

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

SLUCHEM TAVARES CHEREM

O CIRCO TRADICIONAL E A ARTE DE ITINERAR:
Novos Tempos, Novas Praças, Velhas Adversidades

NITERÓI
2020

SLUCHEM TAVARES CHEREM

O CIRCO TRADICIONAL E A ARTE DE ITINERAR:
Novos Tempos, Novas Praças, Velhas Adversidades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador Prof. Dr. Gilmar Rocha

NITERÓI
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C521c Cherem, Sluchem Tavares
O Circo Tradicional e a Arte de Itinerar: : Novos Tempos,
Novas Praças, Velhas Adversidades / Sluchem Tavares Cherem ;
Gilmar Rocha, orientador. Niterói, 2020.
191 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2020.m.05880655792>

1. Circo. 2. Tradição. 3. Classe. 4. Reivindicações. 5.
Produção intelectual. I. Rocha, Gilmar, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

SLUCHEM TAVARES CHEREM

O CIRCO TRADICIONAL E A ARTE DE ITINERAR:

Novos Tempos, Novas Praças, Velhas Adversidades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilmar Rocha – (Orientador) UFF

Prof^a Dr^a. Marina Frydberg - UFF

Prof. Dr. Daniel Roberto dos Reis Silva – UNIRIO

NITERÓI

2020

*Dedico este trabalho a George Savalla Gomes,
por ter me apresentado o mundo circense.*

AGRADECIMENTOS

Estes agradecimentos se tornam de extrema importância, pois sem as pessoas citadas a seguir este trabalho não seria possível.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família, minha mãe, Fátima Cherem e meu pai, Limachem Cherem, pelo amor, carinho e apoio no meu percurso de estudos e por oportunizar os meus primeiros contatos com a arte circense.

À minha irmã, Slanny Cherem, que sempre me apoia em todas as minhas decisões e me faz sentir mais segura. A você todo meu amor!

A Fernando Almeida, pelo estímulo, amor e compreensão durante meu processo de escrita.

Agradeço aos meus parentes, em especial minha avó Vandecy e minhas tias Nena e Vanessa pela força. E aos amigos que são parte da minha família: Joseph, Saulo, Sabrina, Nathaly, Nathália, Jessica e Fernanda, agradeço pelo entusiasmo para seguir em frente.

A George Savalla Gomes, o palhaço Carequinha, meu mestre circense, por me encantar por meio da magia do circo, contando histórias e me ensinando o que é ser um circense.

Agradeço, também, ao meu orientador Gilmar Rocha, minha grande inspiração na academia, por me ajudar a construir este trabalho, de forma competente, atenciosa e carinhosa.

A todos os entrevistados, pela colaboração e disponibilidade: Alberto Júnior, Elisangela Rocha, Emerson Alves, Frederico Reder, Jonathan Cericola, Patrícia Martins, Thiago Robattini, Ana Lamenha, Ângela Cericola, Flávia Molina, José Carlos Rhiwany Ramos e Thiago Campello.

Gostaria de agradecer também em especial às famílias Cericola, Olimecha, Alves, Robattini, Campello e Molina, pela colaboração com materiais que ajudaram a compor esta pesquisa.

Agradeço a todos os professores do programa com quem aprendi muito e aos demais professores que passaram pela minha formação e me ajudaram a chegar até aqui.

A todos os colegas do PPCULT, em especial Natã, Gustavo, Thiago e Stella, que me ajudaram a atravessar a maratona de uma vida de mestrado com mais afeto e se tornaram amigos queridos que levarei para a vida.

Sou grata a todos os autores que registraram o circo de alguma forma, perpetuando esta cultura e colaborando com novas iniciativas de pesquisa como a minha.

E, finalmente, agradeço a todos os artistas circenses brasileiros que constituíram a história dessa cultura que me fascina.

Se um dia, todos os circenses não quiserem mais fazer espetáculo e sim “workshop” de circo; não quiserem mais pisar em picadeiro de serragem e sim em palco de polidas tábuas corrida; o dia que acharem a lona colorida deselegante e resolverem mudar para o cinza, preto, marinho ou branco; o dia que o palhaço deixar de levar quedas com seus enormes sapatos e deixar de ser inocente como as crianças; o dia que essa e outras modernidades elitistas ou não atingirem a nós circenses, ainda será Circo?

Discurso de Tuca Cericola
Abertura do IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro
Junho de 1991

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre o atual cenário do Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro. As temáticas abordadas neste trabalho foram construídas e orientadas a partir das reivindicações atuais apresentadas pelos artistas em reuniões sindicais da classe circense tradicional. Assim, na medida em que a proposta é refletir sobre essa vertente do circo na contemporaneidade, neste estudo se torna necessário resgatar a memória da organização da classe circense tradicional, assim como analisar as noções da própria categoria sobre o seu fazer, discutindo a construção de identidade do então chamado Circo Tradicional. A investigação tem como principais ferramentas de análise, informações coletadas em reuniões da classe artística, entrevistas, materiais de imprensa e fontes bibliográficas. Nos últimos anos, têm se falado muito em Novo Circo, classificação que, por si só, já é controversa, e, por isso mesmo, pensar e refletir sobre o então Circo Tradicional pode ser rentável para se entender essa cultura e sua diversidade nesses tempos. Desta forma, a proposta central deste trabalho é registrar o Circo Tradicional que atua no estado do Rio de Janeiro, delineando e discutindo suas práticas, memórias, reivindicações, dificuldades e o provável novo repertório de signos atribuídos a essa vertente do circo na atualidade.

Palavras-chave: Circo, Tradição, Circenses, Classe, Reivindicações.

ABSTRACT

This master's thesis aim is to make us think, reflect about the present situation of the Traditional Circus in the state of Rio de Janeiro. The arguments used in this work were built and guided by the recent claims presented by the artists from the Traditional Circus class in an union meeting. Therefore, our purpose is to reflect about this derivation of the circus in the modern times, in this study, it is necessary to rescue the memory of the Traditional Circus class, as well as analyzing the knowledge from their own category about their doings, discussing the construction of the identity of the so-called Traditional Circus. This research had information collected from meetings of this artistic class, interviews, press material and bibliographic sources as the main form of analysing tools. In recent years, much has been spoken about a New/ Comtemporary Circus, name which is very controvertial on its own and for this reason to think and reflect about the Traditional Circus can help us understand its culture and diversity nowadays. By that, the main proposal of this work is to register the work of the Traditional Circus, in the state of Rio de Janeiro, outlining and discussing their practices, memories, claims, difficulties and a possible new repertoire of signs linked to this derivation of the circus today.

