde e faz fruir a cultura.

Compreendido este conceito, aí sim podemos usar a denominação CIRCO. (BUCHINIANI, 2005, p. 12).

Este autor constatou que no município de São Paulo, o circo se faz presente em todas as suas formas: circos de lona, como o Circo Zanni, circos-escola, como o Picadeiro Circo Escola, galpões de circo, como o Galpão do Circo; centro de formação profissional em artes circenses, CEFAC, escolas, como Global Me; organizações não governamentais (ONG's), como Projeto Aprendiz, em apresentações em teatros, ruas, praças, becos e semáforos, e até mesmo, como objeto de pesquisa na Unicamp, USP e Uni-FMU (BUCHINIANI, 2005, p. 12).

No entanto, tal realidade aparentemente muito próxima para a platéia, que assiste e se deleita com os espetáculos, também implica em dificuldade de compreensão para quem mal ultrapassa a barreira do picadeiro (CAFORIO, 1987, p. 429), o que se agrava quando nos encontramos diante de uma realidade diferente e fugidia, por que em crise ou transformação.

Esta crise e transformação refletem a tendência de uma grande hibridação das artes e os limites entre uma e outra podem ser muito tênues e “os horizontes culturais deixarão de se definir geograficamente, tornando-se uma questão de escolha e de práticas pessoais. Cada um poderá identificar-se com a cultura artística correspondente a suas afinidades, sem distinção de fronteiras” (SCHECHNER<sup>8</sup>, 1998, p. 8).

Em entrevista a Arte em Revista (1979, p. 63), José Celso Martinez Corrêa, respondendo a perguntas sobre Chico Buarque e o seu trabalho “Roda Viva”, fala sobre as possibilidades de misturas de artes:

- Não acredito hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá etc. Hoje, tudo se mistura numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo. A arte toda forma um emaranhado que se apresenta como um repertório de formas e signos a serem utilizados para comunicar o artista de hoje, principalmente no Brasil; se tem o que comunicar, pode entrar por todas as linguagens e gêneros que quiser. (CORRÊA, 1979, p. 63).

---

<sup>8</sup> Richard Schechner é professor da New York University e da Tisch School of the Arts em Nova York.

Mas as mudanças não são lineares, ou seja, características identificadas como atuais, este hibridismo em suas apresentações, já estavam presentes em alguns circos, há 50 anos, como revela o caso do Circo Rombini. Nos anos 1950, José Rombini, irmão do proprietário do Circo Dioni (outro circo visitado várias vezes durante a pesquisa), então dono do Circo Rombini, hoje fechado, já apresentava espetáculos que se aproximavam da descrição do Circo Nhô Pai, publicada pelo Jornal Imparcial, de Presidente Prudente, em 20 de agosto de 1956:

O alvo preferido do público prudentino em busca de entretenimento tem sido, sem dúvida alguma, o circo “Nhô Pai”, com seu pavilhão armado nas ruas Dr. José Fóz e Casemiro Dias, próximo a estação rodoviária. Deve-se essa preferência ao esforço de seu proprietário em trazer à nossa cidade famosos artistas do rádio brasileiro, os quais, em conjunto com seus valores próprios, têm atraído grande número de espectadores. Com isso, ganham os prudentinos a oportunidade de conhecer pessoalmente afamados artistas e de se divertirem com os predicados musicais e humorísticos desses expoentes do rádio e da televisão. O espetáculo de amanhã constitui mais uma prova do objetivo que segue, com a sensacional apresentação de mais quatro “cartazes” que indubitavelmente são: TITO NETTO, renomado palhaço da televisão paulista, canal 5; COMENDADOR BIGUÁ, conhecido humorista da PRH-9, de São Paulo; e as IRMÃS GALVÃO, atraente dupla exclusiva dos Discos RCA-Victor e da Rádio Bandeirantes.

Como nos disse José Rombini, foram 44 anos viajando com circo especificamente e 3 anos com a dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho. “E agora eu tô parado aqui em Presidente Prudente”, reclama José Rombini. O Circo Rombini rodou pelos estados do Paraná, São Paulo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais e todo o Nordeste, além de “um pouco da Bolívia e o sul do Paraguai”, segundo José Rombini.

O Circo Rombini apresentava shows de violeiros, e vários outros números que pudessem se identificar com o público e sua época. José Rombini, assim descreveu as mudanças nos seus espetáculos circenses:

Teve época [...] teve uma época que o povo só queria circo, queria número no picadeiro; trapezista; saltadores; palhaços. Chegou uma época, de 65 até 90, mais ou menos, o povo só queria violeiro, moda de viola, só queria cantos *popular*, Paulo Sérgio, esses caras, Antônio Marcos, as duplas famosas, queira [...] Tião Carreiro e Pardinho. Mas depois caiu isso aí também, depois até que nessa época o circo ficou meio parado, depois voltou. Até que nessa época o picadeiro ficou parado, os pais deixaram de ensaiar os seus filhos, porque era mais fácil ganhar com violeiro, com canto popular. O povo prestigiava mais, até que foi morrendo, hoje não. Até que eu tenho um irmão que tem circo [Circo Dioni], ainda hoje ele teve que fazer os filhos dele *voltá* pro picadeiro, teve que *voltá*, são tudo globista, saltadores, foi mais difícil, e se não fizesse falia. Então cada época tem uma, agora nessa época *tá* bom. O povo quer espetáculo, o povo quer globo, quer trapezista, quer palhaço, o povo quer saltador, quer um malabarista, quer um comedor de fogo, o povo quer isso. (JOSÉ ROMBINI, Circo Rombini, 2004).

São lembranças de “bilheterias gordas” com cantores populares como Paulo Sérgio, Antônio Marcos e Sérgio Reis, duplas sertanejas como Zé Fortuna e Pitangueiras, Jacó e

Jacozinho, Tônico e Tinoco, Zico e Zeca, Léo Canhoto e Robertinho, Abel e Caim, Pedro Bento e Zé da Estrada, Tião Carreiro e Pardiniho, (dupla sertaneja que manteve maior contato com o circo Rombini). José Rombini diz que “foi uma época de 25 à 30 anos que o povo só *acostumô* com violeiro. No começo não, no começo só quem viajava era Torres e Florêncio, Cascatinha e Ana, o Zé do Rancho que é vô da Sandy e Júnior e na época eram só esses”.

Em Presidente Prudente, vários vieram se apresentar no Circo Rombini: “eu trouxe quase tudo esse povo aqui”, afirma com orgulho, o depoente, contando que armava o circo em frente ao local onde fica hoje o Hotel Aruá, mas também no terreno no qual está instalado atualmente o Palácio da Cultura, os dois lugares próximos ao encontro das avenidas Washington Luis e Coronel Marcondes.

Estas programações eram tão importantes que, aos sábados e domingos, mobilizavam pessoas de outras cidades da região, como Mirante do Paranapanema, Teodoro Sampaio, para vir até Presidente Prudente assistir as duplas sertanejas mais famosas, como Tônico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardiniho.

O Circo Rombini se caracterizaria, baseando-nos em Caforio (1987), como uma comunidade itinerante que se moveu entorno de uma tenda e que viveu em caravanas dentro de um território delimitado por suas cercas, as quais estabeleciam uma linha de demarcação nítida e uma barreira psicológica entre tudo aquilo que é de fora e aquilo que é interior. Essa estrutura circular permanece sempre idêntica, o lugar parece se repetir, criando segurança diante do contínuo mudar dos ambientes circundantes (CAFORIO, 1987, p. 430).

Seguindo os pressupostos de Caforio (1987, p. 429), o núcleo básico do Circo Rombini era constituído pelos membros de uma família ampliada (família não nuclear), comandada por um chefe reconhecido do grupo, com um traço em comum que é a dedicação a vida no picadeiro. Como no caso das tribos, também existe no circo uma certa tradição que consolida o grupo.

A família Rombini, com seus dois circos, apresentou um programa chamado “A Hora do Rádio”, que caracterizamos como original, por recorrer a esse meio de comunicação. Durante um tempo que variava de vinte a trinta minutos, se apresentava um programa de rádio, ao vivo, dentro do circo, que se baseava na atuação de um personagem cômico, com uma boa oratória, e em músicas humorísticas que garantiam a audiência e o circo lotado, segundo nosso depoente.

Podemos perceber duas camadas culturais ao identificar estes circos. Os grandes circos que, muitas vezes, identificam-se com os despossuídos em seus trailers, no entorno da lona, no seu cotidiano, enfim, mas, à noite se apresentam e participam de uma cultura que envolve

peessoas de um maior poder aquisitivo. Já os pequenos circos-família participam e produzem uma cultura voltada para os pobres. Desse modo, a arte circense é entendida como um todo variado, com várias linguagens e um determinado funcionamento próprio e específico, dependendo de seu tamanho, com base no qual se interrelaciona com outros sistemas sociais.

Isso não implica numa convergência entre estes dois tipos de cultura, pois são sujeitos diferentes. Além disso, os circos pequenos, localizados em pontos mais distantes do centro, não recebem a elite e nem os moradores da periferia têm dinheiro para pagar o ingresso dos circos grandes, além do dinheiro do transporte, caso esse circo esteja em área da cidade diferente das proximidades de sua casa, refletindo novas e velhas segregações sociais.

Os pequenos circos-família, com ingressos a R\$.1,00 ou R\$.2,00 e várias promoções para chamar a atenção do público e viabilizar sua presença, como “mulher acompanhada não paga” ou “crianças grátis”, participam do universo da classe baixa da periferia das grandes cidades e/ou das menores e mais miseráveis, do interior do Maranhão, por exemplo.

Enquanto isso, os grandes circos cobram R\$.5,00 (o mais barato) ou R\$.10,00 por ingresso, chegando até R\$.400,00 no “Tapis Rouge” do Cirque du Soleil. Um preço de ingresso que, segundo Raul Barreto, integrante dos “Parlapatões, Patifes e Paspalhões”, no espetáculo Stapafúrdyo, em Presidente Prudente, daria pra comprar cinco fileiras no Circo Roda Brasil<sup>9</sup>.

Definir o circo a partir da platéia que o assiste é tarefa difícil, como afirma Silva (1996, p. 34), mesmo que a itinerância de determinado circo seja dentro de uma cidade como São Paulo ou Presidente Prudente, este percorrerá diferentes bairros e encontrará o mais variado público.

Para Saxon (1988), não existe um tipo de circo que se possa qualificar como “puro”, desde Philip Astley, considerado por muitos o fundador do circo moderno, em Londres, no século XVIII. O circo se apresenta ontem e hoje, como uma casa de espetáculos heterogêneos (SAXON, 1988, p. 31). Apresenta-se nos circos, o raro, o extravagante, o inquietante e tudo o que de certo modo nos desafia. O circo, para Pereira<sup>10</sup> (1988, p. 35), é o mundo de cabeça para baixo.

Os circos de lona tradicionais, desde sua formação moderna, enquanto casas de espetáculos, mantinham, e ainda mantêm, em seus programas, diversas manifestações artísticas. Existem registros de espetáculos equestres em montagens grandiosas, touradas, luta

---

<sup>9</sup> Este não é um circo-família e que seu espetáculo foi patrocinado pelo SESC de Presidente Prudente e seu ingresso foi comercializado a R\$.3.00 (Três Reais).

<sup>10</sup> O cubano Manuel Pereira é romancista e jornalista.

de boxe, dança, equilibrismo, magia, malabarismos, as mais diversas modalidades de ginástica, exibição de animais exóticos, teatro, música, cinema, bizarrices, montarias em animais, gincanas, entre outras manifestações (GARCIA<sup>11</sup>, 1976; TORRES<sup>12</sup>, 1998; MAGNANI<sup>13</sup>, 2003; BOLOGNESI, 2003) que, de formas variadas e bastante específicas, tentam chamar a atenção do público.

Desse modo, vamos percebendo que, desde seu nascimento, o circo é uma casa de espetáculos bastante híbridos. Segundo Ruiz, “traduzindo a coisa, trata-se de uma mescla de gêneros, uma mistura de atrativos capazes de seduzir platéias ao sabor dos tempos e garantir o leite das crianças como dizem os circenses” (RUIZ, 1987, p. 43).

Cada circo tem características bem próprias em relação ao espetáculo, de acordo com as platéias. Temos circos que levam exclusivamente peças de teatro e shows de música sertaneja, podendo essas duas expressões estar intimamente relacionadas como, por exemplo, o Circo-Teatro Bandeirantes onde se apresentam Tonico e Tinoco. O circo é o espaço da periferia onde podem acontecer todos os espetáculos dignos de serem apresentados e outros eventos. Veremos no circo os vários números de variedades (!) (que são os de habilidades e bichos), apresentações de luta livre, brincadeiras e um amplo teatro infantil, reuniões religiosas, palestras e, mais recentemente, projeções de filmes. O espetáculo que por suas características parece o mais importante é o teatro popular. Podemos dizer, valendo para todos os circos da periferia, que a apresentação divide-se em duas partes. Na primeira são apresentadas as variedades e o teatro, que tem sua produção quase que somente restrita ao circo e, na segunda, os shows dos ‘artistas sucedidos na indústria cultural’, embora possam se apresentar em dias diferentes e termos assim só o teatro num dia e só show no outro. O espetáculo total final não tem um esquema rígido, podendo todas as suas partes sofrer alterações. (DELLA PASCHOA<sup>14</sup>, 1978, p. 21).

Dentre as mudanças experimentadas pelos circos, Silva (1996, p. 95) identifica algumas mudanças na sua estrutura física no que tange ao processo de montagem e ao material usado, pois, quando os primeiros circenses chegaram ao Brasil, não haviam circos estruturados para trabalharem e estes acabaram por desenvolver técnicas que se adaptassem a realidade local, com influências européias. Os primeiros lugares fechados para a cobrança do ingresso foram denominados de circo de tapa-beco e, ao longo do tempo, foram evoluindo para o circo de pau-a-pique, circo de pau-fincado e o circo americano, este último é a montagem que mais se aproxima da atualidade.

---

<sup>11</sup> Antolin Garcia foi proprietário do famoso Circo Garcia e publicou, em 1976, o livro “O Circo”, no qual narra sua pitoresca turnê através da África e de países asiáticos.

<sup>12</sup> Antonio Torres é escritor e publicou, em 1998, o livro “O Circo no Brasil”, com a colaboração de Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho, no Rio de Janeiro, pela Editora Funarte.

<sup>13</sup> José Guilherme Cantor Magnani é professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo e publicou, em 2003, o livro “Festa no Pedaco”, obra que trata do lazer urbano contemporâneo e analisa alguns circos da periferia da cidade de São Paulo, sob o viés antropológico.

<sup>14</sup> Pedro Della Paschoa Júnior é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pioneiro nas pesquisas sobre circo no Brasil, é autor de diversas obras sobre o assunto.

É importante lembrar que estas estruturas físicas não explicam por si só a sua constituição, o importante era a organização familiar e o seu respectivo modo de produção peculiar que configura sua base de sustentação (SILVA, 1996, p. 96).

Enfim, o que está se afirmando é que o conhecimento e as adaptações tecnológicas utilizadas na construção das estruturas físicas do circo e de seus 'aparelhos' pelos circenses, bem como a forma de transporte do conjunto de seus equipamentos, utilizada no final do século XIX até a primeira metade do século XX, fazem parte da formação do circense brasileiro. A dimensão tecnológica é indissociável da dimensão cultural e revela como este grupo construiu a sua relação de adaptação. As alternativas e soluções tecnológicas encontradas eram orientadas pelas referências culturais específicas dos grupos circenses, pois, em última instância a tecnologia se inscreve antes como um tipo de saber. (SILVA, 1996, p. 96).

Esta passagem de espetáculos feitos em praças públicas para recintos fechados aconteceu, no Brasil, de forma gradual no espaço e no tempo. O circo tapa-beco era feito em terrenos vazios entre duas construções, como casas ou comércios onde os mesmos precisavam fazer apenas uma proteção no fundo e uma na frente. Começa aí a expressão pano de roda, que era uma cortina de algodão, utilizada até hoje para designar a proteção lateral dos circos, apesar de atualmente ela ser feita de vinil ou plástico mais fino (SILVA, 1996, p. 99).

Essas expressões, pano-de-roda ou pano-de-circo, podem ser entendidas a partir da biografia de Ruy Bartholo (1999). Não havia circo com lona, mas com pano encerado. Não se falava 'lona de circo', mas 'pano de circo' e "até hoje, embora as lonas sejam confeccionadas com os mais modernos plásticos, aqueles que já estão há muitos anos no circo continuam a usar a expressão 'pano de circo' que, naquela época [começo do século XX], era confeccionado pelos próprios artistas, com ajuda das crianças e dos vizinhos e, em seguida, impermeabilizado" (BARTHULO, 1999, p. 29).

Neste tipo de circo que perdurou até a década de 1930, sem cobertura, os espetáculos eram apresentados durante o dia e não podia chover. A chuva, que era um drama para os circenses, lhes rendeu até apelidos, como "Circo Tomara que não Chova" (BARTHULO, 1999, p. 29). A platéia ficava em pé e quem queria sentar trazia sua própria cadeira. Suas mudanças eram feitas com carros de boi, cavalos e burros e as madeiras utilizadas na estrutura do circo eram abandonadas, pois no início do século XX eram fartas (SILVA, 1996, p. 100).

Depois do circo tapa-beco, uma outra estrutura começou a aparecer, o circo de pau-a-pique, que era montado com "madeira cortada no mato, doada ou comprada de algum fazendeiro, era serrada e disposta em círculo, enfiada no chão e presas umas as outras, pregadas ou com corsas, com o pano de algodão em volta" (SILVA, 1996, p. 102), este também ainda não era coberto e não tinha iluminação. Quando o circo ia embora, a madeira

ficava e era aproveitada de outra maneira ou por outro circo que viesse a visitar aquele mesmo local (SILVA, 1996, p. 102).

O circo de pau-fincado coexistiu com o de pau-a-pique, e ainda na década de 1990, segundo Silva (1996), existem registros de alguns circos de pau-fincado pelo Norte e Nordeste brasileiro. Este tipo de circo “variava de acordo com as condições econômicas da família proprietária. Uma das variações consistia no material utilizado para fazer a ‘volta’ ao redor do circo – pano-de-roda de algodão ou chapas de zinco ou alumínio” (SILVA, 1996, p. 105). Os circos ainda podiam ter ou não cobertura total ou parcial. Estes, que utilizam zinco ou alumínio, também eram chamados de circos de empanadas:

Naquele momento de sucesso, minha preocupação era uma só: não podíamos ficar por muito tempo, mesmo com um circo de pau fincado, o que significava um enorme trabalho de montagem e desmontagem, envolvendo inúmeros pregos e parafusos, grades. Paus de roda. Folhas de zinco e um palco pesadíssimo. (BARTHOLO, 1999, p. 51).

Já na década de 1970, os grandes circos do tipo americano apresentavam uma mudança significativa no modo de fruição dessa arte, pois estes traziam em seus repertórios artistas estrangeiros, trapezistas, globo da morte e os animais que tanto chamavam atenção do público. Em sua logística diferenciada, os mesmos ficavam apenas 4 dias em cada cidade e era possível montá-lo em apenas um dia. Aparece, neste momento, a figura do secretário, que é a pessoa que vai à frente do circo, fazendo a ‘praça’ nas cidades (BARTHOLO, 1999, p. 123). Para Bartholo, ter um circo deste porte se constituía um sonho:

Diferentes de nós, outros circos continuavam exatamente como sempre haviam sido: apresentando-se nas cidades do interior de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo, ou nos bairros de periferia dos grandes centros; circo de pau fincado, pequeno, pobre. O eterno representante do circo brasileiro. Enquanto isso, nós estávamos ali. Quanto a mim, continuava a sonhar com trailers, carretas, artistas internacionais, feras amestradas. Sonhava com um circo do porte do Grande Circo Orlando Orfei e sonhava principalmente, em poder ajudar a todos os circos, transformando este tipo de circo no verdadeiro representante do circo nacional. (BARTHOLO, 1999, p. 90).

Podemos recorrer a Lefebvre (1991), quando afirma que vivemos dentro de um “meio técnico” ou “meio urbano” no qual, a cada momento, as técnicas se renovam e apontam novas soluções, para compreender o alcance dessas mudanças. No caso dos circenses, por exemplo, as antigas pernas-de-pau, hoje em dia são feitas de alumínio, titânio e parafusos, que diminui muito o seu peso e aumenta a resistência e durabilidade, mantendo assim, apenas o nome de perna-de-pau.

Ainda de acordo com Silva (1996), outros fatores contribuíram para as mudanças nos circos. Uma determinada forma de viver nos circos estava desaparecendo e outro tipo de

circense nascia, pois, houve uma ruptura na transmissão de saber tradicional, ou seja, de pai para filho, intermediada pela memória, “o que resulta em um ‘novo’ circo, com outro tipo de relação de trabalho” (SILVA, 1996, p. 5). Assim, “dá-se origem a uma maneira de ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho” (SILVA, 1996, p. 160).

A atividade artística do circo tradicional no Brasil, que prosperou principalmente no início do século XX, com a chegada dos imigrantes, se caracterizava, inicialmente, pelo fato dos artistas terem um papel principal nos espetáculos e a participação dos animais, com o passar dos anos, tendendo a desaparecer. Trata-se um artista mais polivalente, ou seja, realizando diferentes modalidades, ou, como diriam nos circos tradicionais, “variedades”, que são os diferentes tipos de técnicas circenses, como por exemplo: malabaristas que fazem acrobacias, acrobatas que são palhaços, palhaços que são músicos, trapezistas que fazem *ballet*, entre outras coisas, complexificando o trabalho no circo.

Atualmente, a Intrépida Trupe, os Acrobáticos Fratelli, os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, a Nau de Ícaros, o Circo Navegador, a Central do Circo, a Linhas Aéreas, Galpão do Circo e o Teatro de Anônimos, entre outros, formam um outro panorama do circo contemporâneo brasileiro, renovando, inclusive, a cena teatral brasileira, ao mostrar o circo em suas diferentes e inovadoras faces.

Os grupos acima mencionados recorrem aos recursos do universo circense, trazendo o teatro "anti-ilusionista", abrindo perspectivas aos encenadores, quanto aos recursos técnicos e artísticos, treinamento do ator e sua atuação performática. As técnicas circenses para o ator apóiam-se na tradição milenar dos saltimbancos, que se reflete no teatro popular, anterior ao período realista<sup>15</sup> (COSTA, E., 1999).

Eliene Costa (1999) ainda vai além, afirmando que estes espetáculos renovam a cena brasileira, merecendo atenção do público e crítica, tanto nacional como internacional. Delineia-se um novo momento do teatro brasileiro, na medida em se acentua o rompimento da encenação nos palcos tradicionais<sup>16</sup>, partindo para lugares não-convencionais, principalmente os espaços públicos (ruas, praças, calçadas, etc.), criando espetáculos interativos, visuais e performáticos.

Essa arte, que agora é produzida por artistas que não são de famílias tradicionais de circo, dão um rumo diferente a história do circo. Artistas, principalmente, advindos do teatro

---

<sup>15</sup> O teatro, no período realista, corresponde, em linhas gerais, a uma visão antropocêntrica do mundo. Cria-se um palco ilusionista, distante do público, que foi colocado na escuridão, procurando acentuar uma ilusão cênica. A linguagem “anti-ilusionista” é aquela baseada na primazia da atuação do ator, em detrimento de outros aspectos, como cenário, figurino, etc.

<sup>16</sup> Os palcos tradicionais corresponderiam ao modelo italiano ou elisabetano (inglês), a caixa fechada, o prédio do teatro com sua caixa fechada.

que aprenderam sobre o circo através das mais diversas escolas circenses que surgem no Brasil, a partir da década de 80, acabam por fazer em seus espetáculos apresentações que tenham, em algum momento, a arte circense e outras características próprias de cada grupo que a utilizou, acrescentando capoeira, bonecos manipuláveis, rock, dramaturgia, entre outras coisas que potencializam o diálogo com a platéia (SESC-SP, 2006, p. 17).

Desta nova manifestação, o que a diferenciaria da tradicional, não seria a mistura de linguagens em si, como já afirmamos anteriormente e o que não é novidade nos picadeiros dos circos, e sim:

‘A busca por uma outra forma de realizar as proezas’, responde Alice Viveiros de Castro. ‘Um malabarista contemporâneo sabe o valor de equilibrar o maior número de claves ou bolas assim como o tradicional, mas está interessado em descobrir uma nova maneira de apresentar essa sua habilidade, um jeito mais cênico de jogar e aparar os objetos.’ Para a pesquisadora, enquanto o circo tradicional valoriza a dificuldade do número, a versão contemporânea se preocupa em ‘descobrir novas maneiras de exibir ao público as inúmeras proezas circenses’. (SESC-SP, 2006, p. 19).

Ainda sobre a diferença entre estes dois tipos de manifestações, segundo Camarotti (2004), o dado mais significativo sobre isto seria o lugar onde a atividade circense se manifesta. “A grande lona deixa de ser o único abrigo para as atividades circenses. O ‘novo circo’, pode ser encontrado na rua, em salões comunitários, em parques, em teatros, em cabarés, na TV, em escolas e em acampamentos de férias” (CAMAROTTI, 2004, p. 126).

A expressão “circo novo” não foi incorporada neste trabalho em função da interpretação subjacente de que o novo se contrapõe ao velho, a qual nos opomos, uma vez que o circo tradicional não é velho, muito pelo contrário, está cheio de novas possibilidades.

A preparação deste ator que também utiliza das técnicas circenses deve ser sólida e dirigida para que os improvisos que aparecem nestes tipos de espetáculos, em qualquer lugar social que seja não atrapalhem o bom andamento do espetáculo, mas dêem bons resultados. O artista, com o improviso, inventa novos elementos, junta, separa, justapõe, tenta dar uma nova ordem, evidencia alguns pontos para determinadas platéias, de acordo com as possibilidades que se apresentam. Os participantes se tornam co-autores e isto seria gerador de novas situações potencializadoras das atuações.

Os Parlapatões, um dos grupos que participa do espetáculo Stapafúrdio, no Circo Roda Brasil, utilizam do improviso e fazem do texto, um pretexto, para criar um ambiente de festa e participação da platéia, a exemplo do seu espetáculo Sardanapalo que uni a linguagem circense e o teatro de rua (SANTOS, V., 2002, p. 29).

Para Moreira, que cita alguns dos grupos artísticos móveis estudados por nós, cita que estes se ancoram em seminários, palestras, artigos publicados, escolas de circos e essencialmente nos trabalhos cênicos, que:

Não se pode e nem se deve questionar o quanto de teatro ou de circo existe nos espetáculos desses grupos que fundiram com muita competência, criatividade e técnica, o que até então existia por mera coincidência nas duas expressões cênicas, sugando tímida e mutuamente características uma da outra. São espetáculos que resultam da mistura da dramaturgia clássica com os ditos e feitos populares, ou mesmo espetáculos que já são criados como contraponto a tudo o que antes limitava o que era circo e o que era teatro.

No teatro brasileiro, a partir da década de 60, observa-se a interferência direta do ator na elaboração de textos com ênfase no improviso típico das festas populares, uma mistura de diferentes linguagens cênicas, influenciadas, por exemplo, pelo circo-teatro. Outros aspectos deste momento ainda são relevantes salientar, como a presença de vários estilos melodramáticos, o farsesco e o naturalista, realizados sem a quarta parede<sup>17</sup>, com a técnica de oratória da triangulação que garante a cumplicidade com o público, num diálogo direto com a platéia (RABETTI, 2004, p. 12).

Para Maleh (1998), essa supressão das barreiras entre palco e platéia aparece em determinados momentos da história mundial. Há registros desta técnica nos antigos ritos egípcios e mesopotâmicos, no teatro grego clássico, no teatro elisabetano e no próprio teatro moderno europeu e oriental. Apoiados em um texto flexível, para abrir possibilidade do improviso, isto não se tratava apenas de um simples recurso cênico e sim, em alguns casos, a essência do espetáculo (MALEH, 1998, p. 31).

Já sobre os atores, segundo Rabetti (2004), na conceituação do “ator tradicional” podem-se identificar duas tradições atoriais diferentes. Uma seria a do ator burguês ou dramático, outra do ator cômico ou popular. Mas a geração de atores brasileiros, surgidos a partir desta época, caracteriza-se por uma mistura de tradições atoriais, que colabora para a revitalização e ampliação das possibilidades cênicas no panorama nacional (RABETTI, 2004, p. 13).

Mas, como disse Bolognesi (2003), “dentre as artes cênicas, a circense não tem tradição de pesquisa, no Brasil”, portanto, ainda faltam muitos subsídios para entender esta relação público/artista circense, sendo necessário “aprender e trabalhar todas as possíveis brechas para reforçar a identificação. E o espetáculo que tem por obrigação adaptar-se à realidade do espectador” (SÃO PAULO, 1981, p. 111).

---

<sup>17</sup> A quarta parede corresponde a uma parede imaginária, entre o público e os atores, separando o palco da platéia. Cria-se a impressão de que não existe ação, além daquela realizada no palco.

O início da década de 1980 tem sido identificado como marco da utilização das práticas circenses fora do picadeiro, a partir das escolas de circo, mas entendemos que esse é o período em que tal processo ganha mais vigor, uma vez que não é recente.

Para Araújo (2005), no passado, os artistas circenses eram as pessoas que começavam sua vida ao redor do circo de lona e do picadeiro, ou ainda aquelas pessoas que fugiam de suas casas por conta de algum caso de amor com os artistas do circo.

Atualmente, artistas sem a tradição familiar e sem a "serragem na veia<sup>18</sup>", aprendem em escolas, as técnicas vindos do circo tradicional e começam a aplicá-las em outros contextos que hibridizam diversas modalidades de linguagem artística<sup>19</sup>. Esta geração faz uma interpretação do circo clássico de acordo com a estética do seu tempo (ARAÚJO, 2005, p. 17) e:

Esse fenômeno aconteceu simultaneamente no Brasil, França, Inglaterra, Alemanha, Austrália e Canadá. Talvez seja complicado listar as características que o identificam, pois variam de grupo para grupo, de espetáculo para espetáculo, mas, em linhas gerais, podem ser destacadas a formação não-tradicional, não-familiar, e a inclusão de elementos modernos.

A primeira escola de circo no Brasil surgiu em 1978, embaixo das arquibancadas do estádio do Pacaembu, com apoio do governo do Estado de São Paulo. Chamava-se Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e durou apenas três anos. “Em 1982, nasce a Escola Nacional de Circo, na cidade do Rio de Janeiro, a mais antiga em funcionamento. Depois, vieram a Circo Escola Picadeiro, em São Paulo, e a Escola Picolino de Artes do Circo, na Bahia” (ARAÚJO, 2005, p. 17).

Mas essas escolas não são aceitas pelos circenses tradicionais. Orlando Orfei, 85 anos, quinta geração de uma família circense, que já foi de palhaço, acrobata, locutor, mágico e domador, critica: "Não é a mesma coisa. A verdadeira escola é a de pai para filho. Alguém que vira artista porque puxa ao pai é melhor do que qualquer outro" (COZER, 2006, p. 7).

O ensino das artes circenses em escolas particulares, universidades e outros lugares sociais, provocou mudanças em sua forma de se apresentar, o que ajuda a compreender a crítica de Orlando Orfei. Exemplo (discussão é o relato de) dessas mudanças pode ser identificado na experiência docente de Maria Clara Lemos, sobre a disciplina “Prática de atividades circenses”, ministrada para o Curso de Graduação em Artes Cênicas, em Belo Horizonte – MG.

---

<sup>18</sup> “Serragem nas veias” e uma expressão usada para denotar certa tradição.

<sup>19</sup> Esse movimento também é chamado de Circo Contemporâneo (ARAÚJO, 2005, p. 15).

Segundo seu relato, no primeiro módulo (2º semestre de 2003), o objetivo principal era o contato do ator com a linguagem circense. O resultado poderia ou não ser utilizado como cena teatral. No segundo módulo (1º semestre de 2004), o objetivo primordial era o de associar às técnicas circenses aprendidas, a composição de uma personagem qualquer, dentro de uma cena teatral criada (LEMOS<sup>20</sup>, 2005, p. 3).