Keywords: Circus, Tradition, Circensis, Class, Claims

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Sluchem Cherem e Carequinha (George Savalla) – Sesc Barra Mansa - RJ (1997).....	18
Figura 2 — Carequita (Slanny Cherem) e Carequinha (George Savalla) – Lona Cultural Hermeto Pascoal (2005)	19
Figura 3 — Wilton Frazão e o filho Guilherme/ Circo Khronos.	24
Figura 4 — Registro durante entrevista – American Cirkus (2019).....	31
Figura 5 — Raduan Borges – Raduan Circus (2019).....	33
Figura 6 — Emerson Alves e Antônio Sávio (Tio de Emerson) - Circo Sansão.	34
Figura 7 — Evelyn Alves – American Cirkus (2019).....	35
Figura 8 — African Boys - Reder Circus (2019).....	37
Figura 9 — Alexandre Cericola, Erica Rachel, Thiago Campello, Palhaça Bitokinha, Palhaço Pão de Ló, Ariane Campelo e Guga Morales - Circo Saltimbanco (2019).....	39
Figura 10 — Circo Flutuante – Temporada Supermercado Extra Boulevard (2019).....	40
Figura 11 — Italian Circus (2019)	42
Figura 12 — Bandinha Reder Circus (2019).....	57
Figura 13 — Livreto de divulgação do estatuto (1956).....	67
Figura 14 — Gazeta de notícias (Rio) – 07/11/1965	74
Figura 15 — Reportagem Luiz Olimecha.....	77
Figura 16 — Luiz Olimecha, Orlando Miranda e Gugu Olimecha.....	78
Figura 17 — Posse da diretoria do SATED/RJ (1978) - Circo Garcia – Praça Onze.	81
Figura 18 — Posse da diretoria do SATED/RJ, Vanda Lacerda no microfone (1978) - Circo Garcia – Praça Onze.....	81
Figura 19 — Circo vai à rua para reivindicar um espaço – Jornal dos Spots (24/06/1986)	87
Figura 20 — Neuza Cericola (Tuca).	91
Figura 21 — Material Divulgação – I Encontro de Circenses do Rio de Janeiro.	92
Figura 22 — Material Divulgação – II Encontro de Circenses do Rio de Janeiro.	94

Figura 23 — Material Divulgação – IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro.	97
Figura 24 — Ana Maria Gomes Lamenha e Rosa Maria Murtinho.....	98
Figura 25 — Divulgação do Café Thalía	101
Figura 26 — Imóvel do antigo “Café Thalía” (2019).	103
Figura 27 — Ponto dos Artistas Circenses – Praça Onze.....	104
Figura 28 — Ana Lamenha, Mágico Toninho e Pingo no Ponto dos artistas circenses – Praça Onze.	107
Figura 29 — Carteirinha SATED/RJ – Raul Florêncio Campello.	111
Figura 30 — Fixação da Placa Ponto dos Artistas Circenses pelo SATED/RJ (2017).....	117
Figura 31 — Reunião Papo Circense – Edição de Agosto (2017).	118
Figura 32 — American Cirkus (Banquete/ Nova Friburgo - 2019).	126
Figura 33 — Bilheteria American Cirkus (2019).....	142
Figura 34 — Circo Beto Carrero – Praça Onze (2006).	146
Figura 35 — Comemoração do Dia Nacional do Circo (2019).	149
Figura 36 — Comemoração Dia Nacional do Circo 2019 – Praça Onze/ RJ.	150
Figura 37 — Jornal dos Esportes – 03/03/1988.....	153
Figura 38 — Raduan Circus (2019).	162
Figura 39 — Circo Flutuante (2019).	163
Figura 40 — Raduan Circus e American Cirkus.	165
Figura 41 — Reder Circus – Temporada Niterói.	166
Figura 42 — Personagens no espetáculo Abracadabra – Reder Circus (2019).	167
Figura 43 — Babilônia Circus – Niterói (2019).....	168
Figura 44 — Camaro em divulgação de temporada (2020).....	169
Figura 45 — Zoologico de animais de fibra – Italian Circus (2019).....	170
Figura 46 — Animágicos – Reder Circus (2019).....	171

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Quantidade de Circos Tradicionais no estado do Rio de Janeiro – Mapeamento SATED/RJ (março/2020).....	124
Tabela 2 — Principais locais de circulação dos circos no estado do Rio de Janeiro (2019).	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABAC	Associação Brasileira de Artes Cênicas
ABACDI	Associação Brasileira de Artes, Cultura e Diversões Itinerantes,
ABED	Associação Brasileira de Espetáculos de Diversões
ABNT	Associação Brasileira de Normas técnicas (ABNT)
ABPCED	Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões
ABPCED	Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de diversões
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
IBAC	Instituto Brasileiro de Artes Cênicas
SBAT	Sindicato Brasileiro de Autores Teatrais
SATED/RJ	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro
SNT	Serviço Nacional de Teatro
SPT	Sindicato dos Profissionais de Teatro
UGSERJ	União Geral dos Sindicatos de Empregados do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	176
O OBJETO	25
O MÉTODO	26
PLANO DA OBRA	28
1. PICADEIRO CENTRAL	30
1.1 OS DESTAQUES DO CARTAZ: INTERLOCUTORES E SUAS TRAJETÓRIAS	31
1.1.1 Proprietários de circo.....	32
1.1.2 Colaboradores para montagem da memória sobre a organização da classe circense no Estado do Rio	43
1.2 AFINAL, O QUE É O CIRCO TRADICIONAL?.....	46
1.2.1 O não tradicional	47
1.2.2 O tradicional	51
1.2.3 O circense tradicional.....	58
1.2.4 Raiz ou não raiz, eis a questão	61
2. COSTURANDO A LONA: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DA CLASSE CIRCENSE E SUAS REIVINDICAÇÕES	66
2.1 MESTRES CIRCENSES COMO PORTA-VOZES	72
2.1.1 Profissão: Artista	80
2.2 OUTROS CAMINHOS: REUNIÕES, ENCONTROS E SEMINÁRIOS.	85
2.2.1 A era dos Encontros	90
2.2.2 Da ficha ao <i>whatsapp</i>	100
2.3 OS CIRCENSES PARECEM DISTANTES.....	111
3. O CENÁRIO: RELATOS DA RESILIÊNCIA CIRCENSE	122
3.1 PARA EXISTIR É PRECISO ITINERAR.....	126
3.1.1 Circo em chamadas.....	128
3.1.2 Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento.....	131
3.1.3 No meio do caminho tinha algumas pedras, tinha algumas pedras no meio do caminho.....	137
3.1.4 As acrobacias necessárias no arame.....	140

3.2 DO LUGAR AO NÃO-LUGAR, QUE TERRITÓRIO OCUPAR?	142
3.3 DAS TÁTICAS AS IMPROVISAÇÕES	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

INTRODUÇÃO

De junho de 2017 a fevereiro de 2020, participei como pesquisadora de reuniões intituladas Papo Circense¹, promovidas pela Diretoria de Circo do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro. São reuniões semanais, nas quais é discutida a situação dos circos tradicionais no Estado do Rio de Janeiro, a partir dos pleitos apresentados pelos artistas. Nos encontros são debatidas e formatadas propostas de legislações e encaminhamentos de possíveis políticas públicas culturais que atendam as demandas da categoria circense, utilizando principalmente como referência ações já realizadas em outros estados. Basicamente, em sua totalidade, as reuniões são frequentadas por artistas circenses tradicionais, proprietários de circos, representantes do poder público estadual/municipal e representantes do sindicato. De forma resumida, os encontros me parecem um espaço de diálogo dos artistas tradicionais que contam com a mediação e mobilização do sindicato, que, nessa circunstância, assume a função de uma espécie de ponte entre a classe artística e o poder público. Mais a frente falarei de forma detalhada sobre essas reuniões.

A minha participação nessas reuniões foi o que desencadeou o interesse de estudo direcionado ao chamado Circo Tradicional. Antes mesmo do despertar do meu objeto de análise, os encontros e a escuta das discussões serviram também como uma espécie de “gatilho” das memórias do meu processo iniciático artístico no circo, que se deu no âmbito das práticas do Circo Tradicional e a partir da sua lógica de aprendizado.