Mas as mudanças que ocorrem no universo circense mundial podem ser compreendidas como uma atualização necessária, não só no circo, mas em tudo que esteja relacionado à produção de cultura, pois nossa sociedade está constantemente se modificando. Exemplo dessa mudança, Buren<sup>21</sup> nos conta que o cavalo teve uma importância muito grande antes da Revolução Industrial e o circo evidenciava isso com seus grandes espetáculos equestres (BUREN, 1992, p. 13).

Hoje, o cavalo já não é mais o símbolo de potência, a vida urbana se apresenta de forma muito diferente e os veículos automotores representam este ícone de força. Tanto nos espetáculos do francês Circo Archaos, como nos circos tradicionais visitados por nós, pode-se perceber que a moto, no número do globo da morte, é uma das principais atrações. O próprio número do táxi maluco que é uma paródia realizada por palhaços, com veículos extremamente velhos, apresentando os mais inusitados defeitos é um contraponto a esta potência motora.

Este Circo Archaos, ajuda a ilustrar melhor a hibridação presente neste tipo de arte que relaciona circo com teatro de rua. Seu espetáculo, segundo Alice Van Buren (1992), seria numa:

Uma imensa tenda de lona escanchada sobre uma estrada desativada da zona industrial de Paris... Uma profusão de carros velhos, bicicletas e pranchas de skate que vão e vêm sem cessar, enquanto caminhões abarrotados de motos passam diante das barracas de circo... De repente, um dispositivo mecânico começa a lançar jatos de poeira no interior da tenda, onde também entra uma ensurdecadora charanga, encarapitada numa camioneta. Sob uma nuvem de óxido de carbono e faíscas, o cortejo desfila como as imagens de uma história em quadrinhos punk, exibindo malabaristas, trapezistas e palhaços, mas também um pelotão de baratas humanas e uma mulher de expressão dominadora, seios nus e pernas de pau. E tem início o espetáculo do Circo Archaos, que evoca a guerra das gangues e a violência dos subúrbios, estalando como uma bofetada na face tradicional do circo clássico. Uma tentativa audaciosa e livre para devolver às ruas uma forma de arte que há muito tempo delas se retirou. (BUREN, 1992, p. 9).

---

<sup>20</sup> Maria Clara Lemos é mestranda em Artes Visuais – ênfase Artes Cênicas (EBA/UFGM). Formada em Educação Física (UFGM), especializou-se em trapézio com Jean Palacy (França) e lecionou por dois anos na Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro

<sup>21</sup> A ensaísta, escritora e pintora norte-americana Alice Van Buren vive em Paris e, entre outros trabalhos importantes, o seu maior destaque é o livro “O Gentio Errante”, que é um romance autobiográfico.

Ainda segundo Buren (1992), as novas versões que trabalham com a atividade circense de inspiração ecológica, pós-moderna, sombria, alegre e grotesca rejeitam os números com animais, privilegiando espetáculos de ruas.

Outro autor que contribui para a compreensão do papel inicialmente desempenhado pelo circo, no âmbito da comercialização da cultura popular, é Peter Burke:

O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta à segunda metade do século XVIII; Philip Astley fundou seu circo em Westminster Bridge [Inglaterra] em 1770. Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos são tradicionais; o que havia de novo era a escala de organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. (BURKE, 1989, p. 270-271).

Seu livro “A Cultura Popular na Idade Moderna” apresenta um pequeno panorama dos profissionais na Inglaterra, entre 1500 e 1800, no qual, os apresentadores, esses sucessores dos menestrais medievais, formavam um grupo variado e versátil. Para empregar termos correntes, entre eles incluíam-se cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestrais, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, acrobatas e tira-dentes<sup>22</sup>. Havia sobreposição de funções e os profissionais da diversão apresentavam espetáculos de variedades nestas feiras (BURKE, 1989, p. 118).

A partir deste momento, com a criação do circo fechado, segundo os apontamentos de Torres (1998), aos poucos ocorre uma junção dos artistas de feiras com o circo criado por Philip Astley. A feira era o lugar onde ocorriam às apresentações de várias atividades circenses, porém, não possibilitava exposições elaboradas e organizadas nos moldes burgueses daquela época, mas foi o lugar onde a arte circense permaneceu até a fundação do circo moderno na Inglaterra (TORRES, 1998, p. 17).

Desde a criação do circo moderno, a partir de 1770, o que fez o seu charme foi o fato da equitação ser um esporte nobre. Apenas os nobres e militares tinham acesso à equitação e as suas grandes e importantes escolas de equitação. A burguesia tinha seus cavalos, porém não tinha como aprender equitação. “Quando o Astley criou um espaço público para dar aulas de equitação e fazer demonstrações, ele tinha mesmo que fazer sucesso, pois seu público ia ser a burguesia, com poder aquisitivo, além do público da feira” (TORRES, 1998, p. 17).

---

<sup>22</sup> Os tira-dentes, que trabalhavam ao ar livre, eram cercados de espectadores, uma espécie de artista de rua, seu trabalho chamava tanto a atenção que se transformava em uma espécie de espetáculo, conforme Burke (1989, p. 118).

A forma circular de se expressar, no caso do circo moderno, é uma organização espacial que garante uma proximidade maior com a platéia e há, assim, uma necessidade de fazer a ação com uma outra teatralidade. A forma adotada pelos circos, através do picadeiro, é explicada a partir de uma questão técnica, pois, o inglês Phillip Astley, “organizou um espetáculo em que os exercícios hípicas tinham um grande destaque, percebendo a superioridade da segurança do galope em pé sobre o cavalo quando feito dentro de um círculo perfeito. Dessa forma Astley escolheu a pista redonda para os espetáculos, inaugurando a tradição” (MATOS, 2002, p. 28).

Mas é preciso observar que esta nova configuração do circo, longe de uma idéia romântica de liberdade foi, antes de tudo, uma necessidade comercial, indispensável à sua existência, pois o circo moderno é uma “criação específica da sociedade comercial e produtiva que rondava o século XVIII, na Europa. Ele [Philip Astley] reaproveitou diversos elementos do passado. Contudo, remodelou-os de acordo com as exigências do espetáculo comercial, sob a égide do trabalho e da troca” (BOLOGNESI, 2003, p. 40). Como observa Camarotti (2004), os aspectos mítico-religiosos e a competição, presentes nos espetáculos circenses anteriores a Astley, foram substituídos pela profissionalização e comercialização dos espetáculos (CAMAROTTI, 2004, p. 36). Segundo Silva (1996), é importante lembrar que seu nomadismo não é uma herança aristocrática militar e sim dos saltimbancos, que aos poucos são agregadas à fórmula de Astley.

Depois de sua institucionalização, com a fundação do primeiro circo europeu moderno, a atividade circense encontrou o seu lugar primordial. Atualmente, esta atividade retoma os seus lugares de origem, as ruas, praças e feiras, entre outros lugares sociais.

Mas, as mudanças constantes no circo tradicional, sobretudo desde a Revolução Industrial, mais visíveis que as permanências, têm gerado a impressão de crise e mesmo de morte anunciada. Os conceitos geográficos de território e de lugar, aplicados ao estudo dos circos tradicionais nômades e aos grupos artísticos móveis, estudados nesta pesquisa, ajudam a compreender estas mudanças e permanências, observadas a partir de suas respectivas mobilidades territoriais e dos lugares sociais criados. Os próximos capítulos apresentam os resultados dessa análise.



## Capítulo 2

### CIRCOS TRADICIONAIS NÔMADES

“É a força do nomadismo viajar.

Quem viaja não pára mais.

Uma senhora um dia me perguntou:

‘Como vocês fazem para, a cada semana ou duas, mudar de cidade?’

Eu respondi:

E como você faz para ficar sempre parada no mesmo lugar? (risos)

É uma questão de costume.”

ORLANDO ORFEI,

em entrevista ao site

[www.educacional.com.br](http://www.educacional.com.br).

Neste capítulo, faremos uma caracterização dos circos nômades tradicionais com base na sua mobilidade, ou seja, como grupos que não tem um único ponto fixo e fazem do seu caminhar uma constante, criando territórios de uso mais amplo que o convencional de nossa sociedade sedentária.

Porém, é necessário começar pelo esclarecimento de como será usado o termo “comunidade”, uma vez que sabemos tratar-se de um conceito polivalente que, junto aos termos “grupo” e “tribo”, têm emprego controverso nas Ciências Sociais. Com base em Caforio (1987, p. 430), empregamos tais termos para nos referir a um conjunto de pessoas que escolheram viver um tipo de vida diferente daquela da sociedade que os circunda e que, para fazer isso, criam para si interesses, idéias e hábitos comuns. Uma comunidade que serve de modelo, segundo Claval (1999),

A toda uma série de unidades sociais e culturais: um pequeno grupo coeso, onde os membros estão ligados por relações de confiança mútua, pode se multiplicar por emigração ou se estender para englobar um grande número de pessoas ligadas por certos traços fundamentais de cultura. (CLAVAL, 1999, p. 114).

Longe de uma idéia romântica do circo, como algo harmonioso e sem problemas internos, na construção diária de seus territórios, recorreremos à fala de um dos nossos depoentes para demonstrar que o circo também pode ser uma “ilusão”, mas num outro sentido da palavra:

Olha o circo é tudo ilusão sabe? A pessoa que assiste o espetáculo acha que os artistas *é*<sup>23</sup> tudo unido, tudo irmão... é tudo junto. Aqui não! Aqui é cada um por si. Aqui você *tá* trabalhando e tem que fazer pra agradar o dono do circo e tem uns colegas que *só pensa* em lhe derrubar. Aqui é assim! Você procura ter uma amizade com uma pessoa e procura, procura, amiga, amiga, amiga e *duma* hora pra outra você só sente a facada por trás. Vida de circo é isso aí!

Levamos em conta que, como surgimento da “Sociologia Urbana”, nos anos 20 do século passado, inicia-se a investigação das relações sociais no que se considerava serem os núcleos primários das organizações complexas que caracterizavam as sociedades modernas. As “comunidades” passaram então, a ser intensamente pesquisadas.

Na chamada Escola de Chicago, pesquisadores como Robert E. Park (1987) e Louis Wirth (1967) voltam a pesquisar o tema da passagem das relações sociais em alguns sistemas fechados para comunidades impessoais que caracterizam nosso mundo urbano – industrial moderno –, tomando a cidade de Chicago como estudo de caso para suas investigações sobre

---

<sup>23</sup> Todos os depoimentos são transcritos na sua forma original, ou seja, como os depoentes realmente falaram, para que possamos nos aproximar do seu universo.

os fenômenos culturais que reconheciam a dimensão simbólica da própria organização e utilização do espaço.

Comunidades se formam como pressupostos para a formação de territórios concretos ou não, privilegiando sua dimensão simbólica identitária, portanto, estas comunidades produzem suas territorialidades.

Esta territorialidade humana, dotada de uma carga subjetiva é examinada minuciosamente a partir de novas perspectivas nos estudos da Geografia Cultural. Com pressupostos fenomenológicos, a Geografia Humanística desenhou um percurso metodológico diferente, “parte-se da análise de como as coisas se apresentam, como elas estão dispostas no mundo e como fazemos a representação das mesmas” (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 17).

Segundo Haesbaert (2006, p. 36), a abordagem do conceito espacial território e territorialidade humana, como uma apropriação cultural, por dizer a respeito da espacialidade humana, que mais nos interessa nesta pesquisa, é muito precária e teve sua primeira obra importante na Geografia com o livro “Territorialidade Humana”, de Torsten Malmberg, publicado em 1980.

Já para Evangelista (1999, p. 125), a compreensão da subjetividade das ações humanas, enquanto um objeto a ser pesquisado, tem seu início na Geografia, na década de 1960, e foi marcada pela busca de renovação, especialmente por geógrafos culturais e históricos. Como exemplo, temos David Lowenthal e Yi-Fu Tuan, que auxiliaram na construção das bases da Geografia Humanista.

Um evento acadêmico importante para este momento que “demarcou esta nova forma de perceber o estudo geográfico ocorreu na sessão especial intitulada ‘Percepção do entorno e comportamento’ foi realizada durante encontro nacional de geógrafos americanos promovido pela *Association of American Geographers*, em 1965” (HOLZER, 1992, p. 8). Além disso,

Para a Geografia, a fenomenologia destaca os atos da consciência sobre o mundo vivido, evitando aquele exame de um mundo exterior que está fora do pesquisador, deste modo os estudos sobre vizinhança, o pavor (topofobia), a agradabilidade (topofilia), a fixação aos espaços e lugares, enfim, as experiências quotidianas vão adquirir um destaque na produção geográfica sobre o espaço vivido. (EVANGELISTA, 1999, p. 127).

A experiência vivida é entendida como uma operação bastante complicada que vai do “sentimento primário até concepções complexamente elaboradas, e é através dela que o observador detém determinadas informações que pelo método positivista não é possível alcançar” (EVANGELISTA, 1999, p. 128).

Entendemos, como Haesbaert (1999, p. 172), que existe uma identidade territorial definida através dos laços sociais, com relações de apropriações, que acontecem tanto no campo das idéias quanto na realidade concreta. Além disso, como afirma Teixeira Coelho (1999, p. 201), há um sistema de representação nas relações entre os indivíduos e os grupos nos seus territórios de reprodução, com comportamentos coletivos formalizados em uma escala local. Para Canclini (2006):

Ter uma *identidade* seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma *entidade* em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos. (CANCLINI, 2006, p. 190).

As pessoas que não compartilham cotidianamente esse território, visitantes ou moradores, não têm os mesmos objetos e símbolos com seus rituais e costumes, estes seriam os outros, os diferentes, “os que têm outro cenário e uma peça diferente para representar” (CANCLINI, 2006, p. 190).

Toda prática circense, ao se apoderar de um determinado lugar, pode, naturalmente transformá-lo em território, criando relações de poder sobre esta base física. Tanto as apresentações feitas em praça pública pelos grupos artísticos móveis, como a instalação de um circo tradicional, são exemplos desse processo de territorialização, mediado por diversas práticas sociais, apreendidas através da cultura, que o controlam e gerenciam, atuando ativamente sobre este território.

Segundo Silva Júnior (2001), o território envolve não só as relações de poder e posse sobre um determinado espaço, mas também dimensões subjetivas, nas quais a pessoa manifesta uma relação forte com o espaço vivido, conferindo-lhe outros significados.

Ao viver em coletividade o homem passa a estabelecer relações com o seu meio e seus semelhantes e para manter tal relação ele necessita incorporar a sua vida elementos simbólicos e signícos que notadamente funcionarão como códigos identificadores do grupo. Tais códigos evidenciam experiência que cada povo manteve com o mundo. Desenvolvendo esses símbolos codificadores a sociedade apregoa um dos sustentáculos da vida social: a linguagem, sendo um sistema de códigos simbólicos que é uma das fontes motrizes do imaginário social. (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 18).

Atualmente, frente ao processo de uniformização da técnica, expansão dos meios de comunicação, estandarização das paisagens urbanas e do modo de vida ocidental, segundo Silva (2000, p. 3), “aprofunda-se em diversas ciências sociais a preocupação de apreender a diversidade num mundo aparentemente homogêneo e articulado.” Destacam-se estudos de

grupos que constroem a sua singularidade dentro de um crescente processo de difusão da indústria cultural.

Relacionando as idéias destes pesquisadores com as proposições de Montes (1983), concebemos o território urbano como expressão de uma “ordem moral”, que tem sua heterogeneidade evidenciada e potencializada com o tempo, como fator de transformação. O território criado pela atividade circense possibilita diferentes valores simbólicos ao incorporar distintos valores culturais.

De modo análogo, e de perspectiva da investigação acerca dos fenômenos culturais, teria sido possível desenvolver a análise no sentido de salientar a relevância do estudo das transformações de certas manifestações culturais quando transpostas para diferentes contextos espaciais; pois na diferença do espaço poderá estar contida uma diferença essencial de contexto sócio-cultural, imperceptível talvez a primeira vista, mas que poderá determinar o eixo de inflexão do significado das manifestações culturais consideradas. (MONTES, 1983, p. 218).

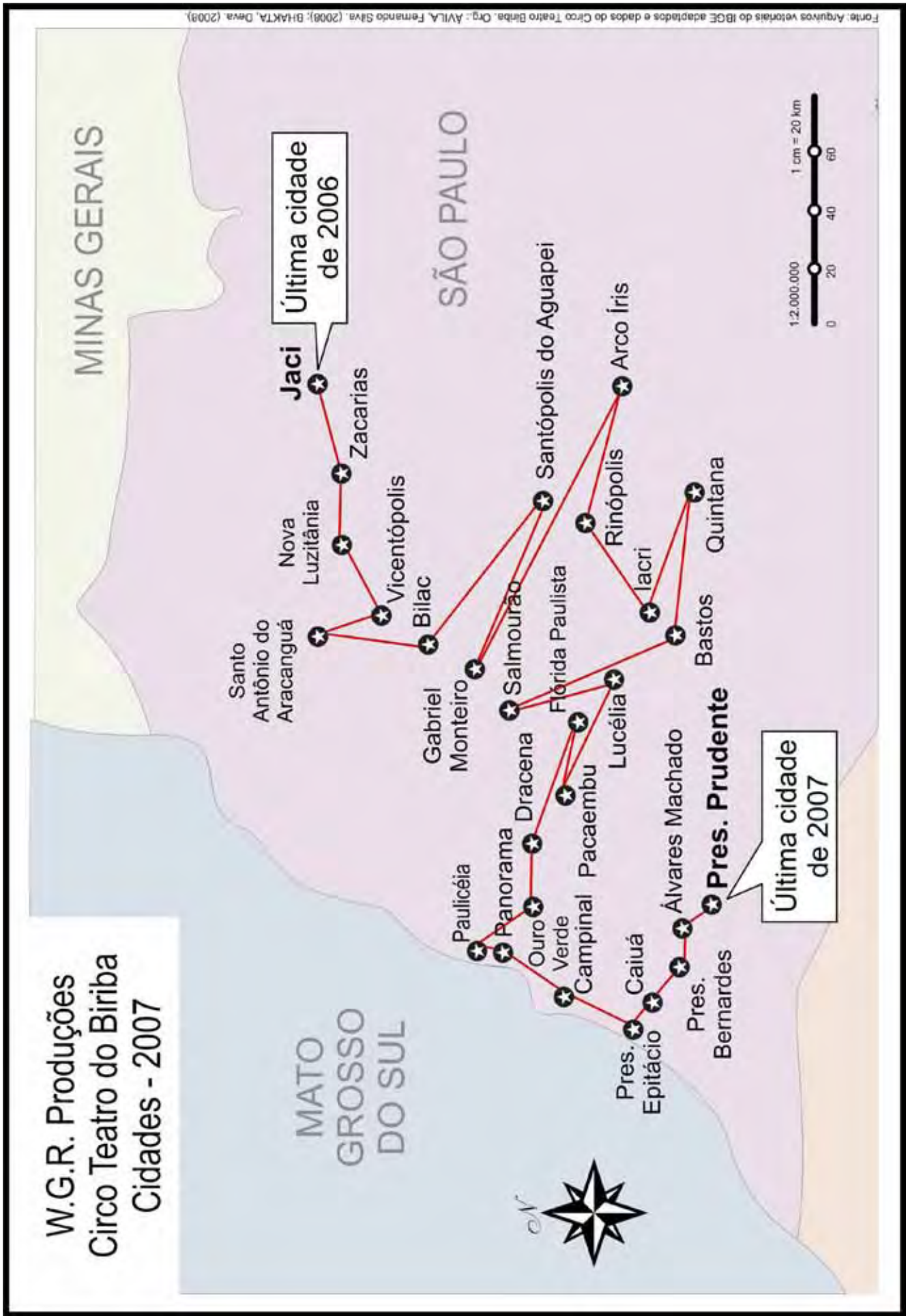
Falando sobre as comunidades, estes autores afirmam que se deve observar como estas se originam, a partir de um espaço interligado, se referindo tanto a um espaço físico demarcado, quanto a agrupamentos de interação onde “podemos perceber que a identidade de um lugar surge da interseção entre seu envolvimento específico em um sistema de espaços hierarquicamente organizado e a sua construção cultural como comunidade ou localidade” (GUPTA e FERGUSON, 1999, p. 33).

Sobre as barreiras culturais que estas identidades formam e sua eficácia, Paul Claval (1999) observa que as mais eficazes não são as de ordem física e sim as que se relacionam com “a construção de identidades culturais fortes e a recusa que daí resulta de aceitar atitudes, valores ou comportamentos que ameaçariam sua integridade, ou técnicas, utensílios, formas de hábitat que destruiriam a imagem que os grupos fazem de si mesmos” (CLAVAL, 1999, p. 178).

Segundo Gupta e Ferguson (1999, p. 34), “ao mesmo tempo, a produção industrial de cultura, diversão e lazer, que atingiu pela primeira vez algo parecido com a distribuição global durante a era fordista, conduziu paradoxalmente à invenção de novas formas de diferença cultural e novas formas de imaginar a comunidade”. Existe uma nova maneira de se pensar as políticas de comunidade, solidariedade, identidade e diferença cultural.

Exemplar de uma territorialidade circense é o caso da entrada do Circo Teatro Biriba em Presidente Prudente. Por causa do alto preço do alvará da Prefeitura, novecentos reais, desde 2001, não entrava nenhum circo pequeno em nossa cidade. Este pequeno circo familiar resolveu comprar a briga e entrou na cidade sem este alvará. Já na segunda temporada, no Jardim Vale do Sol, receberam a visita de um funcionário da prefeitura cobrando tal

documento. O proprietário deste circo revelou tal capacidade de negociação que conseguiu ficar na cidade, com sua situação regularizada e recebendo ainda o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, através do estabelecimento de trocas. O circo realizou determinadas apresentações gratuitas em troca desse alvará, numa iniciativa importante que pode abrir caminho para outros circos pequenos, igualmente sem condições de pagar tal taxa exorbitante. Este circo faz uma temporada na cidade de Presidente Prudente e antes de chegar nesta cidade percorreu a trajetória que pode ser observada na figura a seguir:



Mas os grupos circenses, tanto os circos tradicionais nômades como os grupos artísticos móveis, como afirmado anteriormente, são diversos e não dispõem de acesso a técnicas iguais a todos e por isso o grau de domínio da atividade circense é diferente de um grupo para o outro. Porém, podemos imaginar perspectivas que nos permitem apenas compará-las, sem classificá-las conforme seus níveis de desenvolvimento, pois o que nos interessa é a forma como esses grupos artísticos apresentam sua arte para diversos públicos.

A organização espacial destes grupos artísticos e sua distribuição têm uma lógica e uma coerência. Segundo Gomes (1997), não importa se estamos frente a fenômenos físicos ou sociais, o que importa é o princípio da ordem que os norteia. “É esta lógica do arranjo espacial a questão geográfica por excelência” (GOMES, 1997, p. 35). E é este arranjo físico das coisas que vai permitir que determinadas ações se produzam tornando-se uma linguagem (GOMES, 1997, p. 38).

Procuramos observar alguns princípios de coerência entre os grupos estudados, dentro de seus ordenamentos territoriais, qualificando-os em um quadro lógico com seus respectivos sentidos. Assim, identificamos formas diferentes de vivenciar o tempo e o espaço, que são indissociáveis de sua forma de se locomover, uma vez que se relacionam com a distância através de intencionalidades próprias. Para essa identificação, recorreremos a Holzer (1996, p.113), para quem o lugar é “definido como um conjunto complexo, enraizado no passado e incrementando-se com a passagem do tempo, com o acúmulo de experiências e de sentimentos” e o pólo de tensão na relação do homem com a terra está no conceito de distância, que “obrigaria a constituição do mundo a partir das referências corporais. A direção, adicionada à distância, resultaria em um sitio estável: o lugar de nossa existência”, compreendemos que os circos tradicionais nômades, com seu trabalho, produzem lugares fugazes, passam pouco tempo em cada cidade, partindo para outras, criando uma mobilidade territorial nômade.

Começamos nossa análise dos circos nômades, pelo caso do Grande Circo Kroner, com 900 lugares, que, em sua estada em Presidente Prudente, cobrou ingressos à R\$.5,00, caracterizando-se suas apresentações como um espetáculo tradicional de variedades, com trapézio de vôo, equilibrismo, tecidos facholy ou acrobático<sup>24</sup>, globo da morte, números com animais<sup>25</sup>, entre outros, todos muito bem elaborados, intermediados por palhaços habilidosos.

---

<sup>24</sup> Trata-se de um número no qual o artista faz evoluções acrobáticas em um tecido de sete metros, içado a uma altura de 8 metros, no centro do picadeiro.

<sup>25</sup> A polêmica sobre o emprego de animais nos espetáculos circenses foge ao foco da discussão proposta nesta pesquisa, mesmo assim, embora sejamos contra qualquer aprisionamento de animais para fins de exibições, identificamos um conflito entre alguns segmentos da sociedade (ambientalistas, órgãos públicos, ong's, etc.) e os

Antes de vir para Presidente Prudente, este circo esteve em Uberlândia, e podemos tirar algumas conclusões da fala de Francisco Edivaldo Silva, palhaço deste circo, quanto ao ritmo do percurso percorrido:

“Isso mesmo e daqui nós vamos pra Maringá, no Paraná, e depois nós vamos sair fora do Brasil [...] Argentina e Uruguai. Faz pouco tempo (2 meses) nós *viemo* de Manaus, *ficamo* quase um ano no Amazonas. Fizemo Boa Vista – RR e a entrada da Venezuela, a fronteira, e agora *tamo* descendo tudo de novo.” (Vindos de Uberlândia)

A organização empresarial eficiente deste circo e sua forma de produção propiciam estes grandes deslocamentos territoriais, representados na figura abaixo:

---

circenses, entre duas realidades, a esse respeito. A primeira é contra a manutenção de animais nos circos, por conta dos possíveis maus tratos, sobretudo no processo de aprendizagem dos animais. Na versão dos circenses, a proibição por completo do emprego dos animais seria arbitrária e desnecessária, já que uma legislação específica que trouxesse segurança aos animais seria suficiente para resolver o problema.



Assim, se mantém, em média, de três a quatro semanas com um só espetáculo na mesma cidade, mas isso só é possível quando o tamanho da cidade favorece um público mais amplo. Porém, identificamos uma outra organização de marketing, diferente das ações dos pequenos circos estudados, com investimentos e áreas de alcance muito maiores, como propagandas em jornais e emissoras de rádio e televisão.

O espetáculo de boa qualidade, com uma boa direção artística, apresentado dentro de uma lona bem conservada, não foi condição suficiente para evitar o acidente no globo da morte, que marcou sua estadia em Presidente Prudente, comprovando que essas fatalidades acompanham os circos que realizam atividades que proporcionam risco de vida.

O nomadismo para os circos tradicionais de variados tamanhos, com sua vivência em torno da lona, de uma forma muito orgânica, desempenha papel central na produção de uma cultura peculiar. Mas o nomadismo nunca foi suficiente para definir uma cultura. Os territórios criados por estes grupos não permitem caracterizar uma população de cultura única, embora haja semelhanças entre grupos de diferentes partes do mundo, o que chama a atenção são as diferenças entre eles.

Nesse aspecto, é preciso levar em conta que maneira como a sociedade sedentária se relaciona com os nômades revela-se contraditória. O preconceito predomina em análises que apresentam as atividades nômades como “artesaniais”, “independentes” e “tradicionais” (MARTINEZ, 1989, p. 43). Porém essa mesma sociedade ainda alimenta o sonho nostálgico do aventureiro, do poeta, do não conformista. Dos peregrinos do oriente, na época romântica, os viajantes solitários, o desejo de uma vida diferente, o sonho nômade ainda faz parte da sensibilidade do ocidente (CAFORIO, 1987, p. 430). Inserido nesse universo, o circo representa o diferente, aquilo que ao mesmo tempo é objeto de desprezo e inveja.

Retaille (1998)<sup>26</sup>, em seu trabalho sobre nômades do Saara, considera que usar artigos no singular para falar de situações plurais por ele estudadas é uma limitação para a pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais e afirma: “ ‘O’ homem e ‘a’ terra como ‘o’ nômade e ‘o’ deserto amputam a compreensão das situações sociais dentro de um espaço por uma generalização e uma redução que se aventuram num sentido da noção de gênero de vida” (RETAILLE, 1998, p. 71, tradução nossa).

O nomadismo, de um modo geral, foi, sobretudo, interpretado como uma forma de marginalidade que fazia parte do mundo rural, camponês. A ida para os centros urbanos, esse

---

<sup>26</sup> Denis Retaille, geógrafo francês, publicou o artigo “L’espace Nômade”, na Revue de Géographie, de Lyon, em 1998, traduzido por Antônio Elísio Garcia Sobreira, em fevereiro de 2007, especialmente para essa pesquisa.

deslizamento territorial, essa mudança estratégica para sua sobrevivência, foi apenas consequência territorial do êxodo rural (MARTINEZ, 1989, p. 46).

Numa outra direção, Maffesoli (2001, p. 29) observa que a mobilidade não é exclusividade de alguns, ou seja, o homem contemporâneo é bastante móvel em migrações diárias ao seu trabalho e ao consumo, e outras mais sazonais, como o turismo e viagens.

Para Becker (1997), estas escalas de mobilidade são movimentos pendulares intrametropolitanos para o trabalho e ou estudos e os deslocamentos intra-urbanos de caráter residencial, que, entre outras coisas, podem evidenciar, dentro das cidades, espaços focais de pobreza (BECKER, 1997, p. 322).

Nos diferentes modos de produção, a mobilidade desempenhou funções diferentes. Em sociedades primitivas a mobilidade se apresentava como forma de sobrevivência para as populações itinerantes que, nos seus deslocamentos, buscavam alimentos e terras férteis para o seu cultivo (BECKER, 1997, p. 341).

Em nossos dias, esta mobilidade no espaço vivido está relacionada a unidades quilométricas neutras que geram uma concepção homogênea de distância que é objetivada por um custo ou tempo (CORRÊA, 2005, p. 32). Ainda sobre isso, afirma Corrêa que “esta homogeneidade é devido a certa identidade cultural que inclui uma métrica regular e monótona de contagem tanto do espaço como do tempo, e à eficiência da técnica que elimina certas especificidades do meio” (CORRÊA, 2005, p. 32).

Apenas contemporizando, não podemos afirmar que a mobilidade é uma necessidade de todos e que precisamos estar em uma mobilidade total, mesmo sabendo que, como Bourdin (2001, p. 158), a imobilidade social, muitas vezes esta associada a uma imobilidade espacial. Se, para este mesmo autor, necessitamos de “liberdade, igualdade e mobilidade... Sem dúvida, encontramos muitas que desejam viver ou trabalhar na própria terra e sentem a mobilidade como uma necessidade negativa”. A sua própria escolha territorial de mobilidade tem que refletir a possibilidade de podermos escolher, entre muitas, a não-mobilidade como uma das escolhas possíveis da livre mobilidade.

Um outro aspecto, que aparece também nos depoimentos colhidos entre os circenses, parece ser aquele da ruptura voluntária com a comunidade urbana e a consequente negação de uma vida sedentária, que confirma a afirmação de Caforio (1987, p. 436), para quem a comunidade circense nômade usa o espetáculo como um instrumento em torno do qual se cria um modo de vida itinerante.

Essa impressão de não pertencimento a uma cidade fica clara no depoimento de Ronaldo Alves da Silva, do Circo Kroner, quando se refere à família e ao envolvimento com o circo:

“Só teve um só que foi se embora. *Namorô* uma menina no Belém, ele era trapezista igual comigo, namorou com a menina em Belém, *apaixonô e ficou em cidade*. E já ta fazendo outra coisa que não é circo. Mas eu não deixo isso aqui não, isso aqui é minha vida.” (grifo nosso)

Esta dissociação entre o circo e a cidade também foi observada no depoimento da circense nordestina, Sandra Maria Silva, do Cultural Fantástico Circus. Embora o circo estivesse montado dentro do perímetro urbano, a mesma sempre se referia à cidade como algo externo ao mundo do circo. Encontramos também na biografia de Ruy Bartholo, proprietário do Gran Bartholo Circus, a mesma expressão que segue transcrita abaixo:

Enquanto os preparativos para a estréia seguiam, o povo da cidade montava barraquinhas na porta do circo para vender bolos, doces, café com leite e canela, chocolate quente e até quentão, pois muita gente aproveitava a chegada do circo para incrementar as vendas do pequeno comércio. (BARTHOLO, 1999, p. 21).