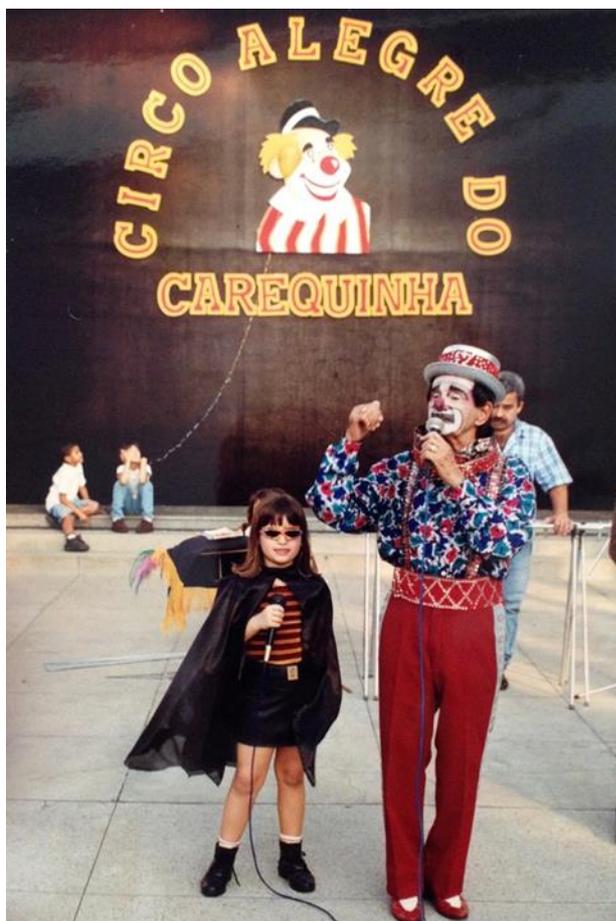
Apesar de não ter nascido em uma família circense, tive a oportunidade de convívio muito próximo, logo cedo, quando criança, com algumas famílias tradicionais circenses. Isto se deve pela ligação de amizade e profissional dos meus pais.

Em especial, tive uma proximidade ainda maior com George Savalla Gomes, mais conhecido como Palhaço Carequinha, a quem considero meu mestre nas artes

¹ A Diretoria do SATÉD/RJ está realizando a cada segunda terça-feira do mês o encontro Papo Circense, com o objetivo de reunir artistas circenses de circos itinerantes, representantes da esfera pública (municipal, estadual e federal), pesquisadores, representantes do SATÉD/RJ, instituições culturais e demais interessados. A fim de pontuar as demandas, necessidades e dados gerais de registro, criando um canal de comunicação em cujo se busca auxiliar na construção de encaminhamentos para melhorias de políticas públicas, liberações e alvarás para os circos itinerantes (TEXTO DIVULGAÇÃO – SATÉD/RJ, 2017).

circenses. As lembranças que foram reativadas a partir da minha frequência nas reuniões me fizeram pensar, como e quando eu passei a identificar ou diferenciar o que era um circense tradicional. Afinal, o que caracteriza um Circense Tradicional?

Figura 1 — Sluchem Cherem e Carequinha (George Savalla) – Sesc Barra Mansa - RJ (1997)



Fonte: Acervo pessoal

Chegar cedo, com quase duas horas de antecedência nos espetáculos do Careca, apelido carinhoso entre os mais próximos, era a principal regra para trabalhar na trupe do Palhaço Carequinha. Nessa época, por volta dos anos 90, Careca não trabalhava mais em um circo de lona específico. Nesse período fazia apresentações com a sua companhia em equipamentos culturais como, teatros e lonas culturais, além de escolas, eventos corporativos e aniversários de cidades em todo o estado do Rio de Janeiro, principalmente nas cidades do interior. Para os adultos, as horas antes do espetáculo eram momentos de verificar o figurino, separar o material de cena, passar o som, fazer alongamento, aquecimento, enfim, treinar, lanchar, fazer o roteiro do espetáculo e tantas outras coisas. Porém, para as

crianças significava muito além disso tudo, tempo de brincar e de explorar os novos espaços. Um dia, em meio as brincadeiras, Carequinha chegou com uma bolsa de plástico cheia dos famosos chicletes de bola Ping Pong de *tutti-frutti*, pediu para todas as crianças mascarem e depois devolverem; lembro que aquilo me deixou bastante intrigada, pois nunca tinha visto aquilo. Assistimos ele amassar e amassar todos juntos, misturando com um pouco de maquiagem vermelha e depois de alguns minutos modelando uma bola com aqueles chicletes, que foi logo aplicada sobre o nariz, aos poucos vi fazê-la integrar o seu rosto como se fizesse parte dele. Devagar ele foi completando sua maquiagem, colocando sua peruca, que era uma imitação de uma cabeça careca, em cima daqueles seus muitos cabelos escuros. E assim, naquele dia, pelo menos ao que me lembro, entendi como aquele homem, sempre muito alinhado, bastante vaidoso, frequentemente adornado com relógios, anéis, cordões, óculos escuros tipo aviador e cabelos escuros brilhosos, virava o Palhaço Carequinha. Essa metamorfose se repetiu por muitas vezes depois, com a mesma marca de chiclete e, aparentemente, com a mesma ordem de procedimentos. De tempos em tempos o nariz perdia a cola e ele fazia um novo.

Figura 2 — Carequita (Slanny Cherem) e Carequinha (George Savalla) – Lona Cultural Hermeto Pascoal (2005)



Fonte: Acervo pessoal

Ao compreender a memória como uma operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, como sugere Pollak (1989), escolho relatar essa história, que me parece não só fruto da minha lembrança, mas também de tantos outros amigos e conhecidos que, de alguma forma, tiveram a oportunidade de conviver com este artista, por entendê-la como

uma possível descrição de um processo ritual² simbólico no contexto do Circo Tradicional.

Poderia também justificar essa escolha por ser parte da história de um artista consagrado em todo o Brasil. Segundo Alice Viveiros de Castro (2005), Savalla imprimiu uma grande mudança no personagem palhaço, inventando uma inversão total do papel milenar do palhaço, o que ele chamava de “Palhaço Moderno”³.

Revisitar essa memória, agora enquanto pesquisadora me fez pensar que talvez esse tenha sido o rito mais simbólico que vivenciei dentro da arte circense e provavelmente uma das memórias que colaboraram bastante para construção da minha noção do que é ser um Circense Tradicional até então. O que faz sentido já que Schechner (2012), afirma que os rituais são uma forma das pessoas recordarem, são memórias em ação, ou melhor, são memórias codificadas em ações.

A partir de Turner (1969), é possível perceber o destaque que o autor dá ao modo como a dimensão ritualística marca as etapas e mudanças vividas coletivamente. De forma que, para o autor, todo rito é um “processo ritual”, que se inicia pela suspensão de uma ordem estrutural, sugere uma crise dessa ordem e leva a um desfecho, que deriva em reagregação ou em cisão social.

Nesse contexto, Schechner (2012) afirma que em todos os lugares, de alguma forma, os indivíduos demarcam as passagens de estágios da vida, por meio de rituais como performances liminares. Ele afirma também que para Van Gennep (1909), os rituais de passagem consistem em três fases – a preliminar, a liminar e a pós-liminar. Considerando então, a fase liminar, um período de tempo em cujo a pessoa está “entranhas e entre” categorias sociais ou identidades pessoais.

Ao se debruçar sobre o estudo das práticas rituais, Turner (1969) desenvolveu a partir da noção de liminaridade o conceito de *communitas*. Desta forma, para ele

² Nesse sentido, a partir de Schechner (2012) entendo ritual entre tantas possibilidades e funções, também como uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e constituírem uma solidariedade social, para formar uma comunidade.

³ No livro O elogio da bobagem, de Alice Viveiros de Castro, contém um depoimento de Carequinha definindo o Palhaço Moderno: Um palhaço que é um herói para as crianças, que não apanha, que é quem engana o clown e que sempre dá bons exemplos e conselhos para a garotada: - “inventei uma nova escola de palhaços. Até então as pessoas riam da desgraça do palhaço que apanhava como ele só. Não gostava disso e virei o herói da história. Os outros se davam mal. Mas o Carequinha não.” (CASTRO, 2005).

liminaridade é uma espécie de momento de margem dos ritos de passagem, uma fase do ritual no qual os sujeitos ficam indeterminados, como um processo transitório, para, em seguida, reintegrarem-se na estrutura social. Nesse sentido, Victor Turner entende a liminaridade como uma condição temporária que é situada fora da estrutura social, dando origem ao que ele chama de *communitas*, uma forma de antiestrutura formada pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar nos rituais.

Assim, com base em Turner, podemos compreender que a vida social se desloca a partir de um movimento retórico, envolvendo estrutura social e *communitas*, estimulado pelas práticas rituais.

Desta forma, é na fase liminar que as pessoas absorvem e constroem suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. Portanto, existem muitos modos de se suceder as transformações provocadas pela fase liminar de um ritual, a depender de acordo com a cultura, grupo ou cerimônia. Assim, uma das possibilidades de transformação é a partir da aprendizagem de uma tradição.

Isto posto, compreendo a memória descrita aqui como uma espécie de rito de passagem pessoal. Rito este que, na conclusão da fase liminar do ritual, representada pela ação da aprendizagem de parte de uma tradição, significou para mim uma transformação, ou melhor, uma mudança de condição. Esta mudança, provocada pela participação no rito, ao meu ver, não me transformou em uma circense tradicional. Uma vez que não me legitimo assim e acredito que a construção dessa identidade se dá de forma bem mais complexa, como irei desdobrar neste trabalho.

Na verdade, acredito que essa mudança representou para mim, uma espécie de autorização para frequentar o grupo social do Circo Tradicional, que resultou em ter proximidade com os indivíduos dessa categoria, logo me possibilitando, gradativamente, o acesso ao repertório, às práticas e conhecimentos pertencentes a essa tradição. Além de alimentar uma sensação de compromisso com o registro e memória dessa cultura, como uma espécie de responsabilidade de nutrir sua continuidade. O que de certa maneira, reflete como meu principal estímulo a me debruçar sobre a pesquisa da cultura circense desde o início da minha trajetória acadêmica, da minha graduação, até hoje.

Assim, a oportunidade da convivência com a categoria circense tradicional na minha trajetória e neste momento, mostra-me que o entendimento do que é ser um

circense tradicional ou o que é o Circo Tradicional, transcende tentativas de definições limitadoras e com dimensões inertes. Na verdade, parece-me que esta noção deve ser pensada a partir de uma concepção que leve em consideração seus inúmeros processos de simbolização, que vão se dando de maneira dinâmica ao longo do tempo, mas que de alguma forma possui uma coerência que permanece, que garante sua preservação.

No contexto do Circo Tradicional, a expressão “serragem no sangue” ou “serragem nas veias”, comumente utilizado entre a classe dos artistas circenses tradicionais, e já registrado em bibliografias, diz respeito a um estreito vínculo criado entre a vida e a profissão desses artistas.

O “circo”, enquanto categoria de pensamento é um modo de ver e de ler o entorno, um jeito de pensar e de sentir a vida, uma forma de habitar o mundo. Não por acaso, o circense tradicional fará apelo à metáfora da “serragem na veia” como um modo de autenticar e de produzir sua distinção social. O circo está no corpo; para o circense o circo é carne, o que nos termos de Merleau-Ponty (1992), constitui o modo de entrelaçar o corpo com o mundo. (ROCHA, p. 51, 2018)

Ao buscar as definições de Circo Tradicional, na maior parte das vezes, esbarramos em descrições exatamente de um estilo de vida e não de uma linguagem artística especificamente executada de um jeito ou de outro.

Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. [...] Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura. (SILVA, P.56, 1996)

Ao pensar na íntima ligação entre a vida e o circo ou entre a vida e o trabalho dos artistas, lembrei que por muitas vezes, seja no camarim ou durante o próprio espetáculo, ouvi o Careca fazer referências ao seu nascimento dentro da lona de circo e o desejo de ter sua morte trabalhando com circo. Em busca de mais informações sobre esta recordação, encontrei uma gravação de entrevista realizada em comemoração aos seus 90 anos, no camarim da Lona Cultural Gilberto Gil, no bairro de Realengo, na cidade do Rio de Janeiro. Careca inicia a gravação falando que é de família tradicional de circo, a família Savalla. Explica que essa família veio do Peru, por meio de sua avó, que ao passar pela Argentina se casou e teve dois

filhos argentinos. Continua sua narrativa contando que depois os avós vieram para o Brasil, onde tiveram mais cinco filhos, e uma dessas filhas era a mãe de Careca. Inclui ainda o relato do seu nascimento.

Agora o nascimento do Carequinha foi uma coisa extraordinária, dizem assim: Até teu nascimento foi uma palhaçada! Não é não! É uma história verídica, uma coisa bacana. A minha mãe estava andando no arame, no picadeiro no circo, vou dizer até o lugar...Rio Bonito foi onde eu nasci, e ela estava grávida, já estava nos últimos dias e meu pai que ficava embaixo tomando conta, porque se caísse, ele segurava, aí ela disse que estava passando mal, disse para ele trabalhando, andando no arame, ele disse: então desce, desce. Então ela fez aquele comprimento de despedida e desceu. Foi a conta de chegar na barraca do circo, aí mandaram chamar uma parteira, era uma senhora até de cor, depois eu fiquei conhecendo, depois de muitos anos, fiquei conhecendo essa parteira, e o Carequinha nasceu na barraca do circo, ainda deu tempo de um tio meu no meio do espetáculo entrar no picadeiro e dizer: Meus amigos e minhas amigas, aquela moça que estava andando no arame, que vocês viram, acaba de dar a luz a um garoto no fundo do circo, uma salva de palmas. (GOMES, 2006)

No mesmo vídeo, Careca finaliza sua entrevista com a seguinte fala: “Fiz a promessa de morrer trabalhando no circo, quero morrer pintado” (GOMES, 2005, 01m25s).

No meu percurso de pesquisa, foi interessante perceber que esse tipo de fala não se restringia apenas ao Careca. Comecei a perceber uma recorrência de falas que se assemelhavam às dele, partindo de artistas circenses que se legitimavam tradicionais, que apesar da utilização de palavras e expressões diferentes, pareciam desembocar numa mesma relação de vida e circo. Em 2018, em comemoração ao dia do circo, o Circo Khronos, que estava em temporada em Manaus, abriu suas portas para mostrar ao jornal on-line Em Tempo, um pouco da rotina de circo. Na entrevista com o artista Wilton Frazão, o palhaço Gojobinha, de 47 anos e proprietário do Circo Khronos, afirmou que ser do circo é muito mais do que uma profissão, é uma paixão para os artistas, “Quero morrer no circo. Esse trabalho é minha paixão” (FRAZÃO, 2018).

Figura 3 — Wilton Frazão e o filho Guilherme/ Circo Khronos.



Fonte: Em Tempo/ Marcelo Cadillac

A recorrência desse tipo de discurso seguiu se repetindo na pesquisa. Na seção Cultura, do jornal *El País*, em junho de 2019, em entrevista Franco Alves Monteiro, o palhaço Xuxu, afirma: “Sou palhaço desde os quatro anos de idade e já vou fazer 80. Ser palhaço é a minha vida”. Tataraneto de palhaço, ele se orgulha de ser de família tradicional circense e de ter feito parte de importantes momentos da história do circo em São Paulo. Aos 16 anos, Xuxu foi o último escada⁴ do falecido palhaço Piolin⁵. Hoje, ele trabalha em espetáculos avulsos, dá aulas de palhaço e de malabarismo a centenas de crianças em Barueri. Embora hoje esteja afastado dos picadeiros tradicionais, afirma: “Sou tradicional. Nasci no circo e vou morrer no circo”.