Essa referência, segundo Silva (1996), é decorrente do preconceito e do controle social, pois os da ‘cidade’ são aqueles de fora, “com suas idéias preconcebidas em relação a eles” e se configura como uma maneira dos circenses manterem seu território, identificando os diferentes de sua comunidade, de seu grupo singular. “Essa tensão era permanentemente mediada pela tradição, levando o circense a elaborar o seu modo de trabalhar e o seu modo de constituir-se como família” (SILVA, 1996, p. 125).

Outro caso de grande circo pesquisado, o Circo Beto Carrero, é um grupo que possui cinco lonas de circos grandes, todas vinculadas ao Beto Carrero World, inaugurado em 1991, que é hoje um dos maiores parques temáticos da América Latina. O palhaço Matraca, Celso Stevanovich<sup>27</sup>, foi nosso contato no circo que visitava Presidente Prudente, quando nos contou, orgulhoso, de sua tradição familiar no circo:

“Minha família toda *foram* donos de circo. Meu nome e sobrenome vem da Europa. Se diz o ditado que, numa história que vem um barco de ciganos de lá e aí nesse barco, naquela época, escapando da 2º guerra mundial veio *práqui*. Então cigano tem muito ouro, muito dinheiro e dizem que meus tios, meus bisavôs, vinham com muita grana *práqui* e colocaram um circo. É o famoso Circo Norte Americano. É... traziam coisas que nenhum outro circo tinha na época. Um Beto Carreiro de hoje em dia. Então já vem daquela época. Depois o cabeça morreu e toda família se dispersou e tenho parentes por toda parte de *sulamérica* e sai muito Stancovich,

---

<sup>27</sup> Durante seu depoimento, descobrimos que já havíamos estado em contato, numa ocasião em que trabalhamos num mesmo evento, o 1º Festival do Palhaço, realizado na Fazendinha do Beto Carrero, em São Paulo, e organizado pela Secretaria de Estado da Cultura, em 09/12/2002, o que favoreceu o contato descontraído.

Geovanovich, Mianovich. Tudo que termina com Vich são aqueles que vinham no mesmo barco.” (Risos)

Quando perguntamos acerca das mudanças ocorridas dentro da lona, ele disse acreditar “que o circo vai tendo essa transformação como o mundo vai transformando e daí aos pouquinhos vai se transformando”.

O circo no qual trabalha o Matraca apresentou um espetáculo que, em muito se aproxima do Circo Kroner, com cerca de quinze atrações e duas horas de duração, números de variedades e bons palhaços que garantem originalidade e beleza, incluindo no repertório artistas internacionais.

Tanto no Circo Beto Carrero, como no Kroner, os palhaços são muitos e isso chama a atenção. Aqueles que ficam do lado de fora do circo, vendendo pequenas bugigangas, são os “novatos”, pessoas que chegam e começam a se inserir no circo de alguma forma, seja montando e desmontando a lona ou fazendo outros serviços braçais, muitas vezes trazendo problemas para os donos de circos. No picadeiro Circo Beto Carrero, trabalham seis palhaços, liderados pelo Matraca, enquanto no Circo Kroner, são quatro, apresentando números clássicos de palhaços, mas também inovando com gag’s originais.

Em todos os casos estudados, nos deparamos com grupos que fazem da produção de cultura, a formação de seu território de uso, de forma muito peculiar. Além disso, pertencem a um grupo específico e a um lugar definido, com territórios diferentes. O circo, em si, com todos os seus pertences é o mesmo, a montagem difere em detalhes, a moradia se adapta à paisagem diferenciada no seu entorno, mas o lugar social promovido pelo grupo circense, com todas as suas relações, reproduzirá as mesmas condições de sua montagem anterior.

Recorreremos novamente aqui aos dois conceitos base da Geografia em nosso trabalho: território e lugar. O primeiro ajuda a explicar a mobilidade dos grupos por nós estudados e no segundo, passamos a ver os circos tradicionais nômades e os grupos artísticos móveis numa perspectiva de entendimento do lugar, como uma dimensão do espaço que tem sua construção social e são temporalmente mais fixos.

Um lugar que propicia pensar sobre o viver e o habitar e seus processos de apropriação do espaço, numa dimensão do indivíduo e da cultura. Tudo isto por conta da importância do lugar, enquanto conceito que “guarda em si e não fora dele o seu significado e as dimensões do movimento da história em constituição enquanto movimento da vida, possível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo” (CARLOS, 1996, p. 15).

Frente à variada gama de formas de manifestações circenses, o circo tradicional, com sua lona e toda a comunidade criada ao seu redor, produz intensamente o espaço, num sentido

material, porém sempre transitório. Quando estes produtores de espaço vão embora, poucas coisas materiais ficam (anúncios nos jornais, rádios, muros pintados, cartazes, lixo, etc.).

A busca por novos territórios – o nomadismo – faz com que esta produção espacial tenha características diferentes da produção espacial da sociedade sedentária, uma vez que a sua forma de apropriação do espaço, ocupação e utilização num dado momento, produz uma morfologia espacial específica e momentânea, num processo de constante territorialização. Porém, a vida social desta comunidade também é baseada em organizações hierárquicas institucionalizadas, como nas sociedades sedentárias, fazendo com que se sintam parceiros, “pertencentes a um mesmo conjunto pelo qual cada um se sinta responsável e solidário” (CLAVAL, 1999, p. 113).

Diferente dos dois casos anteriores – Kroner e Beto Carreiro – o Circo do Tubinho estava muito bem localizado, ao lado do shopping da cidade de Bauru (SP) quando o visitamos, com uma infra-estrutura que chamava a atenção, por sua boa qualidade.

Conforme depoimento de Pereira França Neto, o palhaço Tubinho, para se compreender a história desse circo, é necessário conhecer a história da família da sua família, que ele nos contou e que procuramos reconstituir. Sua família começou com a atividade circense em 1918, vindo da Espanha, com um circo de variedades. Com o transcorrer do tempo, ampliaram as entradas dos palhaços nos espetáculos, acreditando que isso era um diferencial que atraía o público. Segundo Tubinho, “eles acabaram cruzando com algum circo teatro na história, e o meu bisavô resolveu montar um circo teatro, ele colocou o filho dele, que era meu tio, chamava Altamar, para fazer o palhaço que chamava Caolho”.

A modalidade do circo-teatro, segundo Camarotti (2004, p. 63), surgiu no Rio de Janeiro, em 1918, no Circo Spinelli, por iniciativa de Benjamin de Oliveira, que criou um tipo de encenação que segue padrões temáticos e formais que são familiares tanto ao público que assiste como aos artistas que o realizam. Este tipo de manifestação artística baseia-se num teatro despojado de quaisquer técnicas de realismo em seus cenários e indumentárias das personagens, centrado cada vez mais num humor cujo tom é a obscenidade.

O Circo de Teatro Tubinho funcionou entre 1959 e 1978, quando, devido a diversos fatores como a concorrência da televisão, que tirou uma grande parcela do público circense, a trágica morte do irmão de Pereira França Neto, por afogamento, numa lagoa, ao lado circo, quando tinha apenas um ano, deixando todo o grupo em choque, e ainda, se não fosse o bastante, a destruição do circo, causada por um vendaval em Criciúma (SC), o grupo se desfez e seus membros foram para Curitiba, no Paraná.

Pereira França Neto, também conhecido como Zeca, nasceu em 1980, portanto, quando o circo já havia parado de funcionar. Mas, segundo ele, a nostalgia do circo estava muito presente em todas as reuniões de família. A atração pela vida circense fez com que montasse sua própria companhia de teatro, aos 14 anos de idade, e começasse a excursionar pelo Estado do Paraná.

Em Arapoti, Zeca percebeu uma oportunidade de reerguer o circo da família, como contou:

“E tinha um terreno na cidade que as duas avenidas principais da cidade eram obrigadas a passar pelo terreno. Então quer dizer, qualquer pessoa que quisesse se locomover na cidade tinha que passar em frente o terreno. Eu fui com um espetáculo lá [Arapoti], o espetáculo era legal, a gente tava a dois ou três anos viajando com aquele espetáculo, tava afiadíssimo. Terminou o espetáculo, o pessoal da prefeitura encantado e tal. Aí eu cheguei na mulher, na Secretária de Cultura, ‘senhora eu tenho um Circo!’, tinha porcaria nenhuma, ‘com trezentas cadeiras, um espetáculo diferente toda noite e tal e tal...’, a mulher falou assim ‘olha interessa, mas eu preciso falar com o Prefeito’. A hora que ela falou interessa eu já me assustei, sabe quando você faz a proposta pra mulher dizer que não, (Risos). E o filho da mãe do Prefeito não me aparece no restaurante que agente tava almoçando. Ela falou na hora com o Prefeito. ‘Prefeito é isso, isso e isso, precisa de um caminhão pra buscar eles’. O Prefeito olhou pra mim e falou: ‘Quando que eu te busco?’, e eu falei: ‘Me busque sexta-feira, ta bom, beleza’. Isso era uma sexta-feira, terminou o espetáculo a gente vazou pra Curitiba. Chegamos em Curitiba, sábado e domingo eu dei dez telefonemas e fiz 30 mil reais em dívida.”

Depois de alguns percalços, o grupo se formou novamente e de Arapoti, onde estrearam, foram para o município de Joinville (SC), apresentando-se no distrito de Pirabeiraba. Já nesta segunda temporada, enfrentaram trinta dias de muita chuva que impossibilitou a apresentação da trupe.

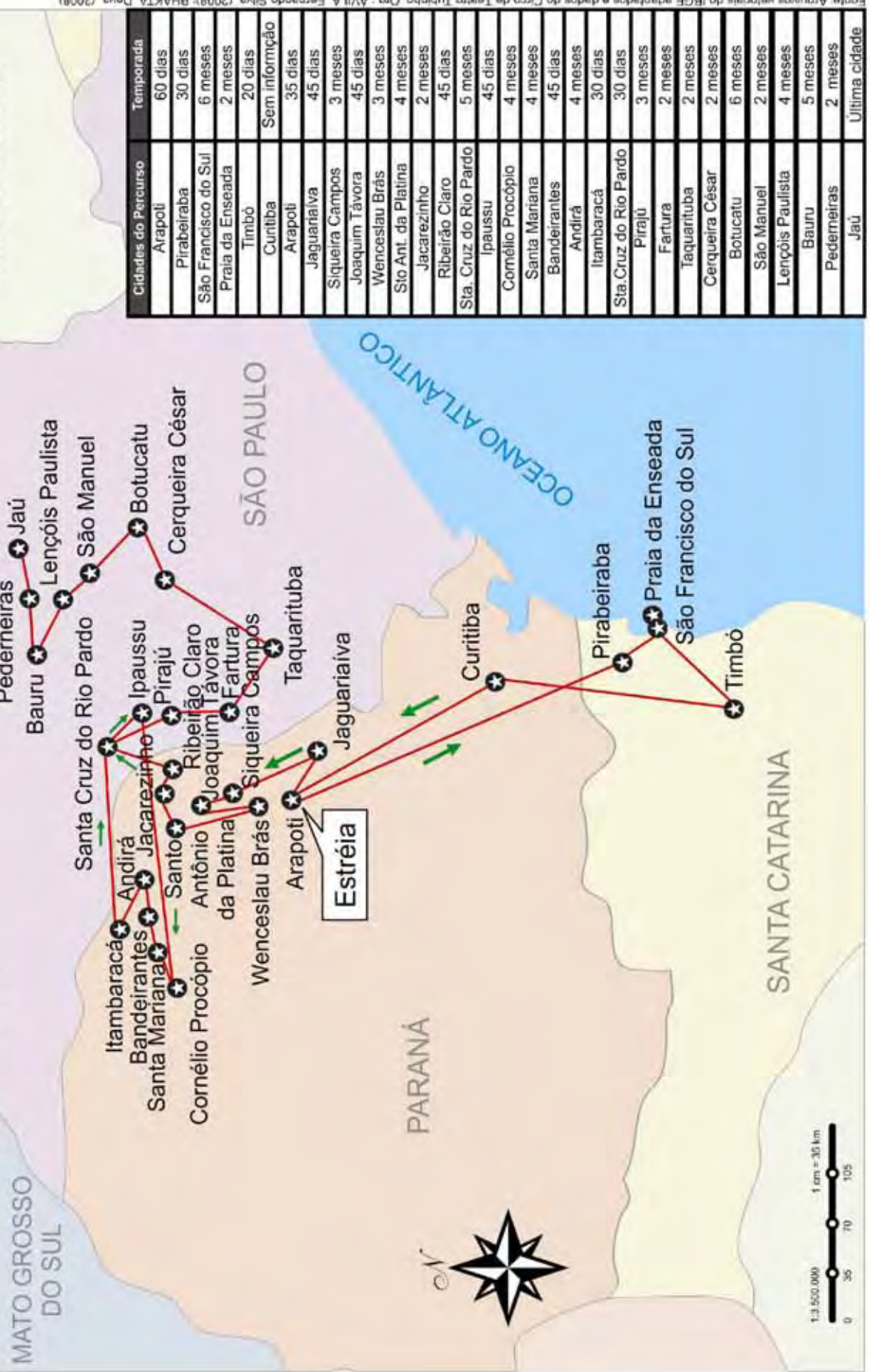
Depois, voltaram a São Francisco do Sul (SC), onde, há 40 anos atrás, o circo de sua família havia feito muito sucesso, chegando a ficar um ano e meio no mesmo lugar. Apostavam na perspectiva melhora e resultado dessa decisão estratégica foi que ficaram seis meses instalados no centro e dois meses no distrito de Praia da Enseada. Essa sucessão de acertos foi o suficiente para que o circo começasse a caminhar novamente, apesar de terem perdido uma lona mais leve nesta temporada, com um vento forte. Porém, já na temporada seguinte, em Timbó, em decorrência de um temporal, o circo foi totalmente destruído.

Com tantos problemas, voltaram para Curitiba, no Paraná, cidade de origem da família de Zeca, e por lá ficaram por um tempo. Recomeçaram suas atividades com uma temporada no Salão Centro Estudantil, de Arapoti (PR), por cinco dias, tempo necessário para adquirirem uma nova lona e continuarem a temporada por mais 30 dias na mesma cidade.

Nos últimos cinco anos, o Circo de Teatro Tubinho, trabalha nos estados do Paraná, São Paulo e Santa Catarina, com uma estratégia particular, que não identificamos em nenhum

outro circo. De uma cidade, desloca-se para outra, bem próxima, o que garante, no começo da temporada, algum público da cidade anterior, que ainda vai assistir ao espetáculo. Seus deslocamentos podem ser visualizados na figura seguinte:

# Circo Teatro do Tubinho Cidades 2003 - 2007



| Cidades do Percorso    | Temporada      |
|------------------------|----------------|
| Arapoti                | 60 dias        |
| Pirabeiraba            | 30 dias        |
| São Francisco do Sul   | 6 meses        |
| Praia da Enseada       | 2 meses        |
| Timbó                  | 20 dias        |
| Curitiba               | Sem informação |
| Arapoti                | 35 dias        |
| Jaguariaíva            | 45 dias        |
| Siqueira Campos        | 3 meses        |
| Joaquim Távora         | 45 dias        |
| Wenceslau Brás         | 3 meses        |
| São Ant. da Platina    | 4 meses        |
| Jacarezinho            | 2 meses        |
| Ribeirão Claro         | 45 dias        |
| Sta. Cruz do Rio Pardo | 5 meses        |
| Ipaussu                | 45 dias        |
| Cornélio Procopio      | 4 meses        |
| Santa Mariana          | 4 meses        |
| Bandeirantes           | 45 dias        |
| Andirá                 | 4 meses        |
| Itamaracá              | 30 dias        |
| Sta. Cruz do Rio Pardo | 30 dias        |
| Pirajú                 | 3 meses        |
| Fartura                | 2 meses        |
| Taquarituba            | 2 meses        |
| Cerqueira César        | 2 meses        |
| Botucatu               | 6 meses        |
| São Manuel             | 2 meses        |
| Lençóis Paulista       | 4 meses        |
| Bauru                  | 5 meses        |
| Pederneras             | 2 meses        |
| Jaú                    | Última cidade  |

Fonte: Arquivos vetoriais do BGE adaptados e dados do Circo de Teatro Tubinho Org. AVILA, Fernando Silva (2008); BHAKTA, Deva (2008)

Depois de passar por duas cidades paulistas, Santa Cruz do Rio Pardo, por seis meses e mais 45 dias, em Ipaussú, a pedido da Secretaria de Estado da Cultura paranaense, voltaram para Cornélio Procópio, onde permaneceram por meses. Nesta cidade desenvolvem uma nova estratégia territorial, montando dois circos: um em Cornélio Procópio e outro na cidade vizinha, Santa Mariana. Faziam uma sessão às dezenove horas, em Santa Mariana, e outra às vinte e uma horas, em Cornélio Procópio.

Acabaram formando duas companhias diferentes, que mantinham em comum, o palhaço Tubinho (Zeca). A companhia de atores que estava em Santa Mariana ficou com o Palhaço Casquinha (Dionísio), que seguiu para Assai (PR). O Circo de Teatro Tubinho comprou uma lona do tipo “castelo,” que acabou sendo devolvida por problemas de acústica, algumas temporadas à frente. Com um repertório de 102 peças, costuma ficar de três a cinco meses numa mesma cidade, o propicia certa estabilidade ao grupo.

Todas estas peças e a estrutura para que sejam apresentadas é realizada por 32 pessoas, sendo que a maioria é da mesma família que ainda possui outros parentes que *tocam* circos, como é o caso de dois primos que *tocam*, respectivamente, o Circo Teatro Pisca-Pisca e o Circo de Teatro do Casquinha, de que já falamos.

A relação com as prefeituras também é diferenciada neste circo. Eles só se apresentam em cidades em que são chamados, o que facilita o trâmite burocrático para a instalação do circo. Mas quando visitamos o Circo de Teatro Tubinho, em Bauru, faziam uma experiência nova, conforme Zeca nos contou: “Aqui é o primeiro lugar que eu entro sem apoio da prefeitura municipal, primeira cidade dos meus cinco anos”.

Neste caso, o terreno, localizado em área central, foi locado por R\$.1.200,00, mais água e luz, despesas que nunca tinham pagado antes, além disso, ainda tiveram que pagar uma nutricionista, mais R\$.350,00, para liberar o alvará da prefeitura local.

Durante seu depoimento, Zeca fez questão de destacar o caso exemplar de relação estabelecida com moradores de uma cidade, mediada por sua bisavó, Dona Lola, nos *idos dos anos 30*. Segundo seu relato, estes chegaram numa cidade e armaram o circo do lado de uma igreja católica. Durante a missa, o padre, que nesta época “mandava e desmandava nas cidades”, disse: “o Diabo arma sua tenda do lado da casa de Deus”. Essa afirmação teria feito com que ninguém mais fosse ao circo.

Quando ficou sabendo disso, D. Lola foi logo resolver o assunto. Juntou todas as crianças do circo e interrompeu a missa. O padre, surpreendido com tal situação, parou com o sermão e Dona Lola perguntou: “Com licença! Somos do circo aqui do lado, o senhor falou que o Diabo arma sua tenda ao lado da casa de Deus?” O padre, sem graça, ficou olhando

para ela, que continuou: “*Tá* aqui a certidão de batismo de todas as minhas crianças da sua igreja, mas mesmo assim a gente *tá* passando fome ali e eu vim trazer os diabinhos *prá* o senhor dar de comer.” O padre teria ficado sem ter o que dizer e em meio à confusão que se seguiu, afirmou: “Não, não foi isso que eu quis dizer. Qual é a peça de hoje pra gente falar pros fiéis?” Dona Lola respondeu: “A peça de hoje é ‘A paixão de Cristo!’” Saindo em seguida.

Chegando ao circo, avisou a todos que iam ter que levar “A paixão de Cristo”, provocando grande correria, já que eram 18 horas e não era essa a peça que ia ser apresentada. Resultado: chegou à noite o circo abarrotou de gente. E o espetáculo foi aplaudidíssimo. No final, o padre se desculpou pelo equívoco e falou que no outro dia ele estaria lá pra assistir o outro espetáculo. Mas D. Lola avisou que eles iam embora no mesmo dia.

Entre as explicações para a ênfase dada a este “caso”, dadas por Zeca, estão, além do papel desempenhado pela valorização dessas memórias, transmitidas oralmente e sempre sujeitas a idealizações, a comparação estabelecida com situação vivenciada por ele, mais de 50 anos depois, em Santa Cruz do Rio Pardo (SP), quando seu circo foi armado defronte a porta da igreja.

Durante a missa, o padre teria olhado para fora e dito: “Fecha a porta que eu não *tô* agüentando isso”. O resultado foi, também desta vez, drástico. Ninguém mais ia ao circo.

Segundo sua interpretação, tratava-se, mais uma vez, de um mal entendido. Depois de conversar com o padre, descobriu que a frente do circo, que era feita de alumínio na época, produzia um reflexo, com o sol, diretamente no rosto dele, durante a missa. Assim, ele havia pedido apenas para fechar a porta, mas a interpretação daqueles que assistiam a missa foi outra. Após essa conversa, o padre foi todo dia ao circo e a temporada durou 5 meses, graças a muitas sessões lotadas e a boa relação com a igreja local.

Num dos depoimentos colhidos por Silva (1996), o veto à presença de circos, por parte da igreja, também é registrado:

Chegava numa cidade para entrar, se o padre não queria deixar entrar, o circo não entrava. O padre dizia que não queria circo, porque não queria gente vagabunda dentro da cidade, gente imoral, as mulheres não são de família... O circo não entrava, o prefeito podia deixar, o delegado podia dizer que podia deixar entrar mas ‘ah! Vocês tem que falar com o padre, se o padre deixar vocês entrarem, tudo bem’. Aqui no estado de São Paulo, época de quermesse... entrava um circo, no microfone diziam ‘... e aquele que for católico não vá nesse circo, que esse circo tem parte com o demônio’. E nós numa situação ruim, não foi ninguém no circo, desarmamos o circo e tivemos que ir embora (Ferreira). (SILVA, 1996, p. 155).

Mas não encontramos apenas registros de maus entendidos e relações conflituosas em circos e a Igreja Católica. Conforme nos conta Bartholo (1999, p.36), na década de 1950, em

Guidoval (MG), outro circo, o Gran Bartholo Circus, que na época não era tão “gran” assim, passava por dificuldades. Depois de um temporal que colocou tudo no chão, os circenses foram surpreendidos quando Padre Oscar, da igreja local, usou o auto-falante para conclamar a população a ajudar a reerguer o circo. “ – ‘Povo de Guidoval!’ – gritava ele – ‘Vamos ajudar o Bartholo (meu pai). Temos que levantar este pequeno circo que tantas alegrias nos trouxe. Toda ajuda será bem-vinda!’” (BARTHOLO, 1999, p. 36). Como resultado dessa campanha, puderam contar com a ajuda da população e inclusive do próprio padre que teria mesmo ajudado a vender ingressos, durante a missa.

Visitamos o Circo de Teatro Casquinha em Rio das Pedras (SP), localizado em um terreno próximo ao centro e em boas condições, tanto físicas como artísticas. Este circo, no qual só é apresentado teatro, contradiz, por sua vitalidade, toda a leitura sobre os circos-teatro, que insistem em afirmar que este tipo de circo está fadado ao desaparecimento. Nossa hipótese é que o circo-teatro e outras manifestações da cultura popular estão em constante processo de transformação, na medida em que se ligam, assim como seu público, à produção urbana, sendo necessários novos parâmetros para sua compreensão, conforme também afirma Ruiz (1987, p. 45).

A produção territorial do Circo de Teatro do Casquinha se aproxima muito da produzida pelo Circo de Teatro do Tubinho, seu primo, inclusive, utilizam das mesmas técnicas de interpretação atorial e o tipo de produção do espetáculo, possuindo, ambos, um vasto repertório que, aos poucos, vai sendo ampliado e melhorado tecnicamente.

Os preparativos para a aquisição de uma lona nova, com inauguração prevista para a cidade vizinha de Capivari, são reveladores das boas perspectivas experimentadas por Casquinha, que iniciou seus trabalhos com uma lona do primo Tubinho.

Quando visitamos esse Circo de teatro, conversamos com uma pessoa na fila do circo que afirmou ter comprado ingresso para vários dias, de tanto que o espetáculo tinha agradado ao mesmo e a sua família.

A programação destes circos-teatro é baseada em apresentações diferentes durante a semana. Na segunda-feira, há uma promoção pela metade do preço do ingresso, para qualquer pessoa, com apresentação de uma comédia. Na terça-feira, a programação é voltada para as crianças. Na quarta-feira, são apresentados os dramas circenses na sua forma mais tradicional e nos outros dias da semana, há apresentação de comédias.

Na programação desses circos-teatro, destaca-se a apresentação das comédias, pois estas têm uma dramaturgia pautada em uma escrita destinada a ser completada durante a apresentação, por meio da improvisação de seus atores. O repertório varia diariamente e os

atores e o modo de representar está apoiado no domínio de uma série de conhecimentos prévios adquiridos de forma empírica, no próprio cotidiano artístico em que tais artistas estão inseridos. Como observa Minois (2003, p. 51) “A comédia tem por função, em primeiro lugar, permitir ao público esquecer por um tempo suas inquietudes e espantar seus temores, apresentando-lhe um universo em que a ordem sempre acaba por ser restabelecida.”

Já os dramas, segundo Camargo (1988, p.82-83):

É como se por um lado se quisesse manter a crença no poder de um Deus que intervém nas relações sociais de modo a resguardar a lógica de que serão recompensados com a justiça aqueles que tiverem fé e se mantiverem circunscritos ao espaço da família, e por outro se vivenciasse que essa lógica não dá conta das experiências cotidianas com as várias formas de violência contra o que se quer acreditar.

Nestes dramas são representados valores como abandono, violência contra mulheres, alcoolismo, bem versus mal, o diabo, religião, elemento sagrado, família, amor, desprezo de ricos por pobres, avareza, honestidade, justiça e seu triunfo, diferenças sociais, sexo, sempre com um final feliz moralizante.

Essa aproximação entre o palco e o picadeiro marcou as representações dos palhaços. Com estas encenações, o palhaço tornou-se figura importante, sendo muitas vezes a personagem central. “Esta aproximação do circo com o teatro diferenciou o circo brasileiro dos circos europeus, pois a arte circense em nosso país, ao destacar o palhaço, mostrou-se genuína e singular” (PANTANO, 2001, p.43).

O próximo circo nômade pesquisado, o Cultural Fantástico Circus, tem seu funcionamento apoiado principalmente nos integrantes de uma família, se diferenciando no que se refere aos investimentos, lucros, contabilidade, propriedades, administração e divisão social do trabalho, possuindo um sistema próprio de remuneração, hierarquia de funções e de autoridade, relacionadas a uma estrutura familiar patriarcal. Acaba por criar uma rede de relações em que se cruzam relações familiares com outras, contratuais, embora a marca de “empresa familiar” seja seu forte.

Mas o Cultural Fantástico Circus também é pobre, embora desempenhe papel de extrema importância em seu contexto, por se apresentar em lugares sociais de grande carência artística onde, na maioria das vezes, é a única opção de lazer de populações excluídas, como no caso de Boa Vista do Gurupi (MA), onde o encontramos. São essas condições que provavelmente explicam a primeira impressão positiva causada no pesquisador, mas também outra impressão, muito diferente, decorrente de três dias de convivência dentro do circo.

Mesmo assim, essa foi uma das experiências culturais mais marcantes vividas durante a pesquisa, na qual convivemos com pessoas sofridas, que estavam ali por uma questão de sobrevivência, instalavam-se em qualquer terreno oferecido, sem a mínima infra-estrutura, mas passavam o melhor deles para o público, num espetáculo simples que atrai muita gente, provavelmente, pela ausência de qualquer outra opção de lazer.

No depoimento de Sandra Maria Silva, obtivemos informações sobre as condições de transporte por eles experimentadas durante os 18 anos de andanças pelas cidades pequenas do Nordeste, no qual afirma que chegou a carregar o circo em pequenas bianas, que são barcos bastante rústicos:

“nós já *atravessemos* em São José de Ribamar pra pegar umas praias pra lá. Só vai por água. Aí a gente aluga aquelas biana. Duas ou três biana e aí transporta o circo. Do outro lado não tem transporte, não tem caminhão, nada e aí vai no trator e aí vai até o local.”

Com base nos depoimentos e observações, fomos identificando o Cultural Fantástico Circus, como caso extremo de marginalidade geográfica. Foram três dias de contato com eles, através do Rosa dos Ventos, que chegou a possibilitar uma apresentação conjunta, além de vivências diversas, proporcionando uma melhor compreensão da dinâmica e dos valores culturais deste circo pequeno e de suas relações com uma cidade também pequena e pobre, localizada num dos estados mais pobres do Brasil.

Nesse caso, o observador, enquanto parte do contexto analisado, estabelece uma relação face a face com o que está sendo observado, num processo no qual o pesquisador pode modificar e ser modificado, ao mesmo tempo, pelo contexto da análise, indo além daquilo que poderia ser obtido por meio de indagações.

Segundo argumentação de um dos proprietários do Cultural Fantástico Circus, Sebastião Pereira da Rocha, quanto maior o circo, melhor sua estrutura material e artística, maiores são as cidades procuradas para “fazer a praça”, enquanto que os circos menores e com estrutura material mais limitada, procuram cidades pequenas ou periferias de cidades metropolitanas.

Este circo já percorreu os Estados da Paraíba, onde surgiu, Ceará, Rio Grande do Norte, Bahia, Piauí, Pará e Alagoas. Sua produção fica a cargo de Sebastião, que trabalha como “relações públicas”. Todo o circo é transportado por caminhões alugados ou cedidos pelas prefeituras das cidades, em acordos feitos previamente, em troca de uma ou mais apresentações gratuitas para alguma instituição específica ou para a população em geral.

Todas as cidades visitadas eram pequenas, com exceção de São Luis do Maranhão. No caso de São Luís, o Cultural Fantástico Circus percorreu, por um ano, a periferia da cidade,

desmontando e montando sua lona mais de uma dezena de vezes, lembrando que seu repertório é para 15 dias e que, em algumas praças, ele permaneceu por período menor.

Em cada uma destas cidades, o “relações públicas” ou “secretário” pede previamente permissão a Prefeitura Municipal, às vezes ao Corpo de Bombeiros e a Delegacia de Polícia, para conseguir instalar a energia elétrica. Muitas vezes, quando o terreno não é da Prefeitura, também é necessário fazer contato com o proprietário deste terreno e negociar a instalação. Sebastião afirma que estas negociações são fáceis e que há uma boa recepção nestas pequenas cidades do Nordeste, em função da crônica falta de opções de lazer.

Além destes trâmites, identificamos uma trama social estabelecida com o entorno do circo, como casas vizinhas, onde se busca água, bares para o fiado tradicional, entre outros exemplos, geralmente compensado com entradas gratuitas no circo.

Ao lado do Centro Comercial da cidade de Boa Vista do Gurupi, mas nem por isso em uma área privilegiada, embaixo da lona colorida com “mais buracos do que queijo suíço”, Daniel Júnior, nome artístico de Sebastião Pereira da Rocha, de 52 anos, nos deu seu depoimento, representando os outros proprietários do circo, Sandra Maria Silva e “Carlinhos”. Este último não quis falar, talvez por vergonha ou ainda por querer esconder algo.

Ficamos então sabendo que este circo “garante a sobrevivência” com uma renda de R\$ 200,00 a R\$ 300,00 por noite, com casa cheia e com o ingresso a R\$ 1,00 (homens, mulheres e crianças). Quando perguntamos sobre terreno ruim e alagado no qual o circo estava instalado, ele disse que isso era assim, em muitos casos, mas só em tempos de chuva, ou seja, de dezembro a maio.