⁴ Componente da dupla cômica, é o artista que prepara a piada para o Palhaço. (MAVRUDIS, 2011)

⁵ Abelardo Pinto nasceu em 1897, no circo de seu pai. Galdino Pinto era filho de fazendeiros da região de Barra do Piraí, Rio de Janeiro, quando conheceu a linda circense Clotilde Farnesi. Apaixonou-se e mudou o rumo de sua vida, tornando-se palhaço e empresário do Circo Americano. O nome Piolin, barbante fino em espanhol, foi uma brincadeira com suas pernas finas, verdadeiros gambitos. Piolin foi descoberto pelos modernistas. Em visita ao Brasil, o intelectual francês Blaise Cendrars chamou atenção dos brasileiros para o popular palhaço, chamando-o de “o maior palhaço do mundo”. Durante 27 anos Piolin teve circo armado em São Paulo, primeiro no largo Paissandu, por sete anos, e depois na Av. General Olímpio Galvão, por vinte anos e sete meses. Mas a burocracia lhe tirou o terreno e Piolin foi despejado. Posteriormente seguiu trabalhando com shows avulsos e homenagens, mais tarde até com seu circo novamente. A Câmara do Estado de São Paulo proclamou o dia 27 de março, data do seu nascimento, como o Dia do Circo e os circenses de todo o Brasil assumiram a data como o Dia Nacional do Circo. (CASTRO, 2005)

É com base nesse conjunto de ações e representações que a descoberta dos conteúdos apresentados me atravessaram de forma muito reveladora, de maneira a compreender, de modo mais concreto, as atuais reivindicações que eu vinha registrando e ouvindo nas reuniões Papo Circense. Passei a entender que as demandas apresentadas por esses artistas, de modo geral, tinham menor relação, especificamente, com a criação de uma lei, de uma política pública ou edital. Seus pleitos soavam agora para mim, como um pedido de melhores condições de trabalho, ou melhor, pelo direito de trabalhar.

À vista disso, compreendi que se tratando de circenses tradicionais, talvez mais do que o anseio pelo direito de trabalhar, passei a entender como também o anseio pelo direito de viver. Em especial, a defesa de um estilo de vida definido por esses artistas como tradicional.⁶

O OBJETO

Deste modo, proponho este trabalho como uma reflexão sobre o atual cenário do Circo Tradicional no Estado do Rio de Janeiro. O foco de investigação sugerido é seu estado e conjuntura a partir do relato dos artistas que se autodefinem circenses tradicionais.

A investigação tem como principais ferramentas de análise informações coletadas em materiais de imprensa, reuniões da classe artística, entrevistas e fontes bibliográficas. Por meio desta pesquisa, registro o Circo Tradicional que atua no Estado do Rio de Janeiro, delineando e apresentando sua memória, suas práticas, dificuldades e o provável novo repertório de signos atribuídos a essa vertente do circo atualmente.

Assim, o que se pretende neste estudo, é registrar e apresentar o Circo Tradicional do Estado do Rio, compreendendo e esmiuçando suas reivindicações, lutas e dificuldades para realizar sua atual forma de fazer o circo.

Considerando o Circo Tradicional como meu objeto de estudo, a metodologia utilizada na pesquisa é a pesquisa documental, junto a pesquisa participante, na

⁶ Em alguma medida, parafraseando Weber, percebendo a arte circense tradicional de certa forma como uma vocação, onde uma coisa é viver da arte circense e outra é viver para ela. (“Ciência como vocação” e “Política como vocação” – Foram publicações que resultaram de duas conferências de Weber dirigidas aos jovens estudantes alemães da Associação dos Estudantes Livres da Baviera, na Universidade de Munique, com data entre 1917 e 1918).

qual estou inserida no ambiente estudado como artista e pesquisadora. Sendo assim, participo do meu campo também como sujeito e não apenas como mera observadora. Porém, acho importante sinalizar que não me legitimo artista circense tradicional e sim uma artista que teve parte do seu processo de aprendizagem a partir das matrizes e métodos do Circo Tradicional.

O MÉTODO

Para realizar este estudo, cujo objetivo é refletir sobre as práticas de um grupo social, o Circo Tradicional, a principal metodologia adotada consiste em tratar os interlocutores desta pesquisa como construtores de saber. Assim, as narrativas dos colaboradores são tratadas com protagonismo para a escrita.

Busco a partir da pesquisa de campo, coletar informações que contribuam para uma descrição, que se pretende a mais ampla possível, do Circo Tradicional atuante no território foco da pesquisa. Tal pesquisa foi realizada em reuniões da classe circense e em algumas visitas a circos tradicionais no estado do Rio de Janeiro,

Do ponto de vista prático, sinalizo que as reuniões Papo Circense, parte do campo de pesquisa, não aconteceram seguidamente todos os meses desde quando comecei a acompanhá-las (junho/2017), devido a recessos, feriados e período de eleição sindical, já que ela é realizada na sede do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ). Além da observação realizada durante esses encontros, utilizo áudios de gravações das reuniões na íntegra cedidos pelo SATED/RJ para a pesquisa. Neste sentido, considero relevante indicar que escolhi utilizar pseudônimos para identificar meus interlocutores participantes das reuniões, a fim de preservá-los, pois tratando-se de reuniões de reivindicações de classe, muitas falas ganham teor de denúncia. Deste modo, apenas as falas coletadas a partir das gravações das reuniões, estarão identificadas com o nome da reunião, além dos nomes fictícios e o ano da gravação.

Além destes registros, realizei também entrevistas, que foram divididas em dois grupos. O primeiro um grupo de interlocutores composto por proprietários de circo e o outro composto por colaboradores que possuem ou possuíram algum tipo de envolvimento com as lutas e reivindicações da classe circense tradicional via SATED/RJ.

No ano de 2019, visitei circos tradicionais que estavam no Estado do Rio de Janeiro, realizei entrevistas com seus proprietários, além de, sempre que foi possível, assisti a seus espetáculos. O critério de escolha aplicado para seleção dos entrevistados foi a busca por certa diversidade de proporções de circos (pequenos, médios e grandes), além do esforço em optar por circos que estavam estabelecidos em variadas regiões do estado. Ao todo, foram realizadas seis entrevistas. A seleção dos circos se deu a partir das divulgações on-line de temporadas ou por indicação dos próprios entrevistados. Além de buscar especificamente circos que seus proprietários, de alguma forma, os intitulassem e legitimassem como tradicionais.

Os circos nos quais os proprietários foram ouvidos estavam em circulação ou permanência nas seguintes localidades: bairro de Vila Isabel, zona Norte da cidade do Rio de Janeiro; Gardênia Azul, zona Oeste da mesma cidade; Santa Cândida, em Itaguaí; São Domingos em Niterói, e nos distritos de Itaipuaçu, no município de Maricá e Banquete, no município de Bom Jardim. Considero importante pontuar que realizei a gravação dos áudios e transcrição das entrevistas, estas feitas de forma não estruturada, utilizando apenas um roteiro de questões base, que buscavam estimular as narrativas dos interlocutores, tentando deixá-los livres para relatar.

Por estar abordando temas gerados a partir de reuniões sindicais da classe circense tradicional na atualidade, considerei relevante trazer na pesquisa uma espécie de recuperação da memória da organização da categoria circense tradicional, no estado do Rio de Janeiro. Foi utilizado como norte as ações realizadas via SATED/RJ e como recorte o período de 1965 até 2019, como embasamento para os temas atuais apresentados. Para isto, entendi que seria necessário, além das entrevistas com os proprietários circenses, realizar entrevistas com as demais pessoas que estiveram próximos aos movimentos de luta por direitos e demandas da classe circense, já que não foram encontrados muitos registros. De modo que encontrei um cenário praticamente virgem em termos de referências no meu trabalho de campo, salvo apenas pelas referências trazidas pelos próprios interlocutores.