Para atrair o público, além da própria lona colorida que é marcante na paisagem da pequena cidade, a produção usa um carro de som e a rádio local para anunciar a programação do dia e as novidades.

É importante contextualizar o município no qual estava localizado o circo, para que se compreenda sua importância, enquanto casa de espetáculos. Boa Vista do Gurupi, no Estado do Maranhão, está localizada na microrregião do Gurupi e mesorregião do Oeste Maranhense. Atualmente com 5.141 habitantes (IBGE 2000), este município foi criado em 1997. O IDH do município é de 0,621, o que o coloca na posição de 41º no Estado, que tem 217 municípios e um IDH médio de 0,584. Em relação à federação, ocupa a 4274ª posição entre 5.507 municípios. Um de seus problemas graves enfrentados pela cidade é a exploração sexual de crianças e adolescentes.

Esse conjunto de informações ganha evidência quando se anda pela cidade. A pobreza é gritante e com ela parece combinar-se, sem contraste, a pobreza do Cultural Fantástico Circus.

O Cultural Fantástico Circus surgiu há 19 anos na Paraíba, como desdobramento de um circo anterior, da família da sua primeira proprietária, Sandra Maria Silva, que passou a trabalhar neste novo circo, juntamente com “Carlinhos”.

O outro proprietário, Sebastião Pereira da Rocha, tinha juntado forças com o Cultural Fantástico Circus há apenas dois meses, quando o encontramos, e é marido de Sandra Maria Silva. Esta família, com duas crianças, mais “Manuel”, um corcunda cego que acompanha o circo, e um travesti, estavam alojados numa pequena casa de madeira alugada, na periferia de Boa Vista do Gurupi, isso porque precisaram ceder sua barraca para a montagem da cozinha do circo, o que não ocorre em todas as cidades por onde passam.

Tais condições tornam-se ainda mais extremas, evidenciando as diferenças existentes entre os circos, quando lembramos que no Cirque du Soleil, os artistas passam grandes temporadas nas maiores cidades do mundo, morando em hotéis de luxo.

O Cultural Fantástico Circus conta com 28 pessoas, entre crianças, artistas, funcionários, proprietários e “novatos”, que são aqueles que procuram os donos do circo para pedir ajuda. No início, estes “novatos” trabalham na cozinha, montagem e desmontagem da lona entre outros trabalhos, até chegar a fazer algum número no espetáculo, aumentando sua renda. Mas não são artistas que chegaram ao circo procurando emprego, são pessoas procurando uma nova possibilidade de sobrevivência. Dentro da realidade pesquisada por nós, constatamos que a busca é mesmo pela sobrevivência, já que estes “novatos” dormem em redes, em algum lugar do próprio circo e comem também de forma bastante insuficiente, isto é, quando aparece comida ou quando esta é minimamente suficiente para todo o grupo. A situação de miséria é tanta que acabam impossibilitados até mesmo de abandonar o circo, e uma das conseqüências desta dependência é uma relação bastante conflituosa entre eles.

Neste caso, uma relação fugaz, porém íntima, se estabelece entre os mesmos e estas localidades, garantindo uma forma única de reprodução dos mesmos. Mas isso também se deve ao fato desse circo, em sua atual conjuntura material, não estar preparado para se apresentar em cidades com um público mais exigente e de poder aquisitivo maior.

Sebastião, nosso depoente, reconhece essa limitação, sobretudo física, bem expressa em sua lona, toda furada. Em dias de espetáculo com chuva, mesmo que fraca, percebe-se a presença de guarda-chuvas abertos na arquibancada de madeira, bastante precária, durante a apresentação. Mas a parte artística também tem baixa qualidade.

Como afirma Sebastião, seus números de variedades ficam a cargo de suas “lindas garotas” que, na realidade, consistem num número de dança, com músicas da região, protagonizado pelas crianças e adolescentes que acompanham o circo; o “macaco amestrado”

que, de amestrado mesmo não tem nada, se limitando a dar uma volta com Sebastião pelo picadeiro enlameado e participar do número da personagem que fica enterrada viva durante todo espetáculo, e só é desenterrado no final; o trapezista que, na noite da chegada do Rosa dos Ventos, estava embriagado demais para fazer alguma coisa acima do chão e foi posto para fora, acabando por dormir no banco da praça do centro comercial, ao lado do circo.

Dentre essas “variedades”, a mais curiosa é protagonizada por uma criança de oito anos que atira facas (filho de “Carlinhos,” que também atira facas). Escolhe-se alguém da platéia, anuncia-se o número e a criança atira quatro facas no “infeliz”, lá estirado na tábua. Num outro momento, uma das filhas do “Carlinhos”, um dos proprietários do circo, irmã desta criança, atiradora de facas, mostrou três marcas das mesmas, atiradas pelo pai, em apresentações anteriores. E o espetáculo se desenrola nesse andar... incluindo ainda outras atrações que não puderam ser observadas, como “a mulher degolada viva.”

Logo no primeiro contato com este circo, foi combinado que naquela mesma noite o Rosa dos Ventos se apresentaria, pois o repertório do Cultural Fantástico Circus, que era de 15 dias, tinha se esgotado, portanto, a oportunidade de se ter um novo espetáculo naquele dia era perfeita. Mas a chuva foi intensa e não houve espetáculo.



Figura 5: Cultural Fantástico Circus em Boa Vista do Gurupi – MA (2006)

Para divulgar nossa participação, realizamos uma parada pela cidade com três pernas de pau fazendo malabares e conversando com as pessoas, um carro de som anunciando a novidade e mais um carro atrás com alguns palhaços do Rosa dos Ventos fazendo barulho

com a buzina. Tudo isso acompanhado por uma grande quantidade de crianças, ao longo do caminho, coisa que seria impossível de acontecer em grandes centros.

Após a parada, um dos integrantes do Rosa dos Ventos foi com Sebastião até a rádio local para dar uma entrevista. Essas duas formas de atrair o público foram suficientes pra garantir casa lotada à noite.

Explicar como foi o espetáculo sem ser hilário, é algo difícil. Primeiro, o terreno enlameado, inclusive dentro do picadeiro, dificultou a movimentação nos bastidores que tinham apenas um pequeno espaço seco, disputado por 10 pessoas, entre palhaços e sonoplastas. Poucos minutos antes do espetáculo, quando um artista se preparava para vestir a perna de pau, uma rã pulou no seu tênis, saltando depois em outra direção. Quando o mesmo artista do Rosa dos Ventos se levantou com as pernas de pau, levou um choque nos fios descascados, logo acima da saída dos bastidores para o picadeiro. Entrou em cena realmente “chocado”.

No dia seguinte, o Rosa dos Ventos, que vinha de Belém, no Pará, foi para São Luis do Maranhão, enquanto o Cultural Fantástico Circus, que vinha da cidade de Amapá, no Maranhão, foi para Cachoeira do Piriá, no Pará.

A partir dessa observação tão participante neste circo, podemos definir o circo como instrumento ou como uma condição de comunicação, que assegura a subsistência entorno da qual é criado o modo de vida que necessita de “relações sucessivas com diversos ambientes físicos ou humanos” (CAFORIO, 1987, p. 431). No caso do Cultural Fantástico Circus, percebe-se certa marginalidade inerente, que garante sua sobrevivência, com essa arte e o tipo de trabalho realizado. Como afirma o livro “Circo espetáculo de periferia”, da década de 80, que analisa os circos na periferia de São Paulo, cidade que tem uma nítida divisão social do trabalho, o circo tem “uma vida comunitária de produção coletiva que corresponde a um modelo arcaico e de difícil manutenção. Por outro lado, adaptar-se a organizações predominantes na cidade significaria desaparecer como forma de vida e proposta artística” (SÃO PAULO, 1981, p. 115).

A arte, representada por estes grupos de artistas que trabalham com a linguagem circense, é marginal e tem grandes especificidades. Quanto aos circos tradicionais, existe a necessidade de união em busca de conquistas para se defenderem melhor, podendo se reproduzir em seus territórios de uso de forma mais fácil, criando melhores condições de trabalho. Quanto aos novos grupos, estes criam um novo panorama que ainda se apresenta confuso, esquadrihá-la e enquadrá-la em algum tipo de definição de arte ainda é uma tarefa

difícil de realizar, implicando em outras estratégias metodológicas que ultrapassam as possibilidades dessa pesquisa.

Parodiando Adoum (1988), o Cultural Fantástico Circus, seria um:

Acúmulo de tristes pobreza constitui o espetáculo circense que não entra na cidade com um desfile de acrobatas sobre animais raros, ao som de uma banda de diversos instrumentos reluzentes, que não vende no intervalo fotografias da linda adolescente que anda sobre uma bola maior que ela “porque não é linda e porque, já que as bolas são caras, faz rodar com os pés um barril vazio que ainda cheira a aguardente”, que não tem programas e às vezes nem mesmo bilhetes de entrada e os espectadores põem o dinheiro diretamente na mão de quem guarda a porta. Mas esta é também e principalmente a fugaz alegria dos pobres em alguma tarde de domingo. Porque todas as segundas feiras recomeça a força do sistema do qual não escapam, as bofetadas, os pontapés e as rasteiras contra aqueles que, improvisando cada dia sem saber como, têm de dar saltos no vazio e fazer malabarismos para avançar pela vida como uma corda bamba interminável e insegura. (ADOUM, 1988, p. 15).

Como observação final deste grupo, “num quadro mais amplo, esses indícios acabam definindo a participação que o circo atribui a si mesmo, na vida social do país. Considera-se à margem. E, até certo ponto, compreende essa marginalidade como condição de sobrevivência da forma da arte e do tipo de trabalho que realiza” (SÃO PAULO, 1981, p. 115), indo um pouco além, se pode afirmar que os artistas circenses atuam sem ter a menor consciência de seu valor artístico ou de classe.

Antes da modernização do mundo atual com seus velozes meios de comunicação, o circo quebrava a rotina das pequenas cidades no interior do Brasil. Assim, pode parecer surpreendente, mas o que se percebe é que, ainda hoje, nas localidades mais distantes do país, o circo, por menor que seja e mais pobre que se apresente, ainda faz com que as pessoas se sintam atraídas pelo mundo fantasioso apresentado: uma festa mostrada alegremente e de modo itinerante, movimentando a vida monótona destes lugares pacatos. O Cultural Fantástico Circus traduz um pouco da realidade infeliz dos municípios que visitam, onde pobreza gera pobreza.

Marca-se no imaginário destas pessoas pobres, estabelecendo uma conexão obrigatória entre um mundo real e outro, fantasioso e instigante, que se aproxima do sublime, na figura dos artistas circenses que, de certa forma, passam dos limites humanos. Mas se aproxima também do grotesco, com a imagem do palhaço, que é desadaptada em relação à sociedade e as suas regras. Como literalmente significa a palavra entreter no francês antigo, manter entre, entre o sublime e o grotesco.

Esta relação se estabelece necessariamente no espaço, um lugar social de fonte inesgotável de simbologias no imaginário social que faz com que cada um tenha construa seu próprio território:

Territórios nas cidades são, assim, elaborados pelos próprios moradores nas ruas, nos bairros e nas cidades, configurando cartografias subjetivas. A noção de “pedaço” (MAGNANI, 2002) resulta desse processo, ao demarcar um determinado espaço físico e social no qual se desenrola uma rede de relações sociais (idem: 21). Os participantes das chamadas tribos urbanas apropriam-se e reapropriam-se mediante suas manifestações, de “pedaços” das cidades e dos bairros. Esse fato revela-se aos olhares externos e de passagem, se for, segundo esse autor, transformado em problema de investigação por um determinado pesquisador. Dessa ótica, o nome “tribo urbana” aparece associado aos agrupamentos sociais atuantes no cotidiano urbano, tendo por referência atitudes, comportamentos, expressões lingüísticas, vestuário etc. (BLASS, 2004, p. 220).

Dentro das cidades também existem outros tipos de territorialidades marginais como os gays, travestis, *michês* que, com “a busca de clientes e a necessidade constante de burlar a repressão policial implica para esses grupos uma grande mobilidade, combinando permanências com fluxos, denominadas por Perlongher de ‘territorialidades itinerantes<sup>28</sup>’” (FRÚGOLI JÚNIOR, 1995, p. 62).

Na análise de Turra Neto (2004), sobre os punks de Londrina (PR), percebemos esse tipo de territorialidade que se aproxima desta que identificamos, porém, a escala de análise sobre o circo é outra. Enquanto estes atores sociais citados acima se movimentam dentro das cidades de diferentes tamanhos, os circos fazem uma outra movimentação territorial, que envolve várias cidades, com permanências e trajetos diferentes.

Percebe-se que a marginalidade geográfica presente na atividade circense se manifesta de maneira fragmentada, inclusive espacialmente, em territórios menores, produzidos pelo uso de seus atores sociais, dentro de um conjunto maior na sociedade. Assim se justifica o entendimento dos territórios de uso de determinados grupos, pois “na geografia cultural, o desafio não é voltar à idéia tradicional de áreas culturais, que não levam em conta as diferenças e os conflitos em uma determinada região” (BURKE, 2005, p. 45). É necessário identificar o território de uso destes grupos e quais as diferenças internas em seu funcionamento, como observa Milton Santos, em entrevista a Seabra (2000):

Agora, a retificação que ando fazendo é que não serve falar de território em si mesmo, mas de território usado, de modo a incluir todos os atores. O importante é saber que a sociedade exerce permanentemente um diálogo com o território usado, e que esse diálogo inclui as coisas naturais e artificiais, a herança social e a sociedade em seu movimento atual. (SEABRA, 2000, p. 26).

Um fator importante neste contexto da arte feita pelos grupos estudados é a maior proximidade com o povo, uma linguagem que, em muitas situações, dá voz a estas pessoas. “A representação teatral, tal como se apresenta no circo, pelo desenvolvimento em estreito

---

<sup>28</sup> Termo usado por Nestor Perlongher, inspirado na obra de Felix Guattari (1987), “Revolução Molecular”.

contato com o público, permite que este último realmente continuamente o espetáculo com novos dados” (DELLA PASCHOA JR. APUD RUIZ, 1987, p. 47), contrariamente ao que faz a indústria cultural:

Na verdade, a extensão da cultura às massas através da indústria cultural, antes de significar uma democratização da cultura, significa a imposição às massas de uma cultura alienante, que destrói as bases de uma verdadeira cultura popular, e se perpetua graças à vigência de um sistema social de trabalho alienado que, por sua vez, e dialeticamente, é perpetuado graças a tal alienação cultural. (MONTES, 1983, p. 32).

Outro circo nômade visitado por nós, o Circo Novo Millenium, estava localizado num trevo da periferia de Nossa Senhora do Socorro (SE), entre vários conjuntos habitacionais. Como é próprio de um circo-família, neste caso, uma família de artistas também comanda seu espetáculo com números de variedades, realizados por jovens artistas. Outros seis integrantes desta mesma família possuem circos e estão instalados em cidades da região de Aracajú, também em Sergipe, caracterizando mais uma rede de relações familiares que se estendeu de um circo a outro.

Também neste caso, percebemos o circo, como uma comunidade centenária nômade, cria um tipo de rede social, com grandes enlances de parentescos misturados com relações de amizade fazendo com que estes tenham grandes dificuldades de se adequar às normas trabalhistas comuns para as outras empresas.

Apesar de se localizarem em estados nordestinos diferentes, o Circo Novo Millenium, em Nossa Senhora do Socorro, cidade periférica de Aracajú, em Sergipe, e o Empyre Circus, em Mossoró, no Rio Grande do Norte, os dois empregam a mesma linguagem com a platéia, um pouco mais acentuada no caso do Novo Millenium.

A participação do palhaço tem importância fundamental na constituição deste espetáculo. Com muito “palavrão” e brincadeiras com a platéia, algumas repletas de improvisos positivos, levam ao ápice da apresentação, que é o momento no qual, durante uma música cantada por um palhaço vestido de mulher, depois de brincar muito com alguém da platéia, em constantes referências a um possível amor entre os dois, o mesmo *mostra a bunda* para a platéia, que vai ao delírio. Acabam provocando um tipo de riso, a partir do deslocamento do sentido racional da realidade, em determinadas situações cênicas, com a possibilidade do impossível, pois:

Além das tentativas de apreender a “chave” do riso, há, no campo das ciências humanas, toda uma série de estudos ao mesmo tempo empíricos e teóricos, que investigam o riso e o risível em relação à vida social ou à linguagem. Nestes casos, o lugar atribuído ao riso e ao risível depende, evidentemente, da forma pela qual a

sociedade ou a linguagem são concebidas: quando pressupõem a idéia de um sistema, de uma ordem ou de uma norma, o lugar do riso é em geral o da desordem ou da transgressão. (ALBERTI, 2002, p. 30).

Essa integração com a platéia, segundo Moreira (2000, p. 33), acontece porque este tipo de manifestação artística, baseada na irreverência, acaba por fazer com que o público absorva e integre-se às brincadeiras mais pesadas com uma passividade e comunhão fora do comum, permitindo gozações temporárias que duram apenas o tempo da improvisação, seria um jogo.

Associando com os casos estudados por Camargo<sup>29</sup> (1988), podemos perceber que o papel do cômico é ressaltado nos espetáculos que vão as periferias, com seu modo específico de vivência com o entorno, explicitado por Chico Biruta, palhaço do Circo Bandeirantes:

Meu circo é pra quem não pode levar as crianças num circo Vostok, não pode levar um teatro infantil da cidade, num Play Center. A gente só precisaria de mais terrenos bons na região, o resto a gente faz. (CAMARGO, 1988, p. 7).

É importante observar que é nestes lugares mais pobres onde as relações sociais acontecem de forma mais fácil. São relações estabelecidas entre duas comunidades: uma que é a própria comunidade do circo que, por conta de seu nomadismo, estabelece-se em diversas outras comunidades, que os recebem, formando um entorno da lona que surge sempre de modo inesperado.

No espaço-circo há um pouco de tudo, porque, afinal, na exigüidade ambiente, é ele, nas suas reduzidas dimensões, assim mesmo maiores do que o cerca, o único capacitado a oferecer ambiente para congregação da comunidade. Torna-se, deste modo, um elo forte para a soma da coletividade ambiente, contribuindo para uma sociedade e quebrando o isolamento crescente nos centros urbanos onde convive-se nas horas do trabalho e onde foge-se nas horas noturnas, confinando-se a maioria dentro de suas casas, apenas abrindo janelas para o mundo, através da tela mágica da televisão. (RUIZ<sup>30</sup>, 1987, p. 44).

Essa relação estabelece-se de forma lenta e gradual. Quando um circo chega a uma “praça nova” não é bem recebido por todas as pessoas, a princípio, todos são suspeitos e segundo Chico Biruta, “é preciso construir uma boa imagem da ordem” (CAMARGO, 1988, p. 8).

A mesma autora narra muitos casos de bons relacionamentos pautados na política de boa vizinhança, entre o circo e seus novos vizinhos, que vão desde ligações de água e luz (pagas pelo circo), até amizades mais profundas, algumas das quais oriundas da intimidade

---

<sup>29</sup> Jacqueline de Camargo é antropóloga e defendeu, em 1988, a dissertação de Mestrado em Antropologia, “Humor e Violência: Uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo”, na UNICAMP.

<sup>30</sup> Roberto Ruiz é historiador e publicou, em 1987, o livro “Hoje Tem Espetáculo? As origens do circo no Brasil.”

forjada por personagens interpretados pelos atores do circo, “que encarnam sentimentos e emoções” (CAMARGO, 1988, p. 11).

Como dissemos, o encontro entre o circo e o seu entorno dá-se aos poucos, iniciando-se com a chegada do circo a uma determinada localidade, marcada pela curiosidade entre ambas as partes. A partir daí, ocorre uma troca social, reforçada durante o espetáculo, que pode favorecer o surgimento de laços de solidariedade no período em que estão naquele lugar. Isso serve somente para o entorno do circo, com o qual estabelece uma relação mais próxima, diferente daquela estabelecida com o espectador que apenas assiste ao espetáculo.

O circo, além de ser o local de trabalho para seus integrantes, também é, e acima de tudo, sua morada. Este é um dos motivos pelos quais se dão os relacionamentos com seus vizinhos, que acabam por entender aquela estrutura como uma casa destes personagens inesperados em suas vidas.

Essa opção de lazer, divertimento, encontro popular, presente nestes lugares sociais excluídos, criam alguns laços e identidades. Com a linguagem circense empregada nestes lugares, podemos aprender que a relação entre platéia e artistas deve pautar-se na igualdade. A participação é incitada e dela depende a boa qualidade do espetáculo, seu sucesso. Aplausos, apupos, assovios, batidas sucessivas dos pés nas arquibancadas, entre outras manifestações de euforia, ajudam a criar um espetáculo único em cada apresentação.

Segundo o Palhaço Matraca, do Circo Beto Carrero, a importância da participação popular é fundamental, pois, quando o circo está cheio é mais fácil o riso, que parece contagioso, mas é difícil fazer rir alguns poucos, quando o circo está com pouco movimento.

Partindo destas premissas, podemos relacionar os espetáculos circenses com a vida urbana, como duas coisas que se complementam. Existe uma cumplicidade entre ambos, na qual, o público, uma espécie de outro autor, ou ainda um terceiro autor, não tem acordo prévio de silêncio nos espetáculos circenses, não se manifesta de forma silenciosa, segundo certa educação, caso não goste do que assiste. A resposta do público dá-se no desenrolar do espetáculo. Segundo Pedro Della Paschoa Júnior (SÃO PAULO, 1978, p. 33), capacidade e versatilidade de improvisação serão as maiores qualidades do ator circense que, não sendo capaz de representar seu público na ação cênica, terá sérias dificuldades para continuar.

Estes artistas pautam seus espetáculos num tipo de interpretação mais livre e com uma ruptura entre palco e platéia bastante diferente dos palcos tradicionais do teatro, assim “cria-se a possibilidade do jogo, das manifestações coletivas, o que alguém, um indivíduo da platéia crie um arremate ou desfecho para uma situação cênica” (SÃO PAULO, 1978, p. 33). Muitos exemplos dessas relações podem ser extraídos da biografia de Waldemar Seyssel, conhecido

como o famoso palhaço Arrelia (1905 – 2005). Falando de suas andanças com o circo, ele se detém a uma das apresentações que fez em 1936, para estudantes de Direito da Faculdade São Francisco (capital paulista), quando pediu ao contratante o nome dos mais “levados” e seus respectivos apelidos e:

No dia marcado, houve uma presença grande dos estudantes no circo, que chamava de todos os que passavam pela praça, olhando-os admirados. Eles cantavam, batiam palmas, gritavam: ‘Está na hora! Bota o palhaço pra fora!’ E logo começamos o espetáculo. Meu primeiro ato foi com meu irmão Henrique. Na primeira entrada que demos, um dos estudantes fez uma piada lá da arquibancada – foi uma gargalhada geral. Esperei terminarem de rir e disse: ‘Tu é bom meu irmão’, e disse o apelido que o Auro havia me dado, ‘Tu é que vai trabalhar comigo paição!’ Foi outra gargalhada junto com forte aplauso. Não houve mais piadas por parte deles. O espetáculo foi aplaudido até o final. (SEYSSSEL, 1997, p. 30).

Nesta relação entre os presentes no espetáculo circense, longe do teatro tradicional, numa arena semi-circular, quase uma roda, a intimidade é muito grande e grande também é a familiaridade do público, cujo comportamento nem sempre é convencional. Se não existe uma reverência entre o público e os artistas circenses, o contrário também é verdadeiro. Segundo Maria Lúcia A. Montes (1983, p.123), o público manifesta-se criticamente, como uma reação em cadeia, de modo direto e imediato, com várias interrupções, como “aplausos ou apupos, intromissão irreverente do espectador no espetáculo, paixão que toma partido, solidariedade ou aversão”. Mas a interação pode se dar de diversas formas, inclusive, como declarou o palhaço argentino Chacovachi: “Um palhaço mal pode arruinar sua vida” (LIBAR, 2001, p. 7).

Em outra direção, Montes elogia a atuação menos agressiva do palhaço Charrito (Sinval Augusto, do antigo Circo Teatro Irmãos Almeida), que era um “ator extraordinário, domina o público com uma técnica refinada e sabe mesmo utilizar com toda segurança o humor carregado, beirando a obscenidade, sobre o qual se baseia com frequência a comicidade circense” (MONTES, 1983, p. 111).

Faz-se necessário observar que “o palco para o ator é uma coisa, mas a vida no circo é muito mais ampla” (CAFORIO, 1987, p. 431). Tais relações vêm merecendo atenção, desde o início de século passado, entre 1911 – 1918, de profissionais do teatro, como Vsévolod Meyerhold, Edward Gordon Craig e Antonin Artaud:

Na Rússia, trabalhou-se no sentido de promover uma prática de ator não mais baseada na identificação e na anamnésia stanislavskianas, e sim no domínio de um complexo virtuosismo e vocal. Craig e, mais tarde, Artaud sonhavam com um ator-dançarino. Meyerhold, Annenkov e alguns outros tomam o circo como referência e querem um ator – ginasta! Diz Annenkov: No domínio do ator de circo, os revolucionários do teatro perceberão o germe de uma nova forma teatral, de um novo estilo. (ROUBINE, 1998, p. 188).

Jean-Jacques Roubine (1998) afirma ainda que talvez não seja inútil observar que na mesma época aparecem os grandes cômicos do cinema, cuja arte deve tanto ao circo: Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Os Irmãos Marx, entre outros menos conhecidos.

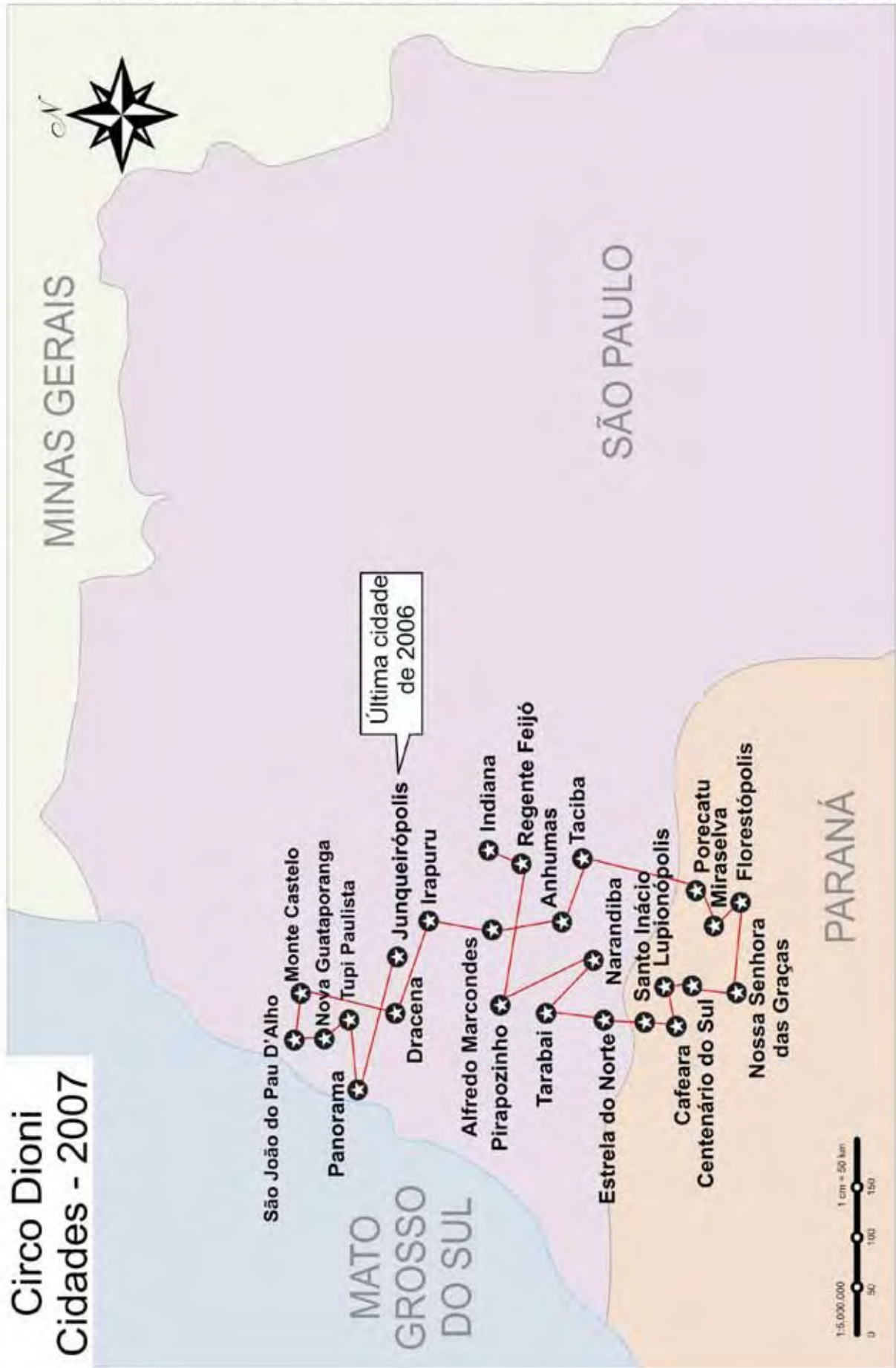
Na década de 80, o Centro de Documentação da Arte Contemporânea (IDART), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, sob a coordenação de Maria Tereza Vargas, para este tema, concluiu que:

O espetáculo dialoga com a platéia, especialmente na primeira parte, que antecede o teatro. Há um ator que estimula e controla as respostas do público, funcionando também como apresentador. Essa relação é utilizada pelos artistas para investigar as preferências do auditório. [...] Outra particularidade dessa relação é a manifestação sonora da platéia durante todo o espetáculo, inclusive durante o teatro. O artista está habituado a operar modificações no roteiro para responder a essas manifestações. (SÃO PAULO, 1981, p. 108).

Outro circo nômade pesquisado, o pequeno Circo Dioni, faz longas temporadas nas pequenas cidades da região de Presidente Prudente e Araçatuba - SP, mas também trabalha assiduamente no Mato Grosso e no Mato Grosso do Sul, conforme podemos visualizar nas figuras seguintes, que representam dois de seus percursos:



# Circo Dioni Cidades - 2007



Fomos visitá-los diversas vezes, em pequenas cidades de nossa região. Em todas elas estavam instalados na periferia, numa uma típica expressão da maneira como esta cultura se territorializa.

Seus espetáculos acontecem todos os dias e são concebidos como números de variedades e pequenas cenas (gag's, reprises, cortina cômica) de palhaços realizados pelos irmãos Dário e Diolim, com pequenas participações de suas esposas e de seus filhos, ainda crianças, que se limitam a brincar em cena, muito à vontade, parecendo mesmo estar na sala de estar de suas casas, e não dentro do picadeiro de um circo. Dentro de um ambiente familiar acontece toda a apresentação deste circo, gerenciado pelo patriarca da família, no qual a impressionante atuação do Palhaço Diolim (um dos filhos proprietários do circo), com seu irmão Dário, garantem a presença de um grande número de pessoas na platéia. Ou seja, é mais um caso típico de circo-família, abaixo uma imagem desse circo em 1970:



Figura 8: Andradina - SP

Assim, a vivência do circo com a comunidade do seu entorno é variada, embora seja sempre constituída por moradores de bairros da periferia de pequenas cidades, e muitas vezes intensa. Em determinados locais, o palhaço é uma personagem importante na construção dessa relação que vai acabar por fazer do espetáculo um sucesso ou não, assim, durante uma temporada, “os artistas e os moradores do local estarão em contato através de uma série de situações comuns que vão desde o momento do espetáculo propriamente dito às várias relações pessoais que se estabelecem na localidade” (CAMARGO, 1988, p. 7).

Em seu papel ampliado na construção do espetáculo, os palhaços, muitas vezes lembram “personagens ilustres” das cidades com alguma brincadeira, que faz com que a platéia se aproxime destes personagens cômicos, tornando-os mais familiares, assim “estar atento ao contexto em que se está apresentando é fundamental para se ter uma boa encenação: nisso reside o papel do palhaço, pois ele é o elo entre o espetáculo e o lugar” (PANTANO<sup>31</sup>, 2001, p. 10), numa ação que, do ponto de vista da ética, pode ser condenada ou tolerada, conforme as regras de diferentes comunidades.

Como elo para esta ligação, o palhaço acaba por desenvolver um tipo de encenação teatral diferente do convencional, com técnicas específicas, como o improviso, além de outras técnicas de oratória. Este é um dos motivos pelos quais os grupos recorrem à referida linguagem híbrida, levando arte ao povo pobre, utilizando-se do palhaço, esta personagem que tem condições de “sambar o samba do crioulo doido”, diante de uma situação difícil e se sair bem, ainda por cima, fazendo a platéia rir. Assim, o comediante “se apodera dos seus próprios modos de significação para dotá-los de uma intencionalidade diferente, orientada para a participação social” (DUVIGNAUD, 1972, p. 236).

Fazendo uma inferência relativa ao nomadismo que caracteriza o circo tradicional, percebe-se que algumas famílias que deixaram o espaço da lona – o modo tradicional circense de viver – não abandonaram toda sua organização social e se adaptaram não as condições ecológicas novas, mas a uma nova forma de nomadismo, ou seja, as condicionantes econômicas não determinam o nomadismo e seu gênero de vida para as pessoas destes circos, como também não são as contingências naturais que definem o gênero de vida dos nômades o Saara (RETAILLE, 1998, p. 76).

Para Retaille (1998), definir o espaço nômade, produzido pelos nômades do Saara, como um território de produção limitado por fortes impedimentos ecológicos como a aridez é insuficiente, pois não leva em conta a organização sócio-espacial. Para construir melhor o conceito, é necessário levar em conta as relações sociais internas (entre nômades) e externas (com os sedentários) que são estabelecidas pelas formas originais de territorialização. A análise do autor identifica a ausência de limites claros entre estes dois conjuntos sociais e conclui que há uma estruturação fundada numa relação de complementaridade. Este paradigma pode ser ampliado e aplicado à análise das sociedades “modernas” tocadas pela

---

<sup>31</sup> Andréia Aparecida Pantano é filósofa e defendeu, em 2001, a dissertação de mestrado “A Personagem Palhaço: A construção do sujeito”, na UNESP, campus de Marília, sob a orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.

hiper-mobilidade (RETAILLE, 1998, p. 71). Assim, temos uma definição do nomadismo baseada numa força cultural, que explica também a reprodução desse tipo de vida.

Em nossa pesquisa, as seguintes experiências são significativas: o filho do ex-proprietário do Circo Rombini, José Rombini Júnior é administrador do Buffet Andréa, empresa localizada em Presidente Prudente, e participa do processo de montagem de estruturas para formaturas de universidades; Eder Filito, outro membro da mesma família, é decorador de grandes festas pelo país, trabalhando, às vezes, com o próprio Buffet Andréa; de família tradicional circense, Sebastião Olimpio Sabino, o Tião Buzina, tio de Eder Filito, trabalha com aparelhagem de som para rodeios. Todos os casos citados, de alguma forma, mantiveram características da forma nômade de vida própria do circo.

Fora de Presidente Prudente, são também exemplares os casos da Banda Jair Super Cap Show, que se orgulham de ter a maior frota particular de baile show do país, com uma média de 220 apresentações por ano, cujos proprietários, Jair Barreto, Jara Barreto e Odilon Barreto, vieram de família circense tradicional declaram que ainda pensam em retornar para o circo, e o caso dos irmãos de Sandra Maria Silva, proprietária do Cultural Fantástico Circus, que trabalham com pequenos parques de diversões que circulam pelas pequenas cidades do interior do Nordeste.

Retomando as proposições de Retaille (1998), percebemos que a nova concepção nômade de espaço, seja ela apenas uma herança histórica ou contemporânea e ligada às mudanças tecnológicas, utiliza de artefatos que reduzem a distância, revoluciona os dados e muda o sentido do mundo. A identidade não seria forçosamente e necessariamente escrita no solo, ela pode ser móvel. O espaço nômade é relativamente fluido e autoriza a multiplicação de oportunidades de encontrar e explorar soluções inéditas complementares entre os lugares. Este autor afirma ainda que o problema não seja tornar móvel toda a população, mas de inseri-la num espaço de concepção nômade (RETAILLE, 1998, p. 80).

Esta idéia abre possibilidades, por tratar-se de concepção de mundo na qual a possibilidade de encontro, balizada pelo acaso, acentua-se com o nomadismo, diferenciando-se do sedentarismo, que tem seu espaço vivido restringindo a uma pequena parcela de território de uso apreendido no cotidiano das pessoas (RETAILLE, 1998, p. 80).

Retaille (1998) critica ainda, em seu trabalho, a redução disciplinar da Geografia a uma operação de separação e de nomenclatura, que conduz a identificação do espaço do nômade como uma superfície específica isolável, fechada sobre caracteres próprios e explicativos como a aridez.

Podemos identificar processo semelhante em relação aos circos, que geram uma definição forçada, conveniente ao quadro geográfico, de gêneros de vida bem delimitados, mas que negligencia muito fortemente a originalidade conceitual do nomadismo (RETAILLE, 1998, p. 71). Não se pode reduzir o processo de organização do espaço, em si, tomando o espaço sedentário como um modelo; também não podemos conceber o espaço nômade em oposição ao espaço sedentário. Esta é uma outra concepção do mundo e dos homens, uma vez que

Certamente, ao longo de todo o século XIX, o nomadismo sofreu um cerco, houve um constante esforço das instituições para estabilizar os costumes, domesticar a paixão, moralizar os comportamentos, mas tudo isso foi insuficiente para erradicar essa pulsão vital que incita a buscar aventura, a descobrir o estranho e o estrangeiro, e isso a fim de dar vida outra vez àquilo que tende a fechar-se sobre si e, assim, a morrer de inanição. (MAFFESOLI, 2001, p. 130).

Mas as análises sobre o nomadismo feitas por Denis Retaille (1998) são diferentes das apresentadas por Michel Maffesoli (2001). Enquanto o primeiro analisa populações nômades no deserto do Saara, o segundo volta-se aos comportamentos espaciais de populações urbanas contemporâneas pós-modernas, porém, ambos observando aspectos subjetivos que influenciam no processo de produção do espaço.

A ação ininterrupta de percorrer lugares sem delimitá-los, só localizando-os, distribuindo-se de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, é outro aspecto inerente ao circo, segundo a historiadora Duarte (1995). Assim, o circo está sempre se reterritorializando, ou seja, construindo, desconstruindo e reconstruindo suas relações sociais a cada vez que muda seu território, deslocando-se pelas cidades, que tem como seu suporte. Para que isso seja compreendido, é necessário conferir positividade ao seu nomadismo, ou seja, valorizar o papel das suas especificidades e singularidades na criação de um modo cultural *sui generis*.

Nestes termos, pensar o circo e sua atuação social é uma forma de perceber como as personagens circenses têm uma relação histórica com o nomadismo e como acompanham a transformação da sociedade durante o passar dos séculos, por vezes, estabelecendo normas internas, como uma comunidade fechada, mas em outros momentos, incorporando normas da vida sedentária num âmbito mais amplo das redes sociais. Os circenses revelam, assim, intensa capacidade de adaptação, percorrendo um caminho de mão dupla, no qual aprendem e ensinam.

Para Claval, os grupos que produzem subculturas, muitas vezes, questionam valores que são admitidos por todo o corpo social. Estas contraculturas são uma espécie de ponto de apoio

para as pessoas que, de certa forma, se sentem feridos por nossa sociedade ou que, minimamente, se colocam contrários a determinados princípios. São contramodelos “que podem seduzir camadas cada vez mais amplas da população e conduzir por fim a uma reestruturação cultural do conjunto” (CLAVAL, 1997, p. 110).

Mesmo assim, os nômades, são vistos freqüentemente como

estrangeiro, cercado de mistério, [...] como aquele que sugere o desconhecido, o proibido, o proscrito. Representante de um outro, emissário de forças desconhecidas e hostis, aquele que vem de longe que faz com que cada habitante veja nele o questionamento dos papéis sociais. Onde o principal não consiste nos espaços onde se fixa temporariamente, mas nos trajetos pelos quais se desloca. Isso não implica que os errantes ignorem os pontos em que se detém, mas estes não constituem o essencial, que é o espaço percorrido. (DUARTE, 1995, p. 38).

Conforme aponta Silva (1996, p. 46), também baseada em Duarte (1995), os nômades não são errantes, que vagueiam sem objetivo em seus deslocamentos e sim, estes constroem determinadas estratégias a partir de suas próprias realidades logísticas, pois são diferentes das realidades sedentárias. Entre a emoção e a necessidade, há autores como Duarte (1995, p. 38) que dão mais importância ao trajeto do que os pontos, ou seja, os trajetos são lugares. Há outros autores que não aceitam a hipótese de que um trajeto seja um lugar. Nesse beco há uma saída possível. Para algumas situações ou grupos, há trajetos que são lugares e pontos que são apenas territórios. Para outras situações ou grupos, os trajetos são caminhos apenas, e os pontos são lugares ou territórios. Tudo vai depender de um complexo de relações que influenciam na maneira deles observarem sua realidade e na maneira como os outros os vêem. Se o lugar estiver sempre relacionado com emoções e sentimentos, a dimensão do que se chama lugar será tão difusa quanto à experiência humana, pois o imponderável é o determinante. O que é significativo para determinado indivíduo, pode simplesmente ser desprezível para outro.

Os grupos artísticos que utilizam elementos do universo da linguagem circense, mas não as lonas coloridas, produzem suas apresentações em outras casas de espetáculos fixas ou em espaços abertos e públicos, sejam eles de dança, teatro, música, como o “Teatro Mágico”, de Osasco (SP), que viaja com espetáculos musicais que utilizam à linguagem circense com palhaços, malabaristas e acrobatas. Seja depois de uma apresentação ou até mesmo de temporadas, voltam para Guarulhos. Neste caso, não se caracteriza uma identidade nômade e sim mais técnica e menos social.

Esta maneira de viver diferenciado do circense tradicional acaba por ter um tempo socialmente adequado a sua permanência nas cidades por onde passam, se organizando por tarefas, num ciclo de montagens e desmontagens da lona.

O Circo Disney, também visitado algumas vezes, funciona da mesma maneira que os outros circos-família, ou seja, ficam aproximadamente 15 dias em cada cidade pequena e fazem em média 18 espetáculos por temporada, o que resulta na visita a aproximadamente 23 cidades por ano.

No que se refere à montagem da lona e ao tempo socialmente adequado a tal processo, no Circo Disney, de Antonio Marcos Andrade e Sidney de Lima, a montagem começa na quinta-feira pela manhã, para a estréia da noite, ou ainda na sexta-feira, quando algum imprevisto acontece, atrasando o processo. Então, se apresentam até a terça-feira da outra semana, quando o processo de desmontagem começa logo após o último espetáculo, num ciclo que tem sua permanência variável no tempo e no espaço. A escolha da terça e da quarta para a transição em direção a outro local, com sua logística operacional, não é casual, já que identificam a terça e a quarta, como os piores dias de bilheteria.

Uma permanência espaço-temporal, em um determinado território, permeada por montagens e desmontagens, transferindo este lugar social para outros territórios, provoca uma percepção diferenciada nestas pessoas, como demonstra o palhaço Pimentinha, José Diogo Andrade Lima, de cinco anos, filho de “Preta”, como é conhecida Maria Aparecida Andrade Lima, e sobrinho dos proprietários do Circo Disney, que acorda todas as quarta-feira, perguntando à mãe se já desmontaram o circo, antes mesmo de sair da cama. Segundo depoimento de sua mãe, a criança já se habituou ao ritmo marcado pela montagem e desmontagem de toda a estrutura.

Este tempo socialmente criado, associado à inconstância no território, também se evidencia nas afirmações de Dário Rombini, do pequeno Circo Dioni, que estava em Regente Feijó (SP), quando falou de sua angústia em permanecer mais de duas semanas numa cidade, da necessidade de continuar andando, sempre.

O Circo D'Itália, da família Robatini, foi visitado em Bataguassú – MS e nele identificamos logo uma organização familiar bastante próxima daquela que caracterizava o Circo Rombini, de tal forma que o vínculo que se cria entre os membros destas comunidades circenses, neste caso apenas os familiares, que vivem estavelmente em um lugar comum, com uma tradição cultural que os unificam, é o mesmo. Mas enquanto comunidade de vida e de trabalho, os dois circos possuem traços profundamente diversos.

Em um depoimento que nos foi dado por Denis Robatini, de família tradicional de circo, com 150 anos de vida circense e atualmente na sexta geração de artistas que rodam o mundo, evidencia-se a importância do vínculo familiar:

“eu sou genro do dono, no caso, minha esposa é filha do dono que vem a ser minha prima, a gente ‘casô’ entre família, eu sou genro e primo.” (risos)

É interessante notar também, em relação a este aspecto, a permanência do nome Parafuso, adotado pelo palhaço feito por Denis Robotini, uma vez que seu pai foi palhaço Parafuso, seu avó também, e assim por diante. Tal tradição faz parte de um conjunto de práticas que reafirmam a união do grupo.

Silva (1996) nos dá algumas pistas do que significa, para os circenses, ser tradicionais:

Uma leitura possível do que significa ser tradicional para o circense, seria a necessidade de se contrapor aos elementos ‘não-tradicionais’ que entraram no circo. Ou seja, utilizam do conceito hoje como forma de distinguir a organização circense de ‘antigamente’ da atual, de modo a atribuir uma certa importância ao papel do circense, que sofreu uma perda, e mostrando também a nostalgia de uma determinada forma de organização do circo numa determinada época. (SILVA, 1996, p. 56).

O tradicionalismo circense significa uma determinada forma de fazer circo que envolve uma cultura de afazeres para que o espetáculo tenha sucesso. Ser um tradicional também é descender dos primeiros saltimbancos imigrantes europeus que chegaram ao Brasil no início do século XIX, estes, segundo Silva (1996, p. 93), eram artistas que não ocupavam espaços fixos e contratados, eram mesmo, em sua maioria, saltimbancos (alguns de origem cigana) que se apresentavam em diversos espaços públicos, pois, não havia no Brasil daqueles tempos, estruturas físicas que dessem conta desta demanda.

Durante seis anos, o Circo D’Itália percorreu os Estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, estados que garantem boa bilheteria. Quando chegaram ao Estado de São Paulo, se fixaram na primeira cidade paulista, Presidente Epitácio, instalando-se na orla do rio Parana. Depois de sofrer grandes danos na lona nova e nas ferragens, com bilheteria fraca, que explicaram com base em superstição, voltaram para o Mato Grosso do Sul, instalando-se em Bataguassú, que dista cerca de 40 km da cidade paulista.

As relações sociais estabelecidas neste circo assumem formas diferenciadas. As pessoas ligadas por laço familiar mais forte, recebem tratamento especial. Isso ficou claro quando conhecemos as moradias dos integrantes do circo. Enquanto os Robotini’s moravam em “motor-homes<sup>32</sup>”, ou outros trailler’s melhores, todos os outros funcionários possuíam condições muito piores de moradia, como barracas de lona. Inclusive o responsável pela atração principal, um número de tecido acrobático, era um artista boliviano que vivia com sua família, a mulher e dois filhos pequenos, em uma barraca de lona bastante precária.

---

<sup>32</sup> Os *motor home*’s são ônibus que foram adaptados para ser casas, por vezes utilizados nos circos. O conforto oferecido por estes varia conforme o veículo e o poder aquisitivo do circo.

Depois de nossa primeira visita, ao entrarmos em contato novamente com o Circo D'Itália, descobrimos que o artista boliviano e o produtor do circo haviam deixado o mesmo, por conta de desentendimentos.

Através do Circo di Roma, também da mesma família, que se instalou em Presidente Prudente, pudemos acompanhar de perto o desenrolar do que poderíamos chamar de crise, ocasionada, entre outros fatores, pelo tradicionalismo presente nestas famílias, que os levou próximos à falência. Esse grupo passou por diversos problemas graves, como o incêndio em uma das carretas, que queimou uma lona nova e todas as cadeiras do circo, fazendo com que trabalhassem com uma outra lona velha e de aparência ruim. Assim, em cada nova cidade, tinham que procurar por instituições que pudessem emprestar-lhes um número considerável de cadeiras para o público que viesse assistir os espetáculos.

Nossa proximidade com o problema foi tal que um dos funcionários que foi despedido do circo, sem nenhum direito trabalhista e sem condições para voltar a sua cidade de origem, foi acolhido pelo Circo Teatro Rosa dos Ventos, até que a situação se resolvesse. Desse modo, testemunhamos uma ruptura clara entre os funcionários que, entre suas reclamações, pediam melhorias básicas em sua qualidade de vida dentro do circo, reclamando, por exemplo, de não haver água para os artistas, entre as quatro sessões apresentadas num dia de final de semana. Porém, os problemas iam muito além, nestes dois circos da família Robotini, nos quais o conforto daqueles que possuíam maior grau de parentesco era incompatível com as péssimas condições de vida dos seus funcionários.

Numa cidade como Presidente Prudente, onde o calor é marcante, no circo, durante o dia, não havia um lugar minimamente confortável para estes artistas que se protegiam nas sombras das árvores que ficavam no parque do povo, local onde se instalaram.

A falta de diálogo entre os tradicionais proprietários e os artistas circenses que moravam no entorno da lona fez com que a situação ficasse insustentável. Mais uma vez, vários artistas deixaram o circo durante a estada em Presidente Prudente. Mas as condições enfrentadas após a saída, também não eram boas. Representativo dessa precariedade foi o caso de uma destes artistas que, ao deixar o circo, com sua esposa e dois filhos pequenos, passou a trabalhar como malabarista, por um determinado tempo, nos faróis de trânsito da cidade de Presidente Prudente, até conseguir angariar fundos para voltar a capital paulista, sua cidade natal.

Embora alguns dos maiores circos brasileiros tenham a situação de seus empregados em ordem, a maioria dos artistas circenses não têm as mínimas garantias trabalhistas, “prevalecem, ainda, os contratos verbais, com vínculos precários, suscetíveis de um

rompimento a qualquer hora. As relações de trabalho passam ao largo das leis e os artistas não têm nenhuma espécie de garantia ou previdência social” (BOLOGNESI, 2003, p. 50).

Nesse contexto, as relações do circo com o entorno onde este se estabelece podem envolver trabalho. Por exemplo, na montagem e desmontagem dos aparatos para aprontar o espetáculo, os proprietários procuram por mão de obra temporária. Na produção do espetáculo circense existe esta outra área em que o recrutamento acontece com estes contratos informais. Como observa Montes (1983, p. 118), “tal é o caso, por exemplo, das crianças que, em troca do ingresso grátis, se dedicam a todo tipo de pequenas atividades que vão desde o transporte de cadeiras e arquibancadas até a compra de sanduíche no bar da esquina para o artista atrasado prestes a entrar em cena”.

Levando em conta as relações entre o emprego precário, que ainda é promovido pelos circos com poucas possibilidades de acesso a direitos trabalhistas e o trabalho familiar realizado nos circos, Blass (2004, p.4-5) afirma que:

Nessa medida, os lugares, os lugares do trabalho aparecem, por exemplo, redefinidos na produção artística mostrando que todo ato criativo constitui um ato de trabalho e que inexiste forma de vida societária sem trabalho, embora possa existir sem emprego ou trabalho assalariado.

Mas os problemas enfrentados pelos circos nômades que pesquisamos devem ser relacionados às variações sofridas pela valorização da atividade circense ao longo do tempo e do espaço. Razões de ordem econômica, política ou mesmo cultural alteram a sua importância e, em certos casos, podem marginalizá-la. A insuficiente integração da atividade circense, ou seja, do circo de lona tradicional, de diferentes tamanhos e formas, e dos grupos artísticos móveis que se utilizam da linguagem circense, faz com que os interpretemos a partir de suas marginalidades geográficas.

Todos os problemas que enfrentam para se reproduzir no território fazem com que suas distintas formas de manifestação envolvam tanto processos de marginalização geográfica, do ponto de vista da localização dos terrenos nos quais apresentam seus espetáculos, quanto das políticas públicas destinadas aos mesmos.

Com referência as regiões marginais, as mesmas só podem alcançar certo nível de generalização e síntese quando estas se caracterizam essencialmente por uma falta de integração, mais ou menos marcada em suas estruturas, processos e sistemas presentes em um contexto temporal e espacial. Alguns destes aspectos sejam eles econômicos, sociais, culturais, ecológicos, políticos, vários deles ou todos eles, geram também um sentimento, parcial ou total, de não pertencimento ao sistema (SCHMIDT, 2004, p. 94).

Relacionando com os nossos casos, tanto o Circo Dioni que estava em Regente Feijó – SP, Circo Disney, em Anhumas - SP, Circo Big Star, em Rinópolis, Circo D'Itália, em Bataguassú - MS, Gran Circo Londres, em Jaboatão dos Guararapes – PE, Cultural Fantástico Circus, em Boa Vista do Gurupi - MA e Novo Millenium, em Nossa Senhora do Socorro – SE e o Circo Teatro Biriba na periferia de Presidente Prudente, todos estavam em uma situação marginal.

Todos ocupavam terrenos sem nenhuma infra-estrutura implantada pelo poder público, como água, luz, banheiro público. Mas também colhemos informações sobre cidades como Tupi Paulista, que cede o terreno ao lado do estádio municipal para a instalação dos circos, Santo Anastácio, que dirige os circos para o local onde acontecem as feiras agropecuárias e festas de rodeios, e ainda, conforme informação fornecida por José Rombini, Iacanga, Barueri e Uchoa disponibilizam terrenos próximos ao centro, murados, com bilheterias e sanitários, demonstrando que isso é possível e desejável.

No caso específico de Presidente Prudente, que melhor conhecemos, também existem particularidades, uma vez que no Parque do Povo, ampla e central área aberta dedicada ao lazer, disponibiliza-se um terreno bem localizado, porém, sem nenhuma estrutura. Mesmo assim, esse espaço já abrigou grandes circos, como o Orlando Orfei (2002), Roma (2002), Portugal (2004), Beto Carrero (2004 e 2005) e Kroner (2006). Como disse Francisco Edivaldo Silva, o Palhaço Chameguinho, do Circo Kroner: “aqui em Prudente já é a quarta semana e é difícil achar um terreno assim gramadinho, seco.”

Montes fala, ainda, sobre a diferença de moradia que existe entre os “tradicionais”, que, por terem um poder aquisitivo um pouco maior acabam, algumas vezes, morando nas casas no entorno do circo, enquanto os “recém-chegados” ou “novatos”, dormem dentro dos circos, lembrando que:

Por outro lado, esta divisão entre artistas “tradicionais” e os “versáteis” ou “polivalentes”, como se poderia designar aqueles que mantêm contatos com a rede dos meios de comunicação de massa, determina de modo peculiar a relação dos artistas circense com o espaço urbano em que se localiza o circo. Tradicionalmente, os artistas circenses, herdeiros dos saltimbancos, fazem do seu espaço de moradia um apêndice do espaço circular da lona sob a qual se apresenta o espetáculo. Desse ponto de vista, fazem parte, embora de modo itinerante, da população da periferia da grande cidade, e na verdade os trailers e os pequenos ônibus adaptados ao uso como caravana não se distinguem muito, pelas suas acomodações e uso do espaço interno, das habitações operárias entre as quais se instalam temporariamente. (MONTES, 1983, pág. 114).

Contudo, qualquer que seja o princípio que orienta a escolha do lugar de moradia por parte dos artistas circenses, as diferenças que daí poderiam decorrer se anulam pelos efeitos mesmos que produzem e diante da realidade do espaço urbano da periferia no qual o circo apresenta seu espetáculo, para um público composto por moradores da região. É evidente que, onde o fator decisivo é o que denominamos

princípio de estratificação social, onde o corte se faz por uma linha quase “divisão de classe”, praticamente não existe diferença, em termos de experiência cotidiana de vida, exceto ao nível da modalidade de trabalho, entre a população do bairro da periferia e os artistas circenses que temporariamente a ela vêm se integrar. (MONTES, 1983, p. 115).

Com isso, se percebe que o universo circense e o lugar social do qual este participa, ou melhor, ainda, no qual se apresenta, estão bastante imbricados no que tange a estratificação social, revelando um universo de valores bastante parecidos e compartilhados (MONTES, 1983, p. 116).

É necessário ressaltar também a importância e a necessidade de se discutir o artista circense sob o prisma geográfico, levantando em conta as questões espaciais nas quais está inserido. Como uma variável na produção do espaço, observamos a cultura circense, enquanto representante de grupos minoritários, que podem ajudar a oferecer respostas para o significado de urbano e resiliência do nomadismo<sup>33</sup> na era da flexibilidade.

No que se refere às dificuldades enfrentadas pelos circos, sobretudo, daquelas decorrentes de exigências do poder público, a ABRACIRCO – Associação Brasileira de Circo – tem tido importante atuação. Juntamente com a Secretaria de Estado da Cultura, fizeram uma cartilha para ser entregue a todas as prefeituras dos municípios paulistas, intitulada “O Circo e a Cidade”, na qual apontam à importância do circo, suas necessidades, os benefícios econômicos, sociais e culturais para o município, entre outras coisas, no intuito de informar os órgãos públicos municipais e propiciar a presença dos circos.

Por exemplo, dependendo do tamanho, em média, um circo permanece por duas semanas na cidade. Mas os circos-teatro chegam a ficar por até seis meses. Esses circos incrementam a economia, pois todo o grupo, com suas diversas necessidades, se abastece no comércio local, com gêneros de sobrevivência, com bens e serviços, “tais como gráfica, combustível, serviços gerais de solda e marcenaria, além dos mecânicos. Além disso, ele aciona mecanismos locais de divulgação e propaganda, tais como jornais e rádios” (SÃO PAULO, 2005, p. 7).

Além de disponibilizarem lugares e espetáculos para entidades assistenciais, por conta da situação social do país, promovem uma oportunidade cultural impar, provocando uma vivência sensível e emocional direta. Durante o espetáculo circense, as leis físicas, que

---

<sup>33</sup> Sem desconhecer a polêmica que envolve o conceito de nomadismo na atualidade, optamos por mantê-lo em função do seu recorrente emprego nas principais obras (mais e menos recentes) sobre o circo, tais como, HAESBAERT (2006); BUCHINIANI (2005); CAMAROTTI (2004); BOLOGNESI (2003); SÃO PAULO (2005); PANTANO (2001); TORRES (1998); SILVA (1996); DUARTE (1995); RUIZ (1987); CAFORIO (1987) e MONTES (1983), o que nos permite afirmar que os artistas circenses sempre foram identificados pelo seu nomadismo.

limitam a ação humana, são desafiadas e superadas. “Dentre outras façanhas, no circo o fogo não queima, a gravidade é vencida pelo trapezista voador, a faca não fere, as feras são submissas ao domador, o mágico desafia nossa capacidade de ilusão e o palhaço desperta o riso e o humor tão necessários à vida” (SÃO PAULO, 2005, p. 7).

A cartilha da ABRACIRCO arrola ainda os seguintes problemas enfrentados pelos circos, atualmente:

- Adversidades naturais, como chuvas e temporais que colocam em risco a própria lona do circo;
- Risco de vida nas evoluções acrobáticas;
- Condições precárias de moradia e formação educacional;
- Falta de acesso aos direitos comerciais (sistema de créditos), por falta de diversos documentos;
- Dificuldade no acesso ao sistema bancário;
- Dificuldade de acesso às políticas públicas, culturais ou sociais.

Mario Fernando Bolognesi traça um panorama mais amplo sobre as principais dificuldades do circo de lona, na segunda metade do século XX, apesar de longa, a citação é significativa:

Eu penso que a maior dificuldade está na ausência de uma legislação específica que regulamenta a atividade circense. Para desenvolver suas atividades, os circos continuam sujeitos aos interesses e às vontades das autoridades locais que, com se sabe, nem sempre reconhecem a importância do circo na formação da cultura brasileira. Assim, afora alguns procedimentos gerais, tais como laudos técnicos do CREA e do Corpo de Bombeiros (exigidos e renovados em cada cidade), bem como os respectivos alvarás municipais para o funcionamento, cada município acha-se no direito de estabelecer normas ao seu bel prazer, sem que elas estejam amparadas por quaisquer atos legislativos, em qualquer uma das esferas públicas. Não é necessário as dificuldades e os transtornos que isso traz às companhias circenses, especialmente nas cidades de médio e pequeno porte, onde as ingerências privadas se sobrepõem ao direito público. Para dar um exemplo, às dificuldades em encontrar terrenos com boa localização, dotado de infra-estrutura básica, somam-se, muitas vezes, a contrariedade das autoridades civis e religiosas em ter um circo em sua cidade. Mesmo sem amparo legal, a influência sobre as autoridades públicas termina prevalecendo, configurando a sobreposição do interesse individual em nome do direito e do interesse público dos circenses em exercer dignamente sua profissão e dos cidadãos em ter acesso a um espetáculo dos mais expressivos da cultura universal e brasileira. Este é apenas uma das dificuldades que uma legislação federal viria a sanar. Ao lado delas um grande número de problemas poderia ser arrolado, incluindo a educação dos filhos dos circenses, o entendimento que o trabalho dos menores no espetáculo é parte integrante de sua formação artística, a compreensão do circo como elemento cultural e não apenas comercial, a regulamentação dos animais, domésticos e exóticos (e não simplesmente a proibição) etc. (BOLOGNESI, 2005, p. 6).

Portanto, a compreensão da dinâmica social e territorial dos circenses tradicionais perpassa pelos aspectos acima e ainda, para continuar desenvolvendo seu trabalho, os circos

continuam sujeitos aos interesses e às vontades das autoridades municipais que nem sempre reconhecem sua importância. A proibição da entrada de circos em várias cidades brasileiras, contrariando a lei, tornou-se fato corriqueiro. Na maioria das vezes, querelas particulares, “proíbe a entrada de um circo em um município, vedando, assim o trabalho e o exercício da livre expressão cultural e artística dos circenses. Cada município estabelece normas particulares, sem amparo legal” (SÃO PAULO, 2005, p. 9). Esse foi o caso do Cultural Fantástico Circus, que já teve problemas com prefeitos evangélicos, e do Circo Dioni, que enfrentou problemas com o proprietário do cinema local, que também quis proibir a entrada do circo na cidade.

Com as transformações ocorridas na última metade do século passado, com destaque para urbanização acelerada, o circo também acabou sendo empurrado “para as beiradas”. Sem uma política que regule esta manifestação artística, o acesso aos terrenos para sua instalação acaba por ficar mais complicado, levando o circo para a periferia das cidades.

As pessoas que trabalham em circo tradicional, por conta de sua vivência, e com mais razão os proprietários, são, por definição, “olheiros”. Quando saem das dependências do circo, a negócios ou a passeio, estão sempre procurando, nos mais diversos lugares, um bom terreno. Descoberto o mesmo, trata-se logo dos trâmites burocráticos para a possível temporada. Com o passar do tempo, aos poucos, acaba-se por conhecer tudo o que se tem de bons terrenos e estabelecendo outras relações:

Lá no Mandaqui está um parquinho, a gente sabe que vai embora no fim do mês, depois dá pra mudar pra lá. Já acerta tudo com a Prefeitura, que o terreno é dela mesmo. De primeiro tinha terreno aí pela Barra Funda, Bom Retiro, perto da cidade, era bom. (MONTES, 1983, p. 110).

Esta ida para a periferia implicou numa mudança da classe social do público que assiste aos espetáculos, segundo Marcos, do Circo Teatro Bandeirantes, “é assim, a cidade vai crescendo e vai empurrando a gente pras beiradas. Lá onde tem público bom mesmo, não tem mais terreno. Só sobra as quebradas lá pra gente, as vilas, mas aí já tem outro público” (MONTES, 1983, p. 110).

Neste trabalho de Montes (1983), a autora lembra que no passado era diferente. Quando o circo chegava numa cidade, vinham as pessoas importantes receber os artistas e na noite de estreia estava lá o prefeito, o delegado, as autoridades, todo mundo, para ver o espetáculo. E não era só nas cidades do interior que isso acontecia, mesmo em São Paulo era assim. (MONTES, 1983, p. 111).