Desta forma, em 2020 realizei entrevistas em sua maioria de forma remota⁷, com um roteiro de perguntas diferente das aplicadas aos proprietários dos circos, que foram gravadas e transcritas. Ao todo, foram entrevistadas cinco pessoas que trazem em sua trajetória envolvimento com a luta da classe circense tradicional, seja por ter composto a Diretoria de Circo do SATED/RJ em algum momento, ou por ter grande proximidade com a instituição ou seus componentes.

Além das entrevistas e da investigação de campo, utilizo como aparato para a pesquisa, fontes bibliográficas, registros de imprensa e vídeos disponibilizados em plataforma digital. Também recorro a vídeos de registro, a materiais de divulgação e a fotografias cedidos pelo CEDOC/FUNARTE e por famílias tradicionais circenses.

PLANO DA OBRA

Este trabalho foi constituído, além desta introdução e das considerações finais, de um texto subdividido em três capítulos, organizados da seguinte forma:

O primeiro capítulo, O PICADEIRO CENTRAL, está dividido em duas partes. A primeira OS DESTAQUES DO CARTAZ: INTERLOCUTORES E SUAS TRAJETÓRIAS, na qual apresento meus interlocutores, abordando suas trajetórias pessoais, de seus circos e, em alguns casos, de suas famílias. Posteriormente em AFINAL, O QUE É O CIRCO TRADICIONAL?, trago para o debate as noções apresentadas pelos entrevistados, do que é um circense tradicional e o que é o Circo Tradicional, em diálogo com as noções de tradição, *performance*, identidade e diferença.

No capítulo seguinte, COSTURANDO A LONA: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DA CLASSE CIRCENSE E SUAS REIVINDICAÇÕES, descrevo a memória da organização dos circenses no Estado do Rio de Janeiro, de acordo com o recorte feito, privilegiando as narrativas dos artistas, os registros de imprensa e os registros documentais. A fim de criar um breve panorama desta parte da memória circense, atendo-me as reivindicações articuladas via SATED/RJ, no período selecionado, com a finalidade de embasar o terceiro capítulo. Para isto, utilizo como suporte teórico para discussão conceitos de memória e classe.

⁷ Com a pandemia do COVID 19 no Brasil, apenas uma entrevista foi realizada presencialmente em março de 2020, antes da orientação de isolamento social, o que tornou as demais entrevistas presenciais inviáveis.

No capítulo O CENÁRIO: RELATOS DA RESILIÊNCIA CIRCENSE, terceiro e último, exponho o atual relato sobre Circo Tradicional, a partir, principalmente, das falas dos interlocutores em relação ao seu estado e conjuntura. Este capítulo é, praticamente, todo conduzido pelas narrativas apresentadas nas reuniões Papo Circense, partindo das reivindicações dos artistas e dos seus apontamentos. Ramifiquei este capítulo em três partes: PARA EXISTIR É PRECISO ITINERAR; DO LUGAR AO NÃO LUGAR, QUE ESPAÇO OCUPAR? e DAS TÁTICAS ÀS IMPROVISAÇÕES. Para fundamentar esta parte da pesquisa, utilizo principalmente conceitos que giram em torno das artes de fazer e do território.

1. PICADEIRO CENTRAL

A presença das três arenas ou três picadeiros nos circos, de acordo com os registros, deve-se a P.T. Barnum (1888). Essa utilização era um recurso estético que possibilitava três apresentações simultâneas, em três picadeiros diferentes, embaixo de uma mesma lona. Estrutura que seria efetivamente consagrada no Ringling Bros, Barnum and Bailey como se pode ver, por exemplo, no filme O maior espetáculo da terra, ganhador do Oscar em 1952. Em circos brasileiros, a utilização dos três picadeiros parece não ter sido muito usual. Em meio à pesquisa, encontrei apenas menções na literatura de companhias com essa estética, que passaram por alguns estados em turnê pelo território brasileiro, por exemplo, o Circo Buglione (LEÃO, 2013), Circo Sarrasani (CHAVES, 2020) e o Circo Hong Kong, da Família Temperani (VOX, 2011).

Durante uma das entrevistas realizadas, ouvi um artista mencionar a real importância e qualidade profissional de um colega acrobata usando a expressão “ele é artista de picadeiro central”, e depois adicionou “chegou a trabalhar no picadeiro do meio do Ringling”, naquele momento não entendi a referência de forma clara, além da credibilidade de estar no Ringling⁸.

Porém, posteriormente, pensando melhor, percebi que já tinha ouvido em outras oportunidades artistas mencionarem o termo “picadeiro do meio” ou “picadeiro central”. Essas expressões foram utilizadas como uma espécie de sinônimo para aludir à importância de algo, ou ainda de forma mais frequente, mencionar a existência de três picadeiros para sugerir a grandiosidade de um circo.

Eu mudava de bairro, mas eles no mesmo colégio. Naquela época, era primário, ginásio e secundário. Então, veio o exército. Quando eu comprei o circo, minha noiva já sabia e me incentivava. Só que ela pensou que ia ser um circo igual aqueles da Presidente Vargas, três picadeiros, gerador...Se ferrou! (ACHCAR, 2016, p.205)

Então, intitular este capítulo como picadeiro central, significa que nele gostaria de apresentar as atrações principais deste trabalho. Expressando, assim, minha intenção de trazer meus interlocutores e suas trajetórias com protagonismo para esta narrativa.

⁸ Ver em (JACOB, 2016, p. 164 – 177).

Em primeiro lugar irei apresentar meus entrevistados, junto a uma pequena biografia que pretende dar conta de contextualizar seus lugares de fala e trajetórias.

Já na segunda parte, proponho uma reflexão sobre o conceito de Circo Tradicional, baseada principalmente na fala dos interlocutores, que de certa forma, assumem o papel de coautores nesta pesquisa.

Figura 4 — Registro durante entrevista – American Cirkus (2019)



Fonte: Acervo pessoal

1.1 OS DESTAQUES DO CARTAZ: INTERLOCUTORES E SUAS TRAJETÓRIAS

Sem dúvida o que mais me cativa no processo de uma pesquisa, são as entrevistas. Na verdade, acredito que seja o exercício de escuta das vivências, afetos e trajetórias dos interlocutores.

Segundo Silva (1996), o circense brasileiro não se afligiu em deixar registros escritos e testemunhos pessoais sobre sua história de vida ou de trabalho. Encontram-se fotografias, recortes de jornais e alguns livros de circenses, escritos a partir da década de 1960, sendo raros os registros escritos, por exemplo, sobre árvores genealógicas ou origens familiares.

Nesse sentido, acredito que expor a memória individual trazida pelos interlocutores desta pesquisa é de fundamental relevância. Esta gera o registro não só de suas trajetórias individuais e, em alguns casos, de suas famílias, mas, além disso, refletem a memória do circo brasileiro.

Sobretudo, devemos levar em consideração que apesar da memória parecer um fenômeno individual, ela precisa ser entendida como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. Além disto, a memória é, em parte, herdada e não se refere apenas à vida física da pessoa (POLLAK, 1992). O que nos faz pensar o quanto a narrativa dos interlocutores pode estar carregada de heranças da memória do seu ciclo social, família ou grupo.

Assim, trago neste momento uma pequena biografia de cada um dos entrevistados construída a partir de suas narrativas. Este relato individual tem a finalidade de registrar suas memórias, situar e contextualizar melhor as informações trazidas por estes.

Como foi mencionado na introdução, parte do método utilizado para construção desta pesquisa, foi a realização de entrevistas, que foram divididas em duas partes, separadas pelo critério de escolha dos colaboradores. De forma que, uma parte foi realizada com proprietários de circos, que os definem como tradicionais ou similares e a outra parte com pessoas que, de alguma forma, participaram, tiveram algum tipo de ligação ou estiveram presentes nas ações de organização da classe circense tradicional via SATED/RJ.

Sendo assim, segue uma pequena apresentação dos interlocutores, organizada em duas seções.

1.1.1 Proprietários de circo

ALBERTO JÚNIOR é proprietário junto a sua família do Raduan Circus. Alberto Gomes Borges Júnior é a terceira geração da família circense Borges, foi criado e nascido em circo como ele mesmo afirma. A história de sua família com o circo começou com o seu avô, que era do Rio Grande do Norte e entrou para o circo como vendedor, vendendo produtos nos intervalos dos espetáculos. Assim, com o contato frequente com os artistas, seu avô foi aprendendo os números circenses e passou a fazer parte dos espetáculos. Com o tempo, seu avô montou o chamado Circo Dallas e o manteve por mais ou menos 6 anos. Depois da extinção do Circo Dallas, seu avô ficou trabalhando como artista em vários outros circos. A herança circense foi passada para o pai de Alberto Júnior.

Alberto Borges, pai de Alberto Júnior, já cresceu no circo e trabalha desde os 7 anos como circense. Ele deu continuidade à arte com a família que constituiu com sua esposa Normandia Xavier Luques Borges, que era “praça”⁹. O Raduan Circus, que leva o nome do filho de Alberto Júnior e Silvana Borges, sendo este o “xodó” da companhia e já compõe a quarta geração da família Borges envolvida com circo, é a tentativa mais recente da família de montar seu próprio circo. O Raduan Circus já passou por duas outras tentativas de abertura, atualmente está em funcionamento desde 2018.

Figura 5 — Raduan Borges – Raduan Circus (2019)



Fonte: Acervo pessoal

Alberto Júnior cuida principalmente da organização e montagem do circo, além de participar dos espetáculos no globo da morte e como malabarista. Lorrana Açucena Borges, sua irmã, é acrobata aérea e realiza os números de tecido e Lira. O pai é malabarista e equilibrista, também realiza seus números no espetáculo. Já seu cunhado, Vicente Peres, é o secretário e mestre de pista/apresentador do circo.

⁹ “Praça” ou “gente da praça” são aqueles que não nasceram no circo, que fogem com ou que simplesmente a ele se incorporam. (Ver em Silva, 2007 – Pág 95).

A companhia do Raduan Circus é praticamente toda composta pela família. Em 2019, o circo tinha em torno de trinta pessoas, composto, principalmente, pela família Borges e Peres. Alberto e sua família têm residência fixa em São Gonçalo, durante as temporadas ele costuma morar no circo e sua esposa e filho, geralmente, ficam de quinta a domingo no circo e o resto da semana na residência oficial da família.

O circo tem capacidade de público para 700 pessoas e seu roteiro de itinerância é marcado especialmente por montagens em estacionamentos de shoppings centers, na Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro e nas zonas Norte e Oeste do município do Rio de Janeiro. Seus ingressos giram em torno de R\$9,99 a R\$60 reais dependendo das promoções e da localização do assento. No momento da entrevista, em junho de 2019, o Raduan Circus, se encontrava em temporada no bairro da Barra da Tijuca, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, no estacionamento do centro comercial *UP TOWN BARRA*.

EMERSON ALVES é a quarta geração circense da família Alves, mas que é mais conhecida por ser a família do Circo Sansão. Segundo Emerson, a sua família vem, em parte, de outra família circense, chamada Simões, que são originariamente de Belo Horizonte. Assim, o Circo Sansão, começou em Minas, composto basicamente por uma família mineira.

Figura 6 — Emerson Alves e Antônio Sávio (Tio de Emerson) - Circo Sansão



Fonte: Acervo pessoa da família Alves

A história do Circo Sansão, pelo que Emerson recorda, começa pelo seu bisavô, que era conhecido como Sansão, apesar de ser um circo mineiro, a família

veio com ele para estado do Rio de Janeiro, há pelo menos sessenta anos. O circo passou para sua avó e agora se encontra com a sua Mãe.

Elisangela, esposa de Emerson, conheceu ele ainda no Circo Sansão em 2012, ela era praça e trabalhava como empregada doméstica em Petrópolis. Foi a terceira vez que ela tinha ido a um circo na vida. Ao assistir o espetáculo do circo Sansão, se apaixonou por Emerson e pelo circo. Aos 32 anos, largou o emprego em que trabalhava há 15 anos e foi viver e trabalhar no circo. Em 2014, os dois montaram o American Cirkus, um circo composto por uma companhia de seis pessoas, incluindo Elisangela, Emerson e a filha do casal, Evelyn Alves. Com uma equipe pequena, todos se revezam nas diversas funções circenses. Entre espetáculos, montagens e mudanças, todos moram no próprio circo, em barracas e trailers. Este tem capacidade de público de 200 pessoas. No picadeiro, Emerson é palhaço, realiza números de mágica e rola-rola, já Elisangela é *partiner* de Emerson, e também faz números como: mala moscovita e lira¹⁰, e Evelyn já se aventura na contorção durante os espetáculos.

Figura 7 — Evelyn Alves – American Cirkus (2019)



Fonte: Acervo pessoal

¹⁰ Mala moscovita – Número de ilusionismo circense que um artista é algemado e tracado dentro de uma caixa adaptada e outro artista fica em pé sob a mala, ao encobrir tudo com um tecido, os dois artistas trocam de lugar, em um passe de mágica. Lira – Número realizado em um aro de metal suspenso, que é utilizado para acrobacias aéreas.

O American Cirkus tem como itinerário principalmente na Região Serrana do estado do Rio de Janeiro e em terrenos vazios. Os ingressos do American Cirkus giram em torno de R\$5 a R\$10 reais, e no último dia da temporada, em cada localidade, surge a promoção: Criança não paga, só os pais. A entrevista foi realizada em maio de 2019, quando o circo estava em temporada no distrito de Banquete, no Município de Bom Jardim, Região Serrana do Estado do Rio de Janeiro. Excepcionalmente, esta entrevista foi realizada com duas pessoas juntas, pois o casal em questão, que são sócios e proprietários do American Cirkus, expressaram a vontade de falar juntos.

FREDERICO REDER é empresário, ator e apresentador, além de proprietário do Reder Circus. Frederico se intitula como “gestador” da primeira geração Reder, pois não nasceu no circo, nem tem uma família envolvida com a atividade artística.

O nome Reder é seu sobrenome, e vem da Romênia da sua avó. Frederico conta que a história do seu encanto pelo circo começou na sua cabeça, quando ele tinha mais ou menos três anos de idade, quando seu avô e sua avó o levaram ao circo do Palhaço Lambancinha, em Carangola, Minas Gerais. Ele relata que naquele dia, sua vida mudou porque ele havia decidido que queria ser palhaço de circo. Hoje, trinta e um anos depois, ele é um dos maiores empresários de circo do Brasil. Frederico veio do teatro e em 2001 recebeu um convite para realizar um trabalho no circo, ainda com 16 anos. O convite veio de Marcos Frota, que estava com seu circo montado na Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro. Esta foi sua primeira relação de trabalhando com o circo. Depois, em 2003, Frederico foi morar em São Paulo por conta do teatro e, segundo ele, lá se aproximou muito do circo como linguagem e das pessoas envolvidas com a atividade circense.

Assim entre 2004 e 2006, aos 20 anos, foi dirigir um circo na Arábia Saudita, segundo ele, essa experiência marcou sua trajetória, pois teve a oportunidade de morar num circo, mais especificamente em um trailer. Então, em 2007, veio à primeira oportunidade de montar seu próprio circo, porém ele ficou apenas 6 meses em temporada. Nessa primeira montagem ele descobriu que para o que queria fazer, precisava de mais infraestrutura.