O grande *Empyre Circus*, último circo nômade pesquisado, contava com 25 artistas, espaço para abrigar 1.600 pessoas e cobrava ingresso à R\$.1,00 (crianças), R\$.2,00 (adultos) e R\$.3,00 (cadeiras). Quando visitado por nós, estava instalado na praça da pirâmide, no Bairro Alto da Conceição, periferia de Mossoró, interior do Estado do Rio Grande do Norte. Realizando nove sessões por semana, esse circo esbanja vitalidade, desde sua aparência física, com lona boa e ferragens que são responsabilidades de Rogério Smith, o proprietário, até a jovialidade do espetáculo apresentado pelos artistas.

Seu *show* compõe-se de números de variedades, equilíbrio no arame, pêndulo, lira espacial<sup>34</sup>, globo da morte (o menor do Brasil), trapézio e táxi maluco, os dois últimos realizados com a presença de palhaços. Depois do intervalo, no segundo momento do espetáculo, acontece uma apresentação musical cômica, com o palhaço Cascudinho. Nos números apresentados, a participação popular é requerida tanto no *show* do Cascudinho, como durante o táxi maluco, o que faz com que a platéia fique agitada.

O sucesso desse circo baseia-se na comunicação estabelecida com a platéia, com uma linguagem direta. Numa região periférica do interior do Ceará, lugar de poucas políticas públicas voltadas para a arte, esta manifestação artística desempenha papel central na constituição do seu universo cultural.

O recurso à linguagem dita “chula”, de “mal-gosto”, com “apelação” dos palhaços, faz parte das suas estratégias para manter o controle sobre a platéia. Como já foi observado por Lacerda (2006, p. D-2), os palhaços, personagens que originalmente provocam o riso, como as personagens cômicas do *Empyre Circus*, muitas vezes empregam brincadeiras improvisadas, como, por exemplo, enfretando algum indivíduo mais alterado da platéia, que acaba perdendo no jogo de oratória para o palhaço e é ovacionado pelos outros. Com relação às crianças, os palhaços agem de forma muito instigante para as mesmas, pois:

O palhaço nos circos é personagem extremamente popular, principalmente aos olhares das crianças, para quem atuam como uma espécie de deseducadores, com suas piadas grotescas, falando e fazendo tudo que, em geral, a criança é proibida de fazer. A sua graça está, no exagero, na distração que os fazem cair, sujar-se, errar o número, nas pilhérias, na forma que dá a sua voz, no seu jeito de andar, de falar, de cantar. Tudo é motivo para o riso. (MATOS, 2002, p. 122).

Esta relação entre o artista e o público também pode ficar bem apimentada durante os espetáculos, sendo preciso controlar algumas pessoas ou pequenos grupos que se excedem e assim continuar a desenvolver as atividades artísticas normalmente, sem maiores problemas com a platéia. No caso do Circo-Teatro Bandeirantes, estudado por Camargo (1988), uma

---

<sup>34</sup> Lira espacial é uma estrutura de ferro levada até o alto do circo na qual são realizadas evoluções de movimentos corporais numa espécie de um *balett* aéreo.

estratégia bastante direta era empregada pelo próprio Chico Biruta, que avisava a platéia pelo microfone: “Este é um espetáculo para as famílias. A não ser uns poucos elementos desordeiros vocês são todos respeitadores e merecem o nosso respeito. Primeiro falamos, mas se for necessário sabemos agir de outro jeito” (CAMARGO, 1988, p. 10). No *Empyre Circus* é usada à mesma estratégia. O mestre de pista dá o recado pelo microfone e caso a situação não melhore, os desordeiros são colocados para fora do circo.

No *show* do Palhaço Cascudinho são cantadas músicas do seu CD que a platéia canta a plenos pulmões e ri muito quando a música faz referência a alguém conhecido entre eles. Previamente escolhido pelo próprio público, esse personagem será o mais referido pelo palhaço, durante a segunda parte do repertório deste circo. A relação que se estabelece, principalmente nos circos de periferia, é tida como muito eficiente, o que é atestado pelos proprietários do circo, quando contam que estas pessoas voltam outras vezes, trazendo seus conhecidos para serem o alvo das piadas.

Tal forma de comunicação, que muitas vezes se apresenta diferente da comunicação formal de outros ambientes da sociedade, também é utilizada pelos artistas de rua, de um modo geral, e inclusive pelos grupos de teatro de rua por nós estudados.

O *Empyre Circus*, com a proposta de levar espetáculos de qualidade a preços populares para muitas periferias das cidades do Nordeste, foi fundado em 1999, por Rogério Smith e sua esposa Madalena, que haviam sido funcionários do Circo Beto Carrero, durante 12 anos. A maioria de seus funcionários, também ex- integrantes do Beto Carrero e do Circo Garcia, são parentes de Rogério, que já foi trapezista e vem de uma família circense tradicional.

Madalena conta que quando decidiram montar seu próprio circo, receberam todo apoio de seu antigo patrão, que não queria dispensá-los. Montaram toda a estrutura circense enquanto trabalhavam com o Circo Beto Carrero e depois de tudo pronto, foram diretamente para Fortaleza, no Ceará, onde começaram seus trabalhos.

Nestes casos familiares em que não se estabelece uma nítida divisão social do trabalho, podemos perceber que o trabalho circense é um trabalho mais “legível” (SENNET, 2002) para seus realizadores. Legível no sentido de conhecimento com profundidade do processo de realização de seu trabalho, na qual o artista se desdobra em várias funções, reconhecendo desde a montagem da lona, até as palmas, como o resultado final de seu suor. Num ciclo constante, a subsequente desmontagem da mesma lona, levando-a para outras paragens.

Segundo Silva (1996, p.14), nestes circos-família, seu elemento constituinte só pode ser avaliado se este “conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um novo 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”.

Em relação aos circos– família por nós visitados e observados, é enganoso afirmar que a divisão de trabalho obedeça a critérios exclusivamente econômicos. Estas relações, em qualquer que for o período, não são comparáveis a uma fábrica ou uma indústria. “Há muito mais para ver além da bilheteria. Há algo no modo de construção do circense [tradicional], das famílias circenses e de seu saber, na forma como se relacionam com esta arte, que não se explica simplesmente pelo movimento do capital” (SILVA, 1996, p. 23).

O caráter de separação entre o lazer ou a “vida”, como diz Thompson (1998), e o trabalho, também não se aplica à muitos circos, já que, embora o tempo das apresentações seja bem demarcado, a despeito dos imprevistos fazerem parte dos espetáculos, no que tange as demais tarefas, como desmontar a lona, por exemplo, nunca se sabe ao certo quando vai começar e muito menos quando termina a desmontagem. Os ensaios dos espetáculos, na maioria das vezes, têm horários irregulares e por aí vai à lista de tarefas que se alternam com uma vida comunitária na qual se confunde, por exemplo, o papel de pai e do professor. Atividades intensas e ociosidade não estão rigidamente separadas.

Com todas estas especificidades, como qualificar o trabalho circense atualmente? Afinal, o que é o circo? Até onde vai seu caráter festivo? Perguntas difíceis de responder, face à multiplicidade de relações que a atividade circense estabelece com as diversas outras áreas da arte.

Com base nesses pressupostos, buscamos analisar mais esse aspecto do circo, o trabalho entrelaçado e global que antecede o seu produto final, que é o espetáculo circense. Deste modo, o que interessa é a forma como se desenvolve este processo laborativo que tem em sua gênese uma estrutura comunitária, muitas vezes sem divisão rígida de trabalho, na qual cada membro exerce várias funções, organizadas por famílias proprietárias ou por relações de assalariamento (SÃO PAULO, 1981, p. 13).

Já salientamos que o trabalho se materializa de forma diferenciada conforme o tamanho do circo e a relação que se estabelece: quanto maior o circo, mais capitalizado se torna e suas relações mais formais se tornam, ocorrendo uma clara divisão social do trabalho.



### **Capítulo 3**

## **GRUPOS ARTÍSTICOS MÓVEIS:**

### **A Linguagem Circense Associada ao Teatro de Rua**

Devemos gerar o espaço, criar os meios,  
cavar um território para nossos desejos e aspirações.  
E se for necessário ir além: gerar o espaço do espaço,  
a fenda da fenda, o território do território  
até o limite no qual seja possível respirar.

(FERRACINI, 2002, p. 10)

Os grupos artísticos móveis de que trataremos neste capítulo se diferenciam dos circos tradicionais nômades por, em geral, não utilizar a lona tradicional, colorida, e não ter a mesma mobilidade territorial. Mas todos têm em comum o emprego da linguagem circense em suas apresentações.

O Circo Navegador é um caso exemplar de mobilidade diferenciada dos casos anteriormente estudados, uma vez que leva toda sua estrutura cênica, faz suas apresentações, seja lá quantas forem, e volta para sua sede, localizada na Vila Mariana, em São Paulo (capital), possuindo, portanto, uma residência fixa. Isso faz com que a arte circense continue se manifestando, porém, de uma forma mais sedentária.

Reafirma-se, assim que tanto os circos tradicionais nômades, como os grupos artísticos móveis, têm uma forma histórica que varia no tempo. Há diversidade nos tipos de manifestação, nos territórios, com sua forma de se reproduzirem, nos contextos sociais nos quais se inserem, mas há sempre influência mútua – a atividade circense transforma e é transformada, buscando formas de adequação.

Como o conhecimento sobre a atividade circense foi socialmente construído e variou historicamente, a realidade circense, interpretada pelos diversos cientistas que participam de uma determinada rede social, nos é apresentada com normas particulares de entendimento em comunidades específicas. É com o transcorrer do tempo, e de sua interpretação, que percebemos o significado dos fenômenos, porém, sempre é preciso reconstruir estes significados “para incorporar novas realidades e novas idéias ou, em outras palavras, para levarmos em conta o Tempo que passa e tudo muda” (SANTOS, 1998, p. 15).

Muitas convenções, compartilhadas e respeitadas, como na música, tornam possíveis que orquestras funcionem com coerência estabelecendo comunicação com a platéia. Porém, os sistemas socioestéticos, que regem o mundo artístico, acabam por impor fortes restrições aos artistas. Porém, nas sociedades modernas, os condicionamentos se dão de forma diferente para os artistas. Primeiro, por não sofrerem prescrições teológicas ou políticas e, segundo, “nos últimos séculos foram abertas cada vez mais às possibilidades de escolher vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação da arte, motivo pelo qual encontramos maior diversidade de tendências que no passado” (CANCLINI, 2006, p. 39).

É teatro ou não é? É circo ou é teatro? Dúvidas que seguem não só nestas perguntas, mas ganham importância sempre que algo novo aparece e põe em xeque as definições já estabelecidas. Para Iná Camargo Costa (2005, p. 20), é preciso considerar a: “a dificuldade de enquadrar a produção nas teorias dos gêneros. Como eu costumo dizer, a criação artística sempre está alguns anos na frente da capacidade de pensá-la e a tendência conservadora é

sempre desfazer o que há de novo e assimilar ao velho para manter tudo dentro de categorias rígidas”.

Porém, mudar as regras da arte não é apenas um problema estético, como observa Canclini (2006, p. 40), “questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores”. Os problemas abordados nesta dissertação seriam impossíveis de ser analisados no passado, pois se tornaram evidentes recentemente, ou ainda não existiam, e pode ser que daqui a 40 anos, o hibridação na arte esteja ainda mais forte e as distinções fiquem ainda mais tênues.

Sobre a validade dos conceitos, Milton Santos, em entrevista para o livro “Território e Sociedade”, observa que a teoria é uma produção social datada e as grandes mudanças históricas ferem mortalmente tais conceitos vigentes. Em consequência, quando uma época se afirma como um período, “acaba exigindo uma reforma não só de conceitos, mas no modo de produção dos conceitos. Como a história também é agregação de novos materiais e, por conseguinte, de novas relações e novas idéias, o próprio transcurso histórico cria novos saberes” (SEABRA, 2000, p. 41).

A complexa linguagem do teatro de rua tem sua trajetória no espaço e no tempo e mesmo que tenha tido um papel marginal na literatura sobre o assunto, aparece com grande força na atualidade e requer uma avaliação mais cuidadosa. Julgamos necessário, recuperar algo da trajetória desta atividade com vistas ao entendimento de nossas proposições sobre as relações entre o teatro de rua e a arte circense.

Identificamos duas linhas mestras. A primeira corresponde aos movimentos socialistas que se utilizam do teatro de rua para as suas ações e a segunda corresponde a litúrgico-popular, utilizada pela igreja para veicular a sua mensagem, lembrando que a Igreja Católica sempre teve alguma influência sobre o teatro brasileiro, a começar pelo Padre Anchieta que, por sua vez, era influenciado pelo teatro medieval europeu (MAGALDI, 1997, p. 24).

Tal linha litúrgico-popular, que surgiu nos ambientes eclesiásticos, acabou sendo expulsa pela Igreja Católica. Segundo Iná Costa (2005, p.13), primeiramente havia uma grande prática teatral dentro das igrejas e fora destas também, “havia[m] pequenas apresentações de tipo teatral nas ruas das cidades, feitas por comediantes, também chamados mimos, jograis, músicos, malabaristas. Tudo isso que a gente sabe que faz parte da linguagem de qualquer espetáculo na rua”. Num segundo momento, tiveram que se livrar de muitas tendências desagregadoras que apareceram com a sua prática teatral.

Este processo de saída das práticas teatrais do interior da Igreja aconteceu aos poucos. As encenações foram para as ruas, praças, para os pátios dos monastérios. Nas próprias praças

começaram a construir estruturas apropriadas como pódios e tabladros, para as apresentações, ou então organizavam cortejos representando partes da “Bíblia e, ao mesmo tempo, nesse mesmo processo, já surgem às corporações e as associações que mais tarde, depois que o teatro vira profissão, disputam o monopólio da apresentação dessas festas, pois passam a controlar a festa” (COSTA, I., 2005, p. 14).

Entre outros motivos, o mais importante identificado pela mesma autora para a inviabilização do teatro no interior das Igrejas, em torno de 1200, foi à presença da comédia e do escrachamento das situações divinas na *via crucis*. Assim, acabou indo para a rua, porém, o controle da Igreja Católica se manteve, como era próprio do período medieval (COSTA, I., 2005, p. 15).

O teatro ainda mantém sua relação com os rituais e devoções religiosas em diversos países do mundo, como no próprio Brasil (SCHECHNER, 1998, p. 9), no Japão (SCHECHNER, 1998, p. 11), em diversos países africanos (GUINGANÉ<sup>35</sup>, 1998, p. 12) e na Índia (MAITRA<sup>36</sup>, 1998, p. 16). Esta relação atual com o divino é associada também a intervenções sociais voltadas a culturas tradicionais e a vida comunitária.

Com o passar do tempo o teatro virou mercadoria e “com a vitória, digamos assim, do campo profissional, deu-se a transformação do conceito de teatro. Teatro passa a ser apenas aquilo que é apresentado em recinto fechado, em palco italiano, e não por acaso, porque foram os italianos que o desenvolveram, com a divisão da platéia em classes” (COSTA, I., 2005, p. 23).

Mas não foi apenas a Igreja Católica que utilizou o teatro de rua como instrumento para pregar suas ideologias. O próprio conceito de teatro só ultrapassou seu estado de enclausuramento quando o movimento socialista também começou a empregar o teatro de rua. Este estado de confinamento levou a um processo de progressivo desaparecimento do teatro de rua, como prática real, em todas as suas modalidades. “Os artistas populares, mágicos, malabaristas, acrobatas, etc., também foram devidamente confinados em circos e depois, mais para o fim do século XIX, no chamado teatro de variedades” (COSTA, I., 2005, p. 24). Com o surgimento do movimento socialista, o teatro de rua reaparece no cenário mundial, como uma ferramenta para a intervenção política junto à população, com os partidos socialistas e grupos anarquistas na Europa, por volta de 1860.

Com base na cultura popular própria do século XIX, “os trabalhadores desenvolveram as suas atividades culturais, inclusive teatro, sem tomar conhecimento de manuais, de história

---

<sup>35</sup> Jean Pierre Guingané, de Burkina Fasso, é escritor e autor teatral.

<sup>36</sup> Romain Maitra, colaborador de O Correio da Unesco, é indiano e pesquisador das tradições e artes de seu país.

de teatro, de coisa nenhuma” (COSTA, I., 2005, p. 25). Isso revela uma nova forma no fazer teatral, sem as regras do teatro tradicional que se adaptavam as necessidades do movimento. Criaram cenários fáceis de ser transportados para o caso de uma fuga rápida e de apresentações curtas nas portas das fábricas, além de uma linguagem que alcançava diretamente o povo. Era o *agitprop*, teatro de propaganda e agitação, que levava as mensagens socialistas.

Em todo o mundo, experiências cênicas buscavam novos lugares sociais para fazer suas apresentações. Em contextos sociais diversos, os novos meios técnicos possibilitaram tais inovações. Em 1905, na cidade de Berlim, na Alemanha, Max Reinhardt inovava, fazendo suas experiências no Pequeno Teatro de Berlin, Neues Theater, Deutsches Theater, mas depois atingiu outros locais, com dimensões cada vez maiores, realizando um teatro para as massas.

Reinhardt chegou até a alugar o “Circo Schumann”, que comportava 5 mil pessoas, onde apresentava o drama da obra de Sófocles, “Édipo Rei”, adaptada por Hugo Von Hofmannsthal. Assim se construiu uma imponente cenografia escalar, com a participação de enormes grupos que constituíam o coro. O próprio Reinhardt fazia a direção desses grupos, em 1910, com o “Edipo Rei” e um ano mais tarde, no mesmo edifício circense, apresentou “Orestes”, de Ésquilo (BERTHOLD, 1974, p. 245).

Experiências análogas ocorreram em diversos outros lugares do mundo, ao longo do tempo. Nestas experiências existia a premissa de que o público não deveria ser passivo e sim ativo. Construíram assim diversas técnicas para que o público pudesse participar. Exemplo disso é uma incitação à participação popular que o próprio Max Reinhardt fez em seu espetáculo “Danton” de Romain Rolland, quando foi distribuído “entre el público unos 100 actores que com broncos gritos participaban em las discusiones de la Revolución, saltaban de sus asientos, gesticulaban” (BERTHOLD, 1974, p. 246). O local se transformou em um grande tribunal.

Tal preocupação com a platéia, com uma maneira de inseri-la de forma ativa no espetáculo, só é possível em contextos caracterizados pela compreensão da cultura como algo útil para a vida das pessoas. Desse modo, se trata de um teatro que reconhece à realidade de sua época, concebendo o homem em sua vida ordinária, em seu ambiente, com suas relações, e assume a tarefa de desvendar os mal-estares sociais e discutir a relação entre indivíduos e sociedade, se mostrando como <<Théâtre utile>> (BERTHOLD, 1974, p. 193).

No Brasil, este tipo de linguagem cênica apareceu nos anos de 1960, também com forte influencia socialista (COSTA, I., 2005, p. 24). Entretanto, essa manifestação iniciou-se pouco

a pouco com uma corrente de idéias que introduzia uma relação bem mais imediata entre a arte e o público, com o objetivo de fazer o espectador participar na elaboração das obras, tornando-o responsável da criação. Esta corrente participacionista foi muito extensa e diferenciada (COUCHOT, 1997, p. 136) e, apesar das diferenças, tinham e ainda tem a mesma vontade de associar a platéia ao processo de criação. Essa influência socialista que propõe que se delegue ao observador uma parte da responsabilidade de autor pode ser identificada na afirmação do diretor de teatro, José Celso Martinez Corrêa, sobre a peça o “Rei da Vela<sup>37</sup>”, no Manifesto Oficina:

O primeiro ato se passa num São Paulo, cidade símbolo da grande urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura através da gravata enebada se ligar ao mundo civilizado europeu [...] O local da ação é um escritório de usura, que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. A burguesia brasileira lá está retratada com sua caricatura. (CORREA, 1979, p. 62).

Com o surgimento do tropicalismo, tal influência ganha nova interpretação, permitindo que Diegues (1979, p.7) perguntasse “O que seria de Zé Celso, Caetano Veloso, Antônio Dias, toda a cultura brasileira posterior a 64, se não existisse *Terra em Transe*?”

Sobre este contexto, Ferdinando Taviani afirma que ocorreu uma crise no teatro mundial e que novas possibilidades cênicas apareceram. Uma renovação chamada originalmente por Eugênio Barba<sup>38</sup>, por analogia ao Terceiro Mundo, “Terceiro Teatro”, uma marginalia do dito tradicional que, entre outros aspectos, ficou menos asfíxiada pelo “tradicionalismo” e “academicismo”, trazendo vitalidade ao teatro (TAVIANI, 1978, p. 10).

Taviani (1978) ainda esclarece que estas novas manifestações teatrais são feitas, geralmente, por pessoas sem formação teatral tradicional e que:

Nos últimos 15 anos, estes grupos surgiram em quase todo o mundo – Europa, América do Sul, América do Norte, Austrália, Japão... Atores e diretores não consideram a representação teatral, por mais original e refinada que seja, como a meta final de seu trabalho. Para eles é uma forma de estar o teatro no mundo, uma maneira de mudar as relações humanas, um tecido social vivo. Desaparece a cisão secular entre atores e espectadores. O teatro é concebido como ateliê de criação, ou laboratório da vida. Não é mais somente expressão refinada de signos culturais, mais modo de vida e de comunicação entre os homens. (TAVIANI, 1978, p.11).

Um novo ator surgiu, então, mais preparado para se relacionar com a platéia, que, ao mesmo tempo, é um acrobata, um dançarino, um malabarista, etc., incorporando novos gestos,

---

<sup>37</sup> Obra de 1937, inspirada no circo, segundo seu autor, Oswald de Andrade (CORREA, 1979, p. 62).

<sup>38</sup> Eugênio Barba é uma referência do Terceiro Teatro mundial, fundador do Odin Teatret, sediado na Dinamarca, famoso por sua excelência artística no trabalho de interpretação do ator.

diferentes do convencional, numa comunicação entre os homens na qual são constituídos vínculos humanos (TAVIANI, 1978, p. 12).

Cresce no mesmo período o interesse pela cultura popular brasileira, lembrando que o teatro realizado desde a chegada dos europeus era a Congada, a Festa do Divino, a Folia de Reis, a Cavalhada, o Carnaval e tudo o mais denominado “cultura popular”. Segundo Costa (2005, p. 33), o teatro de rua sempre foi o nosso habitat.

No Brasil, outro expoente teatral que chegou logo em seguida foi o Teatro União e Olho Vivo (1966). Sobre esse grupo de artistas, existe um livro escrito por um de seus integrantes, César Vieira<sup>39</sup>, que é uma narrativa de seus percalços durante sua estada com o grupo. Diz ele:

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. (VIEIRA, 1977, p. 8).

Com forte influência marxista e buscando uma proximidade maior com o público que possibilitasse uma melhor interação, com uma participação mais direta, conscientizando sobre os problemas da época, o livro registra os tipos de experiências que foram feitas para à realização de seus espetáculos. Apesar de ser longa, a citação seguinte é muito importante, por isso foi mantida integralmente:

A primeira – a da 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”, “Oito Irmãos Mello”, o “Circo-Teatro Zizi” e o “Pula-Pula”, cujo dono era parente do dono do “Oito Irmãos Mello” -, dentro da tradição que todo circo tem [...]

A estrutura da peça procurou ater-se, o mais possível, à usada nos circos brasileiros, com suas rimas, suas repetições e seus achados épicos ou cômicos, dentro do

---

<sup>39</sup> Aqui vale ressaltar a importância não só da obra de César Vieira, como de todo o trabalho realizado pelo grupo União e Olho Vivo, que está compilado no livro “Teatro União e Olho Vivo: Em Busca de um Teatro Popular”, publicado em 1977. Este grupo trabalha até hoje e sua trajetória soma mais de 4 mil apresentações para um público superior a 3.500.000 pessoas.

espírito do “circo nacional” decadente, infelizmente, mas vivo, sensível e representante de toda uma tradição. (VIEIRA, 1977, p. 22 e 23).

Para se ter um panorama mais amplo do trabalho popular que estes atores realizaram e a decisão sobre qual público iriam trabalhar, percebe-se que a “estrutura de ‘O Evangelho segundo Zebedeu’ já está assentada em dois motivos genuinamente populares: o circo e a literatura de cordel” (VIEIRA, 1977, p. 22).

Em busca de um teatro popular<sup>40</sup>, os espetáculos “O Evangelho Segundo Zebedeu” e “Corinthians, Meu Amor” “Esses dois trabalhos realizados ao mesmo tempo e com dois denominadores comuns – o autor do texto e o local das apresentações, um circo – tiveram um papel preponderante na decisão de partir para a tentativa do encontro de um teatro popular” (VIEIRA, 1977, p. 21). Durante a construção das bases de um teatro popular, o grupo de “Teatro União e Olho Vivo” compreendeu duas coisas fundamentais. Primeiro, que seus espetáculos só chegariam a um público popular se estes fossem apresentados no entorno da residência desse público. Segundo, que o preço do ingresso deveria ser acessível ao poder aquisitivo dessa faixa da população. Assim, surgiu a convicção de que só o desvinculamento dos padrões estéticos vigentes, convencionais, vindos de realidades ditadas pelo lucro e pelas técnicas de outros países, delinearía um caminho novo, com outros parâmetros, distante dos fundamentos estáticos da moda teatral, porém mais perto do povo (VIEIRA, 1977, p. 39).

Segundo Vieira (1977, p.22), “Só o fato do ‘Evangelho’ ter redespertado o interesse para a relação indestrutível que sempre deve existir entre circo e teatro serviria para justificar todo o esforço”. Era uma linguagem verdadeiramente popular que implicava em forte dinamismo, tanto que mesmo o espetáculo estando pronto, a busca por novos rumos, ainda continuava. Para eles, o espetáculo ainda estava “muito grande, imperfeito, mas cheio de vida, de fervor na busca do caminho [...] Cabia agora, partir em demanda aos bairros. Testá-lo. Discuti-lo. Modificá-lo. Receber informações. Colher dados. Trocar experiências. E, Principalmente, aprender!” (VIEIRA, 1977, p. 44).

É importante levar em conta o contexto político da ditadura militar no qual essas experiências ocorreram, o que explica porque, de uma forma ou de outra, todos acabaram sendo rechaçados pelo regime.

Além disso, estas novas relações com o público se contrapunham ao que se aprendia na academia da época, assim, os atores não estavam preparados para tal feito, ou seja, para enfrentar o público frente a frente, como diria D. Maria, do Circo Teatro Bandeirantes, “O

---

<sup>40</sup> “Em busca de um teatro popular” também é o sub-título do livro de César Vieira, publicado em 1977.

circo é isso. Enfrentar o povo” (CAMARGO, 1988, p. 34). A linguagem circense tinha esse caráter popular e é nela que toda uma geração de atores foi buscar inspiração.

Segue abaixo outra longa citação, também crucial para fundamentação das idéias ora discutidas:

Eu tinha a idéia de que o povo não sabe se comportar diante dos espetáculos: é grosseiro, insolente e atrevido. Na escola de Arte Dramática me ensinaram que o teatro só devia ser feito nas melhores condições. Melhores condições: as elegantes e perfumadas salas onde o patrão é o que está sentado na platéia e o empregado graciosos e subalterno é o que está no palco.

Fomos enganados na Escola de Arte Dramática!

Nunca vi um público com tanta imaginação, reconhecendo o ator perdido no tempo. Agora a dois metros de distância. O ator impressionado com esse público do qual havia se separado, crendo que sua missão era tal como haviam dito: trabalhar para reis e cortes; doutores e reitores; para presidente e senadores, intelectuais e críticos [...]

E segui saindo, toda a tarde, à praça, acompanhado desse público que cada vez soma cem, mil [...]

O ator tão perto do espectador que é possível ver as gotas de suor quando transpira: a dois metros de seus olhos. Isto cria uma atmosfera especial, tanto para o ator como para o público. Esse vínculo não é possível nem no cinema, nem no teatro clássico. Só na rua!

O ator representa e o público deposita sua moeda, voluntariamente, numa caixinha que vai passando de mão em mão [...]

Assim o teatro ambulante se acerca desse grande público. E não o chama por cartazes, anúncios em jornais. Sai a seu encontro. Aborda-o nas esquinas, nas praças, nas ruas, nos bairros, nas salas de aula. Chegam como velhos amigos, se reconhecem e se identificam.

Um teatro que não fica esperando público em salas de luxo e perfumadas e que sem suas subvenções, seus custosos aparelhos publicitários e complicadas organizações burocráticas, chega até as massas populares.

Escapa à compreensão de críticos e intelectuais oficiais que se fazem chamar de condutores da cultura e da arte [...]

São doutores nomeados a dedo que não sabem cantar, bailar, tecer, amassar argila ou soar qualquer instrumento. Mas engordam explorando artistas e artesãos. E ordenam a repressão contra os atores rebeldes que vão percorrendo aldeias, bairros e vilas desde tempos remotos [...]

Os inimigos do teatro de rua são o cachorro, o bêbado, o vento, o barulho, o sol muito forte e a chuva [...]

Adotei cenas pequenas, curtas para pegar o público que passa, o público que sai e o público que chega [...] Na rua sobra público e faltam atores.

Não trocaria o teatro da rua por todo ouro do mundo. Trabalhei muitos anos para os públicos seletos: por isso não quero fazê-lo mais. Agora sou um camêlo, um jornalista, um engraxate [...]

(Jorge Acuña Paredes, Teatro da Praça San Martin, Lima – Peru)

(VIEIRA, 1977, p. 166).

Esta citação nos aproxima deste contexto da falta de preparação do ator frente a seu público. Estes são formados para enfrentar certo público, quando vão para a rua, encontram uma outra realidade.

Para os Parlapatões, “os seres mais deslocados socialmente, os meninos e meninas, o mendigo e os loucos, são aqueles com os quais o teatro de rua dialoga como que instantaneamente” (SANTOS, V., 2002, p. 81). Nas apresentações de rua, estas pessoas

aparecem freqüentemente, antes mesmo do cenário estar montado e ficam *orbitando* na roda, entre a platéia e, inesperadamente, chamam a atenção pra si.

Renato Ferracini (2002, p. 9), analisando a situação atual, diz que o artista deve provocar uma sensação tal na platéia que esta se auto-avalie. Porém, para que isto aconteça, o artista também deve estar em constante auto-avaliação, sendo, portanto, processos simultâneos, necessariamente.

Foram poucos os grupos que se aventuram por este caminho desconfortável nas décadas de 1960 e 70, ainda assim, Carreira (2004, p. 64) observa que “se no Brasil o teatro de rua viveu um grande crescimento nos anos 80 – sobretudo sob o impulso dos processos de retomada das ruas vivenciando como parte do fluxo democrático do período – nos anos 90 não somente diminuiu seu ritmo de trabalho como viu desaparecer um grande número de grupos que haviam escolhido a rua como cenário”.

Na década de 80, outros grupos fizeram experiências populares em circos, como o Grupo Rotunda, de Campinas. Por falta de espaços para se apresentarem, acabaram por fazer pequenas temporadas no Circo Vento Verde, com suas peças, entre elas, a comédia “O Crime da Cabra”. Embora sejam peças de teatro com pouca participação popular, o grupo começava seus espetáculos com números de mágica, feitos pela mãe de uma das atrizes (AGUIAR, 1992, p. 178 – 179).

No caso do teatro como um movimento de resistência cultural, os grupos que vivenciaram o panorama da ditadura tiveram que mudar seu enfoque de luta política, que já não mais seria contra os militares, “frente a isso os grupos trataram de construir espetáculos relacionados com a necessidade de fazer da rua o espaço do encontro cidadão com o fim de redefinir o próprio sentido desse âmbito social” (CARREIRA, 2004, p. 64).

Ocorreu então, uma mudança do discurso ideológico. Grupos como o carioca “Tá na Rua”, dirigido por Amir Haddad, desde os anos 1980, defende a idéia do retorno do artista ao seu lugar natural – a rua – com novas situações de diálogo com a platéia das cidades.

Amir Haddad absorveu a própria maneira como a rua funciona e seus elementos estruturais em seus espetáculos, que nascem de uma “roda”. “O Tá na Rua se comprometeu com a tarefa de reconstruir o simbólico da rua revalorizando a rua como espaço criador autônomo não institucionalizado, noção libertária que repercutiu de forma positiva junto aos grupos mais jovens” (CARREIRA, 2004, p. 68).

Surgiram novas concepções nas quais os elementos que formam a cena (ator, cenário, figurino, música, acústica, etc.) foram repensados, do ponto de vista técnico, para sua execução fora dos prédios teatrais.

Com esta nova urgência inicia-se uma pesquisa em busca de novos instrumentos que saldasse essa necessidade, uma forma de arte híbrida com uma combinação na qual o popular sobressai:

Devido principalmente à influência dos grupos da Antropologia Teatral se estabeleceu um vínculo com a busca da excelência atorial a partir da noção de treinamento. Definir um ator – um novo modelo de ator apto para a rua e uma nova coleção de procedimentos para formar esse ator – passou a ser um ponto chave para os grupos. Isso repercutiu de forma direta na utilização de elementos técnicos tais como as pernas-de-pau, bandeiras e espetáculos desfiles, bem como das técnicas do circo e a acrobacia. Pareceu necessário então, provar todos os elementos com vistas a poder dizer qual seria o teatro de rua daquele momento, qual seria a linguagem necessária para definir a ocupação da rua. Isso não ocorreu sem que alguns grupos buscassem justificativas para a utilização destas técnicas, que inundavam as oficinas e conversas de grupos provenientes da Europa, nas matrizes de nossa teatralidade nacional. (CARREIRA, 2004, p. 66).

Graças pluralidade das novas experiências, seu alcance foge ao controle. Como afirma Silvana Garcia (2004, p. 30), somente na cidade de São Paulo, em 2003, ocorreram 430 estréias de teatro, sendo que no ano anterior, foram 413. São números expressivos, mesmo sem incluir cerca de 150 peças que retornaram em cartaz.

Para compreender melhor a cumplicidade entre a vida moderna e as apresentações que utilizam das artes circenses, recorremos à Costa (1999), que mostra como o público presente tem uma grande liberdade para assistir estes espetáculos, pois estas apresentações possuem uma organização sem encadeamento aparente, “com predomínio da imagem e da atuação do artista. Seus números são estruturados de tal forma que permite ao espectador o acompanhamento fragmentado do espetáculo, podendo assistir a determinadas partes, se assim o desejar” (COSTA, E., 1999, p. 75).

Os grupos artísticos móveis pesquisados por nós, têm uma linguagem próxima do teatro de rua, produzindo uma territorialidade diferente dos circos tradicionais, com práticas espaciais diversas, possibilitadas pela mobilidade espacial contemporânea, que facilita a locomoção por grandes distâncias para apresentarem seus espetáculos e retornarem as suas cidades de origem.

A mobilidade espacial moderna possibilita que a arte se reproduza de forma única, diferenciando-se radicalmente, por exemplo, do século XIX, que teve grande parte da sua produção cultural artística localizada em torno das grandes capitais da época.

Passamos agora a tratar dos grupos artísticos móveis que utilizam determinados lugares alternativos das cidades como palco para seus espetáculos. Estes grupos produzem uma prática espacial que se individualiza através de seu território de uso, ou seja, sua itinerância indica, no território, até onde vai sua influência e projeção artística. Os grupos caracterizam-

se por mobilidades regionais, estaduais, nacionais e internacionais, conforme mostraremos a seguir.

Começamos pelo caso da ONG Circus, que se caracteriza por uma mobilidade regional e tornou-se, em 2001, uma organização não-governamental, sem fins lucrativos, de caráter autônomo e apartidária, realizando ações diversas. A formação, por parte dos integrantes deste grupo, no Curso de Psicologia na UNESP de Assis (SP), possibilitou que estes empregassem a arte circense em trabalhos voltados à mobilização social.

Segundo seus integrantes, seus objetivos sociais estão orientados para a administração coletiva. Trabalham com questões relacionadas à comunidade, ajudando a gerenciar programas de políticas públicas, assim a atuação da CIRCUS se dá numa perspectiva que evidencia a formação e o funcionamento de redes sociais. Tal atuação produz seu território de uso, não apenas com suas apresentações de circo, mas também com implicações políticas.

Tem sua administração baseada em um sistema de trabalho coletivo, com atuações intersetoriais, organizada nas seguintes áreas: cultura, saúde, trabalho, educação e habitação. Cada uma dessas áreas é analisada e sua intervenção sustentada por pesquisas, podendo envolver programas de diferentes universidades do país. Como exemplo, na área da habitação, atuaram na elaboração do Plano Diretor participativo da cidade de Assis, com o apoio da Prefeitura local. Promoveram oficinas de sensibilização, mobilização e participaram de audiências públicas. Até nosso último contato com o grupo, haviam realizado 16 oficinas de sensibilização e mobilização, tanto na área urbana, como na rural, com o intuito de informar os cidadãos de Assis, sobre o Estatuto da Cidade.

Dentre os outros projetos desta ONG, destacamos o CINECIRCO, que tem como parceiros a Secretaria de Estado de Cultura, através da Delegacia Regional de Cultura de Marília, as empresa Duke Energy e Dreams Can Be Foundation. O projeto é desenvolvido em comunidades com menos de 2.000 habitantes e com pouco acesso às linguagens circense e cinematográfica, tendo como objetivo proporcionar o contato com atividades culturais que ocorram em espaços abertos, públicos e gratuitos. Neste projeto, são realizadas apresentações de circo-teatro e, em seguida, exibições de filmes longa metragem, nacionais.

Os singelos Palhaços Trovadores diferenciam-se da ONG Circus por sua mobilidade nacional. O grupo surgiu em 1998, em Belém do Pará, como resultado de uma oficina de *clown*, ministrada pelo seu fundador, Marton Sérgio Moreira Maués, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, instituição na qual é professor (MAUÉS, 2004, p. 20). A história dos Palhaços Trovadores se confunde com a de Marton Maués, pois o mesmo

já tinha uma vida artística há mais de vinte anos e também é diretor de Artes Cênicas no Instituto de Artes do Pará, órgão do Governo Estadual.

As referências por nós usadas, nesta caracterização, baseiam-se na dissertação de mestrado de Marton Maués, trabalho de pesquisa que descreve o caminho percorrido pelo grupo de teatro de rua, Palhaços Trovadores, pioneiro na arte do *clown*, em Belém do Pará, orientado pelo Prof. Dr. José Afonso. Mas utilizamos também dos relatos obtidos em nossos encontros, ocorridos em Belém, no Instituto de Artes do Pará, quando pudemos observar o trabalho do grupo, “O Singelo Auto de Jesus Cristinho”, apresentado na Praça da República.

Desde a fundação dos Palhaços Trovadores, foram produzidas as seguintes peças: “SEM PECONHA EU NÃO TREPO NESSE AÇAIZEIRO” (estréia em novembro de 1998); “O SINGELO AUTO DO JESUS CRISTINHO” (estréia em dezembro de 1998); “O BOI DO ROMEU NO CURAL DA JULIETA” (estréia em junho de 1999); “CLOWN SOIS O LÍRIO MIMOSO” (estréia em outubro de 1999); “A QUADRILHA DOS TROVADORES NO CAMINHO DA ROCINHA” (estréia em junho de 2001); “A MORTE DO PATARRÃO” (estréia em outubro 2001); “AMOR PALHAÇO” (estréia em outubro de 2002); “O ANIVERSÁRIO DO ALTO DO CÍRIO” (estréia em outubro de 2003); “A SINGELA CANTATA DO JESUS CRISTINHO” (estréia em dezembro de 2003), todos dirigidos pelo referido autor (MAUÉS, 2004, p. 38 - 41).

Sua dramaturgia utiliza duas tradições, a arte do *clown* e os folguedos populares, que são à base de seus espetáculos. Maués (2004, p.20) observa que:

É preciso duas advertências iniciais. Aqui utilizaremos sempre duas palavras para designar uma mesma e única coisa: clown e palhaço. Para nós, que comungamos dos conceitos de Lecoq (1997), Burnier (2001) e Bolognesi (2003), a diferença entre os dois vocábulos reside apenas na origem. Eles designam o mesmo personagem popular, esteja ele onde estiver – no circo, na rua ou no palco; e como estiver – vestido espalhafatosamente ou discreto, com ou sem o nariz vermelho.

Para os Palhaços Trovadores, a palavra *clown*, que tem como origem semântica o *clod*, do inglês, que significa camponês, caipira, tem o mesmo significado que a palavra palhaço, com sua origem no “italiano *pagliaccio*, personagem da Idade Média e Renascimento, que vestia-se com roupa do mesmo pano grosso e listrado dos colchões, afogada nas partes mais salientes de seu corpo com palha (*paglia*)” (MAUÉS, 2004, p. 21).

Quando visitamos os Palhaços Trovadores em Belém, pudemos observar que a peça que apresentavam, “O Singelo Auto do Jesus Cristinho”, se apropria da figura do palhaço de forma diferente do que a história nos apresenta. Segundo o autor:

“O Singelo Auto do Jesus Cristinho” tomou como base os autos natalinos, em Belém denominados Pastorinhas, muito populares em épocas passadas. O espetáculo estreou em meados do mês de dezembro, prolongando-se até o dia 06 de janeiro do ano seguinte, Dia de Reis, quando então se encerra a chamada Quadra Natalina. O auto apresentava de forma alegre e lírica, com canções e trovas, o nascimento de Cristo, que para os Palhaços também era o nascimento de um pequeno clown. Definia-se assim também um dos elementos preponderantes da linguagem que começou a ser estabelecida pelo grupo: a combinação do risível com o poético. (MAUÉS, 2004, p. 30).

Mario Bolognesi, em entrevista ao jornal “Palhaço de Todos os Tempos”, quando perguntado sobre a questão da apropriação das técnicas de circo pelos grupos de teatro e circo contemporâneo, responde que:

Esta é a tendência contemporânea. Essa apropriação, de fato, trouxe vitalidade ao teatro que não se conforma os limites do realismo. Uma expressividade e uma teatralidade próprias foram incorporadas ao espetáculo teatral. No entanto, boa parte dos grupos de teatro não se dá conta dos rumos dessa apropriação. O caso mais visível é a anulação do caráter épico do espetáculo circense. [...] O caso torna-se ainda mais grave no tocante ao palhaço. A apropriação da personagem está passando por um processo similar ao que ocorreu com o Arlequim, por exemplo, e sua apropriação pelo teatro oficial francês, até desembocar no absoluto etéreo do simbolismo. Nesse processo, a agressividade original do Arlequim, sua verve ‘demoníaca’ e grotesca cederam lugar ao poético sublime. Tal como o Arlequim de então. O processo atual de apropriação do palhaço corre o risco de ‘domesticar’ e anular os últimos resquícios do grotesco que se vê no palhaço. Esse processo encaminha para a candura de uma personagem que originalmente não é áspera e agressiva. (BOLOGNESI, 2005, p. 6).

Assim, segundo os Palhaços Trovadores, “por pura opção, não trabalhamos com os tipos, com o realce de suas características. Todos são simplesmente palhaços, cada qual com características próprias, reveladas pelo desnudar-se de cada artista” (MAUÉS, 2004, p. 82).

São, portanto, caminhos diferentes, que significam teatralidades diferentes também. Os recursos dentro de um teatro e a forma como as pessoas fruem esta obra são condições que se apresentam de forma diferente dentro de um circo ou na rua. Em relação à gestualidade, por exemplo, quando um palhaço chora, precisa ser visto, por isso é que a água vai sair pelos olhos, com um aparelho que fará com que jorre uns 5 metros. A roupa também é feita para chamar atenção, e assim por diante, em concepções para que se possa ser visto e ouvido. A voz no falsete, empregada por palhaços, também é uma técnica empregada com tais propósitos. Mas, de acordo com o local onde se apresenta, são necessários recursos diferentes. Assim, identificamos certa docilidade e candura nos Palhaços Trovadores, diferente dos outros palhaços que pesquisamos.

Segundo Coelho (1999), podemos afirmar que nos casos por nós estudados, dos folguedos e dos clowns, no interior do processo cada vez mais intenso de vários tipos de troca, os modos culturais se separam de seus territórios de origem, investindo em outros

territórios. Neste processo, “se diz desterritorializado tanto o modo cultural que investe num território de aportação quanto o modo cultural original assim deslocado” (COELHO, 1999, p. 150).

Durante as realizações anuais do FENTEPP (Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente), encontramos o Circo Navegador, durante três anos consecutivos, quando suas apresentações ocorreram em diversos locais, sem a lona tradicional.

O Circo Navegador é filiado à Cooperativa Paulista de Teatro, desde 1997, e tem dez anos de pesquisa de linguagens, criação e produção de espetáculos teatrais. Segundo informações obtidas no depoimento de Luciano Draetta, empenham-se numa constante troca de experiências com outros grupos de teatro brasileiro e têm participação ativa no panorama nacional do teatro.

Além disso, o grupo envolve-se nas principais discussões políticas e lutas paulistanas relacionadas ao melhoramento dos meios de produção e criação artística. Exemplares são as contribuições de membros do grupo ao Jornal “Arte Contra a Barbárie”, sua participação nas conquistas para o teatro de rua, pelo “Movimento Se Essa Rua Fosse Minha” e “Movimento de Teatro de Rua”, além da produção do Festival de Teatro de Rua de São Sebastião – SP, em 2004.

Nestes dez anos, foram montados sete espetáculos: “HOJE TEM MARMELADA” (1997), “O DIRETOR DE CINEMA” (1999), “70 SENÃO 60” (2000), “LAVOU TÁ NOVO” (2001), “NO OLHO DA RUA” (2003), “QUIXOTES” (2005) e “CADÊ TODO MUNDO?” (2006). Segundo Draetta, “O resultado desta intensa dedicação à criação de uma poética, que faça sentido para o homem contemporâneo, são espetáculos comprometidos com a qualidade estética e dramática, que provocam o espectador e trazem a cena às características de síntese, poesia, transgressão e contestação”.

Em sua sede, no bairro do Ipiranga, ainda são mantidas oficinas de teatro, circo, dança, percussão corporal, cantos brasileiros e mímica.

Quando perguntamos sobre a dramaturgia de suas peças e seu conteúdo lógico, o mesmo depoente explicou que

“As dramaturgias não são absolutamente lineares, mas também não se prendem em fórmulas clássicas. Como uma necessidade estabelecida na comunicação de rua: as cenas são curtas (5 a 10 minutos) e cada uma delas tem um desfecho. Isso garante que os passantes possam levar algo da peça e que a qualquer hora que se chegue é possível captar uma estrutura dramática suficiente pra situar o espectador.”

Em relação aos preconceitos, ainda existentes, por parte dos circenses tradicionais, em relação às novas linguagens e a maneira como elas são empregadas, Luciano comentou:

“Não entendo a relação dos circenses conosco, jovens que aprendemos e usamos as técnicas circenses, como preconceito. Acredito que eles usem mecanismos de proteção, típicos de minorias e grupos nômades. Tive mestres que me trataram com imensa generosidade e aos quais devo quase tudo que aprendi. Sinto que devemos preservar com muito carinho as matrizes circenses tradicionais, tanto na execução quanto no ensinamento de novos circenses.”

Este caminho percorrido pelo Circo Navegador, numa mistura de linguagens, que parte do espetáculo teatral híbrido de rua, mostrado em lugares públicos de centros urbanos, é representativo das experiências de um grande número de grupos artísticos que trabalham na mesma perspectiva de produção de espetáculos.

Outro grupo, os Irmãos Brothers, foi contatado em Birigui (SP), quando apresentava a peça “Três Marujos Perdidos no Mar”, uma das 11 selecionadas para integrar o projeto Mostra de Teatro Infantil 2007, do SESI-SP.

Para Torres (1998), os Irmãos Brothers e tantos mais, com esta maneira de utilizar a atividade circense, incorporando teatro e dança, estão “embasados numa cultura urbana, mais sofisticada, cosmopolita” (TORRES, 1998, p. 47).

Fundado há 15 anos, o grupo apresenta também as peças “IRMÃOS BTOTHERS SHOW” (1993), “CIRCOMANIA” (2003), “A INENARRÁVEL ESTÓRIA DE BOBINALDO E SEU TROMBONE” (2005) e “O DIÁRIO DO MÁGICO” (2006), que são seleções de cenas híbridas, enfocando temas urbanos e contemporâneos, a partir de uma ótica circense.

Neste grupo, além de espetáculos educativos, com noções de meio ambiente e cidadania, a linguagem circense, como identificamos nos Palhaços Trovadores, também é associada a temas religiosos, pois apresentam uma história sobre o nascimento de Cristo no “Auto de Natal”. A incorporação dessas temáticas é uma estratégia de adaptação, por parte dos grupos, ao mercado, uma vez que a característica comercial é necessária para a construção de suas territorialidades.

Já o grupo La Mínima, formado em 1997, conta, atualmente, com seis espetáculos em seu repertório - “CIA DE BALLET” (1997), “À LA CARTE” (2001) “LUNA PARKE” (2002), “PIRATAS DO TIETÊ - O FILME” (2003), “A VERDADEIRA HISTÓRIA DOS SUPER-HERÓIS ” (2004), “FEIA” (2006), “REPRISE” (2007) -, além de outros números de variedades com tempo de duração menor. Todos baseados na atividade circense e centrados na figura do palhaço, produzindo um humor que se aproxima das formas populares de espetáculos.

Além destes grupos, também pesquisamos o La Mínima<sup>41</sup>, que é um dos fundadores do Circo Zanni, que, por sua vez, é uma associação de nove artistas que trabalham juntos em outros espetáculos e da Central do Circo, que é outra associação de artistas com o intuito de treinamento e pesquisa artística envolvendo o universo do circo, mas que também desenvolve outras atividades paralelas. Estas associações resultam da soma de esforços objetivando a melhoria das condições de trabalho dos artistas.

A Central do Circo foi formada no início de 1999, em São Paulo, pelos grupos La Mínima, Circo Mínimo e Linhas Aéreas, tendo como objetivo comum a pesquisa de inserções de técnicas circenses na construção de narrativas teatrais e uma transformação destas técnicas tradicionais em linguagem cênica, a ser aperfeiçoada a cada espetáculo. Com o passar dos anos, outros grupos como Circodélico, Circo Amarillo, Circo Zé Brasil, Oz Academia e outros profissionais associados passaram a utilizar deste espaço para ensaios e aprimoramento. Como observa Merísio (2001, p. 14), “há um território que se evidencia como eixo do amadurecimento desses grupos.”

Como exemplo de um nítido caso de produção de território, Merísio (2001, p. 14) explica o que é a Central do Circo:

Trata-se de uma proposta de espaço para treinamento de profissionais, dirigido por uma espécie de cooperativa. Apesar de o espaço estar aberto para outros artistas, as responsabilidades com relação a sua gestão ficaram basicamente restritas aos grupos que assumiram: Circo Mínimo, Linhas Aéreas e La Mínima. O espaço assumiu aos poucos a condição de referência da produção circense – teatral em São Paulo, e projetos foram surgindo em função dessa agregação. (MERÍSIO, 2001, p. 14).

Constituído por ex-alunos da Circo Escola Picadeiro, o La Mínima, nos festivais mencionados, recebeu vários prêmios que evidenciam a excelência artística de seus espetáculos. Em "Luna Parke", revisitam o teatro de rua, que é a origem do trabalho da dupla Fernando Sampaio e Domingos Montagner.

Os casos pesquisados comprovam o vigor do movimento cênico decorrente da mistura do picadeiro com o palco. Chamados de “experimentais”, estes grupos conquistaram o

---

<sup>41</sup> Para ilustrar o universo de arte circense, listamos, em seguida, alguns festivais importantes, nos quais participaram o grupo La Mínima: “Anjos do Picadeiro”, Festival Internacional de Palhaços, no Rio de Janeiro, em 1998, 2000 e 2006; “Festclown”, Festival Internacional de Palhaços, em Brasília em 2006, “II Festival de Circo do Brasil”, no Recife, em 2005; “III Festival Mundial de Circo do Brasil”, em Belo Horizonte, em 2001 e 2005; “VII Festival de Teatro Universitário de Dourados” (FESTUDO 2004), em Dourados; “Festival Internacional de Teatro 2004”, em Santiago do Chile; “Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto”, em 2003 e 2002; “Festival de Teatro de Fortaleza”, no Ceará, em 2003; “Festival Mostra Planeta Circo / CCBB 2002”, em Brasília; “Festival TEATRALLIA de 2002”, em Madrid; “XXIII Festival Mundial de Circo de Demain de 2002”, em Paris; “Encontro Internacional de Palhaços Riso da Terra” de 2001, em João Pessoa na Paraíba; “X Festival de Teatro de Curitiba na Mostra Oficial” de 1999 e 2001, em Curitiba; “Festival Internacional de Todas as Artes” de 2000, em Salvador; “Circonferência” de 1999, em São Paulo e “Festival Internacional de Teatro de Londrina” de 1999.

reconhecimento da crítica e do público, além disso, abrem novos caminhos para o trabalho do ator, já que as técnicas circenses garantem certo domínio sobre o corpo.

Exemplos desta territorialidade da arte circense, enquanto um grupo de artistas que se unem, são os mais diversos festivais de teatro, em que participam grupos de circos tradicionais e outros que já têm uma linguagem mais híbrida e os próprios festivais de circo que se espalham pelo país.

Como exemplo, na segunda versão do Festival dos Inhamuns, realizado em maio de 2006, levou o mundo circo, dos bonecos e da arte de rua para os municípios cearenses de Aiuba, Arneiroz, Crateús, Independência, Parambu, Poranga, Quiterianópolis e Tauá. A programação do festival, extremamente eclética com espetáculos de qualidade, apresentados dentro de circos de lona e nas ruas destas cidades, na qual, simplesmente, faziam parte da programação 80 grupos cearenses, 10 de outros estados brasileiros e dois da França com palestras e debates que movimentaram o sertão da região de Inhamuns (ROCHA, 2006, p. 6), lugar que tem a sua imagem vinculada a seca, pobreza e desertificação com grande êxodo rural em busca de sobrevivência (LACERDA, 2006, p. D-2).

Para além de uma política de eventos, algo sem uma continuidade, este festival faz parte do programa “Valorização das Culturas Regionais, da Secretaria Estadual de Cultura, que visa, entre outras coisas, transformar a riqueza cultural em instrumento de desenvolvimento e inclusão social” (LACERDA, 2006, p. D-2)

Outro exemplo, mais próximo de nós, o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, que é referência nacional, pois, só a sua programação de rua, acontece em 15 diferentes territórios espalhados pela cidade (de um total de 31 ao todo), com nove peças de oito grupos e 25 sessões para um público estimado de 30 mil pessoas (GALANTE, 2006, p. 1-C).

Segundo Galante (2006), em seu artigo para o jornal Diário da Região, “Território Democrático”, “apesar de uma extensa e qualificada grade de peças em espaços fechados, é na rua que a população descobre o FIT [Festival Internacional de Teatro]” (GALANTE, 2006, p. 1-C).

Com uma afirmação da atriz Maria Gomide, da Companhia Carroça de Mamulengos que também se apresentaram no II Festival de Inhamuns, com o espetáculo ‘História de Teatro e Circo’, Galante explica que “Território democrático desde sempre, na rua assiste o mendigo, o camelô, o crítico de teatro, você. ‘Na rua é assim, olho no olho. E deste contato vamos tentando quebrar possíveis barreiras, até o teatro virar uma celebração’, diz a atriz Maria Gomide” (GALANTE, 2006, p. 1-C).

Em seu guia de programação, este festival, valoriza a categoria território, talvez, fruto das discussões iniciadas com Milton Santos, na versão que participou, no Rio de Janeiro do ‘Anjos do Picadeiro’. Todos os espetáculos são mencionados o território na quais os mesmos vão se apresentar e ainda apresentam uma novidade: um local de apresentações que denominam “não território”, um ponto de encontro na qual acontecem alguns shows musicais (FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO, 2006).

Sobre este não-território afirmam que é um território democrático é um “espaço neutro, único e plural que movimentará as noites do FIT. Todos os dias, uma atração musical diferente comandará a trilha sonora do local, embalando as conversas e a descontração de cada um que, direta ou indiretamente, contribui para a realização do Festival” (FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO, 2006).

Apresentam em sua programação, além de mesas-redondas, lançamentos editoriais, uma palestra de Renato Ferracini, Ione Medeiros e Cristiane Jatahy, com a mediação de Kil Abreu, intitulada “Pesquisa de Linguagem Teatral e seus Territórios”.

Com isso, percebemos que, essa assimilação de um conceito geográfico<sup>42</sup> para estes artistas, no caso “território,” é uma nítida necessidade de posições políticas espaciais. Segundo Haesbaert (2007, p. 37), território e territorialidade, enquanto conceitos, têm certa tradição em outras áreas e cada uma com um enfoque centrado em uma determinada perspectiva.

Enquanto o geógrafo tende a enfatizar a materialidade do território, em suas múltiplas dimensões (que deve[ria] incluir a interação sociedade-natureza), a Ciência Política enfatiza a sua construção a partir de relações de poder (na maioria das vezes, ligada a competição de Estado); a Economia, que prefere a noção de espaço à de território, percebe-o muitas vezes como fator locacional ou como uma das bases da produção (enquanto “forças produtivas”); a Antropologia destaca em sua dimensão simbólica, principalmente no estudo das sociedades ditas tradicionais (mas também no tratamento do “neotribalismo” contemporâneo); a Sociologia o enfoca a partir de sua intervenção nas relações sociais, em sentido amplo, e a psicologia, finalmente, incorpora-o no debate sobre a construção da subjetividade ou da identidade pessoal, ampliando-o até a escala do indivíduo.

Esta hibridação artística também se faz presente no Circo Roda Brasil, no espetáculo Stapafúrdo. Mas para entender a formação deste circo, sediado em São Paulo, é preciso retroceder no tempo e acompanhar a constituição deste grupo de artistas.

Para os “Parlapatões, patifes e paspalhões”, a transformação, tanto o teatro como o circo, é natural, lembrando que o circo sempre se adequa a outras arquiteturas. Neste caso específico, existe uma herança do teatro de rua em seus espetáculos, pois suas apresentações

---

<sup>42</sup> Segundo Haesbaert (2006, p. 37), alguns autores distinguem “espaço” como categoria geral de análise e “território” como conceito.

também são realizadas em espaços públicos. Esta influência se reflete quando partem para outros lugares sociais com suas apresentações, locais mais formais como o próprio teatro tradicional, os mesmos não deixam de utilizam o diálogo direto com a platéia, improvisos e tantas outras técnicas utilizadas no teatro de rua (SESC-SP, 2006, p. 21).

Sobre os “Parlapatões...”, Danilo Santos Miranda, diretor do Departamento Regional do Sesc no Estado de São Paulo, afirmou:

Nascidos na rua, tendo por palco a praça disponível e por público os transeuntes que, espontaneamente, que circundavam esses jovens que divertiam com números circenses e passavam o chapéu, os Parlapatões atingiram a maturidade e carregaram para as salas de espetáculos a magia do circo, o mistério do teatro, uma dramaturgia própria e a relação direta com o público. (MIRANDA, 2002, p. 9).

Com capacidade para 700 pessoas, lona de 32 metros de diâmetro, o Circo Roda Brasil propõe assim, a criação de um novo ambiente circense. Além do conforto propiciado a platéia, a linguagem diferenciada, extremamente híbrida, revela a vitalidade do circo contemporâneo.

A tecnologia empregada na construção deste circo chama atenção. As inovações vão, além do espetáculo em si, já que sua estrutura é centrada numa lona, inédita no Brasil. Não existe mastro interno, os arcos de sustentação são externos, o que possibilita melhor visibilidade para a platéia (GIRO DAS ESTRADAS, 2006, p. 17).

O espetáculo circense *Stapafúrdyo*, tem roteiro e direção de Hugo Possolo, dos Parlapatões. Segundo seus artistas, “faz um panorama dos gêneros da palhaçaria universal, mesclando números acrobáticos com street dance, saltos na cama-elástica com vôos inusitados”. A inovação também fica clara nas músicas, compostas por André Abujamra (Bandas Karnak e Mulheres Negras), tocadas, ao vivo, pela Banda Trombada. Tal componente garante mais um diferencial qualitativo do espetáculo, graças ao bom ritmo de cada um dos números circenses por eles apresentados. Na própria versão de Hugo Possolo, “cada número do espetáculo foi feito por meio da visão do palhaço. Como se todo mundo fosse um pouco engraçado e estranho. As pessoas não percebem no seu dia-a-dia quantos elementos inusitados e divertidos existem nas cidades” (GIRO DAS ESTRADAS, 2006, p. 16).

O projeto desse grupo envolve ainda outros nomes conceituados do panorama artístico nacional, como o diretor do Picadeiro Circo-Escola, José Wilson Moura Leite, que faz a preparação das técnicas circenses, misturando linguagens corporais como a cultura de rua (*hip hop*) e elementos da capoeira.

Este projeto representa a realização de um sonho que, tanto o Pia Fraus como os Parlapatões, nutriam há muito tempo. Para Hugo Possolo, “O Circo Roda Brasil é um projeto

muito importante nas nossas vidas. Corresponde a anseios de mais de 25 anos de profissão. Sempre vislumbramos a possibilidade de andar pelo Brasil mostrando nossa arte sob uma lona”. O que trará, entre outros benefícios, um impulso importante para outros circos brasileiros (GIRO DAS ESTRADAS, 2006, p. 16).

Em dezembro de 2007, o Roda Brasil participou, como curador, do “Encontro de Lonas: Circo Geral”, evento promovido pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, que conta com três lonas de circo sob as quais foram apresentados mais de 50 espetáculos, além de uma quarta lona, onde ocorreram oficinas, palestras e esportes radicais.

Segundo os organizadores, este evento se propôs a mostrar novidades, com uma seleção de trabalhos contemporâneos, numa versão diferente do circo tradicional, buscando abandonar a “imagem caricata que esse tipo de entretenimento assumiu ao longo dos anos” (LONGO, 2007, p. 6).

Segundo Hugo Possolo, “a intenção é mudar o rumo da atividade e não atropelar o estilo convencional. Para quem não vai ao circo há alguns anos o impacto será grande” (LONGO, 2007, p. 7), acrescentando que essa arte tem passado por uma notável renovação no aprimoramento técnico e estético, buscando uma forma contemporânea de produção artística.

Mas esse grupo também enfrenta dificuldades semelhantes aquelas já abordadas, quando tratamos dos circos tradicionais nômades. Em cada cidade que chegam, taxas, exigências, restrições e, sobretudo, a dificuldade para conseguir terrenos, cada vez mais escassos nas áreas centrais, se repetem.

Frente a essas dificuldades, Hugo Possolo tem atuado junto a Fundação Nacional de Arte (Funarte), em parceria com a Associação Brasileira de Circo (Abracirco) na elaboração dum projeto de lei sobre o circo, que estabelece uma série de medidas públicas que poderiam desobstruir seu trabalho, como a unificação das normas para instalação, a padronização nacional na área de segurança e a possibilidade de alvará de longa duração. O projeto foi apresentado em março de 2007, através do seminário intitulado “A Regulamentação da Atividade Circense no Brasil,” às Comissões de Educação e Cultura da Câmara e do Senado.

Para Hugo Possolo, autor do texto deste projeto, o mais importante seria, antes, possuir um mapeamento da atividade circense que permitisse avaliar o panorama atual. Assim seria possível planejar o que pode ser feito em termos de política pública. Ainda segundo Possolo, é necessário criar nas cidades, praças de eventos que recebam o circo, com banheiro já instalado, bilheteria, pontos de água, luz, gás e estacionamento: “Na Europa isso é comum. O grupo só encosta os trailers, faz as ligações e monta o circo. Assim, além de o trabalho ser facilitado, os custos seriam reduzidos significativamente” (Araújo, 2005, p.18).

Como um grupo de ação internacional, e símbolo da máxima renovação do circo, propagada pela mídia, o Cirque du Soleil, último grupo pesquisado, é um ícone de casa de espetáculos híbridos. Optamos analisar o caso deste circo em função da sua mobilidade, isto é, porque entendemos que ele também produz uma territorialidade diferente dos circos tradicionais nômades.

Em uma palestra ministrada na UNESP de Presidente Prudente (SP), no I Fórum de Cultura da FCT, o Prof. Mário Fernando Bolognesi perguntou a platéia presente se o Cirque du Soleil era um circo popular. Antes de procurar responder a essa pergunta, devemos levar em conta os seguintes números: foram 240 temporadas ao redor do mundo, em 90 cidades, levando 900 artistas (25 brasileiros) e mais 3.500 funcionários de 40 nacionalidades e 25 idiomas diferentes, apresentando, simultaneamente, 13 espetáculos, com oito seções por semana, em lonas próprias, com capacidade, cada uma, para 2.500 pessoas, somando aproximadamente 100 toneladas de equipamento por turnê. O resultado disso são cifras milionárias resultantes de suas apresentações, participações televisivas e venda de produtos que chegam a um faturamento de US\$. 500 milhões por ano, tornando o proprietário, Guy Laliberté, um dos homens mais ricos do mundo (SANTOS, M<sup>43</sup>, 2006, p. 1-C).

Frente a tais cifras, voltamos à pergunta, o circo é popular? Mais uma vez, ao constatar a diferenciação entre os circos, a resposta seria: depende do circo. Desse modo, a rápida caracterização do Cirque du Soleil atende, sobretudo, ao objetivo de fazer um contraponto em relação a todos os outros casos por nós estudados, permite concluir que não se trata de um circo popular.

Como não foi possível a realização de uma entrevista com algum representante desta empresa, nosso contato ficou restrito ao encontro ocorrido na jornada de palestras “Circo e Modernidade”, realizada na UNICAMP, em 28 de novembro de 2006.

Neste dia, estavam presentes, Philippe Agogué, do Departamento de Casting, e Hubert Barthod, consultor de Audições no Brasil, que fizeram uma explanação sobre os espetáculos do Cirque du Soleil e responderam às questões propostas pela platéia. Além disso, também nos baseamos em notícias de jornais e material promocional do próprio Cirque du Soleil.

Como contexto para a caracterização deste grupo, é importante partir da constatação de que, paralelamente aos circos itinerantes e tradicionais que existem, a arte circense também se aprende em escolas, o que caracteriza um novo movimento, que pode ser chamado de Circo

---

<sup>43</sup> Na bibliografia desta dissertação há três autores com o sobrenome Santos, assim, para diferenciá-los, nas referências que não são do Prof. Milton Santos, incluímos as iniciais do nome dos autores, como neste caso, de Mônica Santos, jornalista do Jornal da Cidade, de Bauru (SP).

Contemporâneo. Não há uma data precisa para o seu surgimento, mas pode-se dizer que o movimento começou no final da década de 1970, em vários países simultaneamente. Na Austrália, com o *Circus Oz* (1978), e na Inglaterra, com os artistas de rua que faziam palhaços, truques com fogo, apresentações em pernas de pau e mágicas.

Na França, a primeira escola de circo foi a Escola Nacional de Circo *Annie Fratellini*. Este nome foi uma homenagem a descendente da maior família de palhaços franceses, os Fratellini. A escola surgiu com o apoio do governo francês, em 1979. Assim, ligados à escola ou não, começam a surgir vários grupos.

No Canadá, os ginastas começaram a dar aulas para alguns artistas, que produziam performances e programas especiais para a televisão. Prolongando este aprendizado, estes ginastas davam aulas em ginásios esportivos, nas quais os saltos acrobáticos eram mais relacionados à cultura circense.

Só em 1981, se criou a primeira escola de circo para atender à grande demanda destes novos artistas performáticos que procuravam esta nova ferramenta para produzir seus próprios espetáculos híbridos. No ano seguinte, em 1982, ainda no Canadá, mais especificamente no Québec, onde não existia tradição circense, surgiu o *Club des Talons Hauts*, grupo de artistas que utilizavam pernas de pau, malabaristas e pirofagistas. Foi esse grupo que, em 1984, realizou o primeiro espetáculo do Cirque du Soleil. Em decorrência do grande sucesso, eles receberam apoio do governo para fazer uma turnê que, em 1990, foi assistida por mais de 1.300.000 espectadores, do Canadá e Estados Unidos.

Surgiu, então, a grande empresa de espetáculos – Cirque du Soleil – idealizada por Guy Laliberté, com uma trajetória na qual a arte circense sofreu uma transformação na sua forma espetacular, caracterizando-se pela hibridação, um misto entre circo e outras artes na sua formação.

Nessa retrospectiva histórica, é importante mencionar também a influência da ex – URSS que, em 1921, criou uma escola de circo, convidando o prestigiado diretor de teatro Vsevolod Meyherhold, para dirigi-la. Este contato entre os tradicionais do circo e a vanguarda do teatro russo resultou na criação de uma linguagem que colocou o circo num patamar de arte híbrida, criando uma forma de espetáculo, com temas e apresentações inteiramente diferentes e novos aparelhos. Diretores foram chamados, músicos criaram composições especiais, etc. Esta fonte inspiradora influenciou diretamente na criação do Cirque du Soleil.

Além do espetáculo “Saltimbanco”, que veio ao Brasil, o Cirque du Soleil mantém outros doze espetáculos em cartaz: “CORTEO”, “VAREKAI”, “QUIDAM” e “DELIRIUM” excursionam pela América do Norte. “ALEGRÍA” e “DRALION” estão na Europa. Na

Disney, em Orlando, o “LA NOUBA” tem residência permanente. E em Las Vegas, mantêm permanentes “MYSTÈRE”, “O”, “KA”, “ZUMANITY” e “LOVE”.

Durante a palestra, os representantes desta empresa enfatizaram que não se trata de algo moderno e sim de um circo vivo. O diferencial seria a capacidade financeira, que propicia o alto nível dos espetáculos e que exige e possibilita, simultaneamente, alto nível qualitativo dos artistas, que são direcionados para produzir espetáculos com intenções artísticas diferentes.

Estas proposições fazem com que este circo crie uma estética original, diferenciada do convencional. A utilização de várias linguagens, como dança, interpretações teatrais, esportes radicais, capoeira, música, entre várias outras, faz com que esta empresa represente o circo como uma casa de espetáculos extremamente híbridos, como já foi apontado.

Em temporada pelo Brasil e indiferente aos problemas sociais em nosso país, apesar de patrocinar uma rede social de circo no mundo, o Cirque du Soleil justifica os preços altos de seus ingressos pela qualidade do que apresentam. Além disso, os funcionários desta empresa não têm nenhum contato com os ingressos dos espetáculos, são grandes investidores que administram toda a bilheteria. O Cirque du Soleil seria um representante do circo para a alta sociedade, o máximo expoente do lazer comercial moderno.

Dentro do panorama artístico circense, para além das muitas diferenças já apontadas, que incluem, desde boa situação financeira, até forte marginalidade em relação ao sistema, causa indignação, frente às dificuldades de conquistar benefícios por parte dos grupos pesquisados, como aqueles oferecidos pela Lei Rouanet (8.313/91), o fato de o Cirque du Soleil ter recebido, através da captação de recursos (isenção de determinada porcentagem no imposto de renda), junto a um banco brasileiro, 9,4 milhões de reais.

Segundo Buchiniani (2005, p. 16), a responsabilidade do Estado em garantir o exercício da cultura de forma ampla tem diminuído e parte desta responsabilidade foi transferida à iniciativa privada, exemplo disso são as leis de incentivo que tem função de valorizar, proteger e difundir a cultura, através de incentivos fiscais.

Para finalizar essa reflexão, lembramos com Pântano (2001, p. 76) que, “no passado, o circo teve um vínculo com a aristocracia e a burguesia (século XIX). Hoje, grande parte dos circos que estão espalhados pelos diversos cantos do país vivem à margem dos valores burgueses é claro que não ignoramos a existência dos grandes circos comerciais”.

Além dos grupos acima caracterizados e diferenciando-se de todos no seu modo de construir seus territórios, durante a pesquisa, a arte circense também foi observada nos diversos artistas de rua que conhecemos em viagens com o Rosa dos Ventos, ou quando

passaram pela cidade de Presidente Prudente. São monociclistas, malabaristas, equilibristas, mímicos, acrobatas, entre outros.

Destes, destacamos, pela sua significação, o encontro com Christian Javier Valenzuela, ocorrido em Posadas, na Argentina. Malabarista da Província de Misiones, que fazia *um jogo de rua* muito diferente do malabarismo realizado nos circos, mais lento, no qual as claves são jogadas mais alto, resultando num efeito visualmente mais amplo.

A situação em que estão inseridos alguns destes artistas de rua, ou mais especificamente, os “callejeros”, como são conhecidos na América Latina, leva a população em geral, a ter uma má impressão dos mesmos. Identificados à “marginália”, muitos destes artistas, por possuir uma aparência diferente da comum, por não ter como uma de suas principais preocupações a estética imposta pela mídia, muitos *callejeros* são confundidos com mendigos e seu trabalho não é valorizado por sua qualidade, mas sim por aparentarem uma necessidade social, uma condição que é associada à carência.

Constatamos, a partir dos contatos com esses artistas, que o importante para os *callejeros* é o território percorrido, os trajetos por onde se deslocam e as relações sociais estabelecidas. Caracterizam-se atuando a partir de uma territorialidade variável, pois os mesmos percorrem territórios pré-estabelecidos que não têm uma lógica financeira. Suas necessidades são pautadas em desejos de conhecer lugares curiosos, como os pontos turísticos mais famosos do país, grandes cidades e capitais, entre outros lugares elencados.

Há uma necessidade de mudança no olhar que a sociedade sedentária lança sobre estas pessoas, para que a arte feita nas ruas seja apreciada, uma arte feita com o corpo, um corpo livre, com outro propósito para sua vida, nem melhor ou pior, apenas diferente daquele que predomina nesta sociedade.



**Considerações Finais**

Ao longo deste trabalho realizado a partir de uma perspectiva do entendimento da atividade circense na atualidade, através dos lugares fugazes criados e seus respectivos territórios de uso, esperamos ter demonstrado que a atividade circense participa de uma renovação artística.

Reconhecendo que as mudanças constantes no circo tradicional, sobretudo desde a Revolução Industrial, mais visíveis que as permanências, têm gerado a impressão de crise e mesmo de morte anunciada, recorreremos aos conceitos geográficos de território e de lugar, aplicados ao estudo dos circos tradicionais nômades e aos grupos artísticos móveis, com vistas à compreensão destas mudanças e permanências, observadas a partir de suas respectivas mobilidades territoriais e dos lugares sociais criados.

A metáfora utilizada no título do primeiro capítulo - “O circo não morreu e nem gripado ele está” (Palhaço Picoly) - prenunciava uma interpretação que pode ser contraditória, mas expressa a força motriz destas pessoas que vivem das atividades circenses. Estes criadores artistas vão se adaptando, com perdas e sucessos, a nova construção urbana e ao novo entendimento de cultura popular, criando convívios que seriam impensáveis na sociedade técnico científico informacional, mas que, segundo nossa percepção, ainda são necessários, por atender a uma dinâmica, talvez nostálgica e/ou saudosista, de estar frente a frente com o artista, despertando a curiosidade para o que continua a ser estranho e instigante nas vidas cidadinas.

As muitas transformações por que passam as atividades circenses refletem com mais intensidade, uma tendência de hibridação das artes, cujos limites se tornam muito tênues e, por conta de um acesso a saberes antes mais restritos, hoje, se apresenta como uma questão de escolha e de práticas pessoais.

Mesmo assim, a razão explicativa para a sobrevivência defendida nesta dissertação reside nas características artesanais, presenciais e vivenciais que provoca um tipo de modificação espacial, além da re-significação dos sentidos da rua e dos espaços públicos de forma mais ampla, numa união que pode garantir bons momentos de fruição artística em seu contato com o público. A cidade não pode ser imunizada, normatizada e inviabilizada para manifestações espontâneas e diversas, pois esse movimento enriquece a experiência urbana e não estanca as trocas entre os diferentes.

Por fim, reafirmamos que as questões que se buscou responder nessa dissertação surgiram da prática artística e da vida acadêmica do pesquisador, para assim, explicitar a importância dessa familiaridade no desenvolvimento da pesquisa, uma vez que, em muitas

oportunidades, o trabalho de campo só se tornou possível quando o pesquisador-geógrafo-palhaço, frequentemente acompanhado pelos colegas do Circo Teatro Rosa do Ventos, literalmente participou do espetáculo dos grupos pesquisados, numa experiência de pesquisa verdadeiramente participante, na qual ficou evidente que certas realidades não são legíveis apenas pelas palavras, pressupondo práticas comuns e coletivas, cada vez mais raras na cidade atual.

Portanto, reafirmamos também que essa dissertação se apresenta como uma tentativa de qualificar a importância da atividade circense no âmbito do modo de vida urbano. Tanto os circos tradicionais nômades como os grupos que se relacionam com o teatro de rua. Mas a organização espacial dos circos tradicionais tem em sua distribuição uma lógica e uma coerência que se identifica com formas diferentes de vivenciar o tempo e o espaço por conta de sua mobilidade e de se relacionarem com a distância através de intencionalidades próprias. Já os grupos artísticos móveis, muitos dos quais empregam linguagens extremamente comerciais e, sem nenhuma preocupação com a inovação, sugerem que tudo tem que mudar para continuar a mesma coisa. Essa vertente da manifestação circense, em muitos casos, não adiciona nada, apenas se manifestando em lugares diferentes da lona. Com todas as restrições, acabam se aproximando de lugares e pessoas que não têm acesso a qualquer outra manifestação artística. Mas quando têm acesso a espaços fechados, como *shopping centers*, que se pretendem imunes às formas de contradição social, a linguagem provocativa desses grupos, irônica e despojada, costuma ser mal compreendida, mesmo quando se trata de sua vertente mais criativa e autônoma.

Estamos vivendo uma revisão de imobilidades disciplinares em diferentes artes e ciências, que pode questionar mesmo paradigmas científicos. Esta revisão não desrespeita ou contradiz teatro, circo ou ciência; todos tentam dar um passo mais adiante. Podem ser considerados como ameaçadores e/ou demolidores de suas fundações, somente se forem entendidos como uma arte e ciência que tem que defender fronteiras disciplinares e certezas absolutas.

## BIBLIOGRAFIA

ADOUM, Jorge Enrique. Acrobatas da Vida. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 14 – 15, mar. 1988.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.

AGUIAR, Tereza. **O Teatro no Interior Paulista**: Do TEC ao Rotunda. Um ato de amor. Campinas: T. A. Queiroz Editor, 1992.

ANTUNES, Ricardo. **Os Sentidos do Trabalho**: Ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999. Coleção Mundo do Trabalho.

ARAÚJO, João Mauro. Crise no Picadeiro. In: Revista Problemas Brasileiros. São Paulo: p.17 – 18, n. 372, nov/dez 2005. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas\\_sesc/pb/Artigo/](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/Artigo/). Acesso em 15/03/2007.

BARTHOLO, Ruy. **Respeitável Público**: os bastidores do fascinante mundo do circo. Rio de Janeiro: Editora Letras e Expressões; São Paulo: Editora Elevação, 1999.

BECKER, Olga Maria Schild. Mobilidade Espacial da População: Conceitos, Tipologia, Contextos. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Explorações Geográficas**: percursos no fim do século. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997.

BELLI, Pita. Algumas Notas sobre o Trabalho de Keith Johnstone e a Improvisação. **O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 13, p. 63-67, Anual, 2004.

BENÍTEZ, Rubén. **Una Histórica Función de Circo**. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires Departamento Editorial, 1956.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BERTHOLD, Margot. **Historia Social Del Teatro / 2**. Madrid - Espanha: Ediciones Guadarrama, 1974. Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega.

BLASS, Leila Maria da Silva. Apresentação. In: PAIS, José Machado. BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). **Tribos Urbanas: Produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. Entrevista In: **Jornal Palhaço de Todos os Tempos** – Zona Oeste. São Paulo: Edição, n. 1, set./out. 2005.

BORDA, Orlando Fals. Aspectos Teóricos da Pesquisa Participante: considerações sobre o significado e o papel da ciência na participação popular. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **Pesquisa Participante**. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BOURDIN, Alain. **A Questão Local**. Trad. Orlando dos Santos. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Pesquisar – Participar. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Pesquisa Participante**. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães. **Garantias e Direitos Constitucionais: Patrimônio Cultural e Ação Popular**. 2005. 156 f. Monografia (Bacharelado em Direito) - Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, Uni- FMU, São Paulo.

BUREN, Alice Van. As Fontes Revolucionárias do Circo. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro: Unesco, ano 20, n. 6, p. 9 – 13, jun. 1992.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**: Trad. Denise Bottmann. São Paulo: 1989.

\_\_\_\_\_. **O Que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editores, 2005.

CAFORIO, Antonella. Il Circo Come Comunità di Vita e di Lavoro. **Studi di Sociologia**, Milão, n. 25, vol. 4, p. 429 – 436, 1987. Trad. livre de Roberto Bertocini.

CAMARGO, Jacqueline de. **Humor e Violência: Uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo**. 1988. 114 f. Dissertação (Mestrado em

Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas.

CAMAROTTI, Marco. **O Palco no Picadeiro**: na trilha do circo-teatro. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004. (Coleção Malungo).

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Trad. da Introdução Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARLOS, Ana Fani Alessandri Carlos. **O Lugar no / do Mundo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

CASTRO. Alice Viveiros de. Um pouco de história não faz mal a ninguém... **Revista Anjos do Picadeiro**, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, n. 3, p. 10-13, 2001.

CASTRO. Iná Elias de. O Problema da Escala. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005.

CARREIRA, André. Os Não-Lugares: teatro de rua como resistência. **O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 13, p. 63-67, Anual, 2004.

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Oficina. **Arte em Revista**, ano I, vol. 1, São Paulo: Editora Kairós, jan./mar. 1979.

CLAVAL, Paul. As Abordagens da Geografia Cultural. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Explorações Geográficas**: percursos no fim do século. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Geografia Cultural**. Trad. Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

\_\_\_\_\_. O Papel da Nova Geografia Cultural na Compreensão da Ação Humana. In: CÔRREA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras e FAPESP, 1999.

CORRÊA, José Celso Martinez. “Rei da Vela”: Manifesto Oficina. **Arte em Revista**, Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo: Editora Kairós, ano 1, vol. 1, p. 62-63, jan./mar. 1979.

CORRÊA, Roberto Lobato. Carl Sauer e a Escola de Berkeley – Uma Apreciação. In: CORRÊA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. Espaço, um Conceito-Chave da Geografia. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na Rua: Da Idade Média ao Agitprop. **Teatro de Rua em Movimento**. São Paulo, n. 1, vol. 1, p. 35 – 46, abr. 2005.

COUCHOT, Edmond. A Arte pode Ainda ser um Relógio que Adianta? O Autor, a Obra e o Espectador na Hora do Tempo Real. In: DOMINGUES, Diana Rodrigues (Org.). **A Arte no Século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COZER, Raquel. **Escolas Formam Nova Geração de Artistas Circenses que Reciclam as Lições do Picadeiro**. São Paulo: Revista da Folha de São Paulo, Seção Educação, mai. 2006.

DELLA PASCHOA JR., Pedro. “O Circo-teatro popular”. **Cadernos de Lazer**, São Paulo: Editora Brasiliense, n. 3. p. 19-28, 1978.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**. Trad. Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

EAGLETON, Terry. De onde vem os pós-modernistas? In: WOOD, Ellen Meiksins e FOSTER, John Bellamy (Orgs.). **Em Defesa da História: Marxismo e pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

O CORREIO DA UNESCO. **Editorial**. Rio de Janeiro, ano 20, n. 6, p. 8, Jun. 1992.

EVANGELISTA, Helio de Araújo. Geografias moderna e pós moderna: os debates recentes. **Revista do Mestrado do curso de pós-graduação em Geografia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, ano 1, n. 1, p. 121-138, jan./jun.1999.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO. **Festival Internacional de Teatro de São Jose do Rio Preto**. São Paulo: SESC, 2006.

FERRACINI, Renato. Confissões de um Ator em Grupo em Processo de Formação. **O Teatro Transcende**. Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 11, p. 6 – 12, Anual, 2002.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A., 1987.

GALANTE, Igor. Território Democrático. **Diário da Região**, São José do Rio Preto, ano 56, edição n. 16.042, 19 jul. 2006.

GARCIA, Antolin. **O Circo**: A pitoresca turnê do Circo Garcia, através à África e países asiáticos. São Paulo: Edições DAG, 1976.

GARCIA, Silvana. Crônica de um Teatro Abundante. **O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 13, p. 30-32, Anual, 2004.

GIRO DAS ESTRADAS, O Show Vai Começar. **Giro das Estradas**, São Paulo: CCR – Companhia de Concessões Rodoviárias, edição para a AutoBan – Concessionária do Sistema Anhangüera – Bandeirantes S.A., n. 17, ano 3, jul./ago. 2006.

GOMES, Paulo César da Costa. Geografia *Fin-De-Siècle*: O discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Explorações Geográficas**: percursos no fim do século. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. **Geografia e Modernidade**. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GUINGANÉ, Jean-Pierre. Teatro e Transgressão. **O Correio da UNESCO**, Rio de Janeiro, n. 1, ano 26, p. 12 – 15, jan. 1998.

GUPTA, A. FERGUSON, James. Mais Além da “Cultura”: Espaço, Identidade e Política da Diferença. In: **O Espaço da Diferença**. Campinas: Editora Papirus, 1999.

HAESBAERT, Rogério. Da Desterritorialização a Multiterritorialidade. In: X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, Universidade de São Paulo, 2005, São Paulo. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, 2005. p. 6774 – 6792.

\_\_\_\_\_. **O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_. Identidades Territoriais. In: CÔRREA, R. L., ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

HARVEY, David. **A Condição Pós Moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 2 ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HOLANDA, Guerra de. De Cidade em Cidade o Circo vai Cumprindo seu Destino. **Jornal Arte e Diversões**. São Paulo, A&D Editora Diversões Ltda, n. 20, ano 4, p. 3, jan./fev. 2000.

HOLZER, Werther. **A Geografia Humanista - sua trajetória de 1950 a 1990**. 1992. 156 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

HOLZER, Werther. Memórias de Viajantes: paisagens e lugares de um novo mundo. In: **Anais do II Encontro Interdisciplinar sobre o Estudo da Paisagem**. Bauru - SP: 1996.

**Novas e Sensacionais Apresentações no Circo “Nhô Pai.”** Jornal O Imparcial, Presidente Prudente, edição nº 3340, 20 ago. 1956.

LACERDA, Ângela. Sertão Vira Mar de Risos e Arte. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo. São Paulo – SP, 30 de Maio de 2006, ano 127, edição nº 41.131.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **Lógica Formal Lógica Dialética**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Vida Cotidiana no Mundo Moderno**. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo: Editora Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Revolução Urbana**. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

LEMOS, Maria Clara. **Relato de uma Experiência Docente**. Belo Horizonte: Mimeo, UFMG, 2005.

LIBAR, Márcio. ...e tudo não passou de uma grande palhaçada. **Revista Anjos do Picadeiro**, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, n. 3, p. 6 – 9, 2001.

LONGO, Giovanna. O Picadeiros dos Novos Palhaços. **Em Cartaz**, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura da Cidade de São Paulo, n. 08, p. 06 – 08, dez. 2007.

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

MACHADO, Cassiano Elek. O Brasil (Segundo Milton Santos). **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 fev. 2001. Ilustrada, p. E1.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. 3 ed. São Paulo: Editora da UNESP / HUCITEC, 2003.

MAIA, Carlos Eduardo S. Ensaio Interpretativo da Dimensão Espacial das Festas Populares: Proposições sobre festas brasileiras. In: CÔRREA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

MAITRA, Romain. Uma Arte em Busca de suas Raízes. **O Correio da UNESCO**, Rio de Janeiro, ano 26, n. 1, p. 16 – 18, jan. 1998.

MALEH, Ghassan. Um Lugar de Osmose. **O Correio da UNESCO**, Rio de Janeiro, ano 26, n. 1, p. 28 – 31, jan. 1998.

MARCOVICH, Sandro. **Gran Circo**. São Paulo: Editora Cupolo LTDA, 1980.

MARTINEZ, Nicole. **Os Ciganos**. Trad. Josette Gian. Campinas: Papirus, 1989.

MARTINS, José Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples: O Cotidiano e história da Modernidade Anômala**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

MATOS, Lucília da Silva. **Equilibristas da Vida Cotidiana: arte circense, lazer e corpo a partir da escola de circo em Belém – Pará**. 2002. 136 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém.

MAUES, Marton Sérgio. **Palhaços Trovadores: Uma história cheia de Graça**. 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado Interinstitucional em Artes Cênicas do Programam de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em convênio com a Universidade Federal do Pará), Universidade Federal da Bahia, Belém.

MELLO, João Batista de Mello. Descortinando e (Re)pensando categorias espaciais com base na obra de Yi-Fu Tuan. In: CÔRREA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MERÍSIO, Paulo. Territórios Ocupados. **Revista Anjos do Picadeiro**. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, n. 3, p. 14 – 15, 2001.

\_\_\_\_\_. A Investigação do Modo Melodramático de Interpretar nos Circos-Teatros por Meio de Laboratórios Experimentais. **O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 12, p. 85 – 87, Anual, 2002.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, Danilo Santos. Apresentação. In: SANTOS, Valmir. **Riso em Cena: Dez anos de estrada dos Parlapatões**. São Paulo: Estampa Editora, 2002.

MONTES, Maria Lúcia Aparecida. **Lazer e Ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular**. 1983. 356 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOREIRA, Romildo. **Teatro Popular**: um jeito cênico de ser. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. (Coleção Malungo; v. 4).

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Notas para a História das Artes do Espetáculo na província de São Paulo**: a temporada artística em Pindamonhangaba em 1877 – 1878. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. A Passagem Interna da Modernidade para a Pós-modernidade. **Revista Psicologia Ciência e Profissão**. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia da PUC, vol. 24, n. 1, 2004.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. OLIVEIRA, Miguel Darcy. Pesquisa Social e Ação Educativa: Conhecer a realidade para poder transformá-la. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **Pesquisa Participante**. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PAIS, José Machado. Introdução In: PAIS, José Machado e BLASS, Leila Maria da Silva. (Org.). **Tribos Urbanas**: Produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana**: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PANTANO, Andréia Aparecida. **A Personagem Palhaço**: a construção do sujeito. 2001. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília.

PARK, Robert E. **Um roteiro de investigação sobre a cidade**. In: VELHO, G. (Org.). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1987.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Ricordi Brasileira Editores, 1955.

PEREIRA, Edmundo. Ocupando Territórios ou Elementos para uma Reflexão sobre o Ofício do Palhaço. **Revista Anjos do Picadeiro**. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, n. 3, p. 28 – 31, 2001.

PEREIRA, Manuel. Um Mundo de Cabeça para Baixo. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 35 – 38, mar. 1988.

RABETTI, Maria de Lourdes; ANDRADE, Elza de. Duas tradições Atoriais. In: **III Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro. A Performance Atorial no teatro popular e periférico: resistências e mediações**, 2004, Blumenau, Caderno de Comunicações. Rio de Janeiro: UNIRIO, out. 2004. p. 12 – 14.

RABETTI, Beti. Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno. **Revista do Lume**. Campinas: COCEN – UNICAMP, n. 2, p. 31 – 55, ago. 1999.

RETAILLE, Denis. L'espace Nomade. **Revue de Geographie de Lyon**. vol. 73, n. 1, p. 71 – 81, 1998.

ROCHA, Délio. Na Magia do Circo. **Diário do Nordeste, Caderno 3**. Fortaleza, ano XXV, edição n. 8714, 29 mai. 2006.

ROSENDAHL, Zeny. Apresentação. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Geografia Cultural: um século (1)**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2000.

ROUBINE, J. J. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980**; Trad. Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

RUIZ, Roberto. **Hoje Tem Espetáculo?: As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – INACEN, 1987.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal**, São Paulo: Editora Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional**. 4 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. SANTOS, Milton & SILVEIRA, Maria Laura (Orgs.). São Paulo: Editora Record, 2001.

SANTOS, Mônica. O Circo que o Brasil Nunca Viu. **Jornal da Cidade**, Bauru, n. 13.220, 03 abr. 2006.

SANTOS, Valmir. **Riso em Cena: Dez anos de estrada dos Parlapatões**. São Paulo: Sesc São Paulo e Estampa Editora, 2002.

SÃO PAULO Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. **O Circo: artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audio-visual** / Coordenação de Lourdes Cedran. Paço das Artes, 1978.

SÃO PAULO Secretaria Municipal de Cultura, Centro de Documentação e informação Sobre Arte Brasileira Contemporânea. **Circo Espetáculo de Periferia** / Coordenação de Maria Theresa Vargas. Paço das Artes, Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), 1981.

SÃO PAULO Secretaria de Estado da Cultura. **O Circo e a Cidade** / Coordenação de Mário Fernando Bolognesi, São Paulo: 2005.

SAXON, A. H. O Maior Espetáculo da Terra: o circo norte-americano ontem e hoje. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3. p. 30 – 34, mar. 1988.

SCHECHNER, Richard. O Teatro na Encruzilhada. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro, ano 26, n. 1. p. 6 – 11, jan. 1998.

SCHIMIDT, Margarita. Reflexiones Acerca de la Marginalidad Geográfica: sus dimensiones básicas y la influencia de la escala. **Revista Ágora**. Santa Cruz do Sul: Universidade Santa Cruz do Sul, n. 1, jan./dez. 2004.

SEABRA, Odete. CARVALHO, Mônica de. LEITE, José Correia (entrevistadores). **Território e Sociedade: Entrevista com Milton Santos**. 2 ed. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

SENNET, Richard. **A Corrosão do Caráter**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

SESC-SP. Respeitável Público! **Revista E**. SESC-SP. São Paulo: ano 12, n. 9, mensal (Março), 2006.

SEYSSEL, Waldemar (Arrelia). **Arrelia: uma autobiografia**. São Paulo: IBRASA, 1997.

SILVA, Ermínia. **O Circo: sua arte e seus saberes**. O Circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de

História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Joseli Maria. Cultura e Territorialidades Urbanas: Uma abordagem da pequena cidade. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa: UEPG, n. 2, vol. 5, 2000. Disponível em URL: [www.uepg.br/rhr/vrn2/joseli.htm](http://www.uepg.br/rhr/vrn2/joseli.htm). Acessado em 19/06/2004.

SILVA JÚNIOR, Otoniel Fernandes. Por uma Geografia do Imaginário: percorrendo o labiríntico mundo do imaginário em uma perspectiva geográfica cultural. **Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário**, Natal: UFRN, ano 1, n. 3, out./dez. 2001. Disponível em URL: <http://www.cei.unir.br/artigo.31.html>. Acessado em 19/06/2004

SOJA, Edward. **Geografias Pós-Modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005.

TAVIANI, Ferdinando. O Teatro na Rua. Em Bergamo, um laboratório internacional de teatro. **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro, ano 6, n. 3, p. 8 – 15, 1978.

TESSLER, Elida. Tudo é Figura ou Faz Figura. In: BARTUCCI, Giovana (Org.). **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TORRES, Antonio. **O Circo no Brasil**. Colaboração Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: Editora Funarte e Atração ed. Ilimitadas, 1998.

TORRES, Walter Lima. Nota Sobre o trabalho do Diretor com o Espaço Teatral. **O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 13, p. 36 – 44, Anual, 2004.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Editora DIFEL, 1980.

TURRA NETO, Nécio. Enterrado Vivo: identidade punk e território em Londrina. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

VALENTE, Luis Paulo. **Lazer e Vida Urbana em Presidente Prudente**. 2005. 175 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente.

VIEIRA, César. **Teatro União e Olho Vivo: Em Busca de um Teatro Popular**. São Paulo: Grupo Educacional Equipe, 1977.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridade Artística e La Fura dels Baús: Outras dimensões em performance. **O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, n. 11, p. 48 – 51, Anual, 2002.

WIRTH, Louis. “O Urbanismo como Modo de Vida”, In VELHO, O. (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1967.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência**. 2 ed. Campinas: Editora Autores Associados, 2001. (Coleção polêmicas de nosso tempo; 59).