Assim, voltou seu olhar novamente para o teatro, fundou a empresa *Brain+* em 2009, aproveitando a sua longa experiência como produtor cultural no Rio de Janeiro, São Paulo e até na Arábia Saudita. Ao lado das irmãs, revitalizou e

construiu seis teatros e, finalmente, em 2017, voltou para o circo, e fundou, por meio de uma sociedade, seu primeiro Patati Patatá Circo Show, que depois ganhou mais três filiais itinerantes. Já o Reder Circus, o qual foi o foco da entrevista para esta pesquisa, foi criado em julho de 2018, com uma companhia de mais ou menos 150 pessoas, e com capacidade de público para 1200 pessoas. A companhia é bastante plural, com artistas e famílias circenses da África, Peru, Equador, Venezuela e Argentina.

Figura 8 — African Boys - Reder Circus (2019)



Fonte: Acervo pessoal

A companhia possui artistas que moram em trailers junto ao circo, outros que possuem residência fixa e os que, em algumas circunstâncias, se hospedam nas localidades das temporadas. O próprio Frederico mantém um trailer que é uma verdadeira relíquia, pois foi moradia de Carola e Antolin Garcia, Traller este em que, hoje, ele mora entre uma viagem e outra de negócios. No estado do Rio de Janeiro, o Reder Circus, já circulou por lugares como cidades da baixada fluminense, bairros da capital, como a Barra da Tijuca, município de Campos dos Goytacazes e frequentemente é montado em estacionamentos de centros comerciais. Frederico

Reder, além de proprietário do Reder Circus, durante os espetáculos assume a apresentação como um mestre de cerimônias, apesar de afirmar não ser um artista tradicional de circo e lamentar não ter nascido numa família circense, entende o seu circo como tradicional e inovador.

A entrevista foi realizada em maio de 2019, quando o Reder Circus estava em temporada com o espetáculo Abracadabra, que Frederico afirma ser uma homenagem aos grandes circos brasileiros como Orfei, Garcia e Vostok, na Concha Acústica do município de Niterói.

JONATHAN CERICOLA pertence à quinta geração da família circense Cericola. É proprietário do circo Saltimbanco e o palhaço Pão de Ló. A família Cericola tem mais de 100 anos de picadeiro. A primeira geração veio dos seus trisavôs, Afonso Cericola e Maria de Vitto. Italianos, Afonso Cericola era do corpo de Bombeiros e sua trisavó era bailarina do Theatro Municipal. Os dois se conheceram e vieram para o Brasil, já em uma companhia circense. Segundo Jonathan Cericola, na época houve uma crise muito grande na Europa, e a companhia veio de navio para fugir. Já no Brasil, tiveram filhos e um deles, Leonardo Cericola, era o bisavô de Jonathan Cericola e o primeiro palhaço Pão de Ló. Com o tempo, este ficou cego de tanto usar maquiagem para pintar os olhos devido à caracterização do palhaço. Leonardo Cericola também fundou o Circo Garoto, que depois virou o Circo Trapézio. Quem o sucedeu assumindo o circo foi Willian Cerícola, avó de Jonathan.

Filho da trapezista e acrobata, Neuza Cericola, conhecida como Tuca, Jonathan Cericola iniciou sua vida artística ainda criança, fazendo entradas cômicas com seu tio, o Palhaço Massaroca no Circo Trapézio. Após o falecimento de seu avô, em 2008, a família fechou o circo e Jonathan Cericola trabalhou pela primeira vez em um circo que não era da sua família. O primeiro circo em que trabalhou foi o Reder, depois passou por outros circos como Broz Circus, Bartholo e Big Brother Cirkus. Com o tempo, o Circo Trapézio reabriu e continuou fazendo suas temporadas sendo tocado pela família Cericola.

Em 2010, Jonathan Cericola inaugurou o Circo Saltimbanco, um circo com capacidade de público para 300 pessoas, em média. Com este circulou, principalmente, na zona Oeste do município do Rio de Janeiro e, a partir de 2012, fechou contrato para fixação dele dentro do Parque de Diversões e Sítio Jonosake. No momento da entrevista, que foi realizada em janeiro de 2019, o Circo Saltimbanco permanecia fixo no Sítio Jonosake, que é localizado no bairro Santa

Cândida, município de Itaguaí, na região da Costa Verde do Estado do Rio de Janeiro. Com uma companhia de oito pessoas, o circo é formado por artistas e técnicos da família Cericola e outros. Todos moram em residência fixa, fora do circo. O Saltimbanco tem como principal característica e diferencial a realização de comédias do Circo-Teatro, uma tradição que Jonathan Cericola carregou consigo dos circos da sua família.

Figura 9 — Alexandre Cericola, Erica Rachel, Thiago Campello, Palhaça Bitokinha, Palhaço Pão de Ló, Ariane Campelo e Guga Morales - Circo Saltimbanco (2019)



Fonte: Divulgação

PATRÍCIA MARTINS é sócia-proprietária e diretora artística do circo Flutuante, além de atriz e artista circense. Patrícia sempre quis ser atriz e tinha uma identificação muito grande com as Artes Cênicas. Seu encontro com o circo foi mais ou menos aos 24 anos de idade, ela fazia faculdade de Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio (UNIRIO) e dava aulas na Escola de Teatro Martins Pena. Um dia, durante um ensaio na parte de trás do Circo Voador, Edson Silva, que é artista circense, professor da Escola Nacional de Circo e formado na primeira turma da Escola, a convidou para fazer suas aulas de circo, comentou que “ela levava jeito”. Porém, segundo Patrícia, apenas depois de um ano, mais ou menos, ela ingressou na Escola Nacional de Circo. Assim, por volta do início dos

anos 2000, Patrícia fez uma audição no Brasil para o Circo Ringling Bros e foi aprovada. Desta forma, foi morar por três anos nos Estados Unidos, e ao fim da turnê retornou ao Brasil. Como a temporada do Ringling tinha interrompido seus estudos na Escola Nacional de Circo, no retorno ela os concluiu e se formou em 2003. Após essa primeira experiência internacional e a finalização da sua formação em circo, Patrícia partiu para trabalhos em temporadas na Europa e em diversos circos brasileiros, mais especificamente no Rio de Janeiro, circos pequenos e de médio porte, como Circo Continental, Circo Real Moscou, Circo Montreal e o Circo do Palhaço Lambança. Por volta dos seus 36 anos, passou a dar aulas de circo em diversos lugares, inclusive em projetos sociais e na Escola Nacional de Circo por um tempo. Mas aos 40 anos, resolveu se aposentar das aulas e dos espetáculos de circo, o que acabou a levando para trabalhos na área de produção, audiovisual e marketing.

Figura 10 — Circo Flutuante – Temporada Supermercado Extra Boulevard (2019)



Fonte: Acervo pessoal

No entanto, depois de algum tempo afastada dos picadeiros, Patrícia junto com seu marido, o empreendedor e empresário, Tom Bennett, resolveram investir em um negócio em comum. Em um primeiro momento houve a dúvida entre o investimento

em um circo ou em um negócio de comidas orgânicas, mas depois acabaram decidindo por adquirir uma lona de circo completa com toda a estrutura. A aquisição veio do Palhaço Topetão, que estava se afastando do circo itinerante para se dedicar mais à televisão. Então, em junho de 2018, nasceu o Circo Flutuante, como eles definem “um circo com sotaque carioca”. Ele possui a capacidade de público para 350 pessoas e seus ingressos custam R\$15 reais, a meia-entrada, e R\$30, a inteira. Patrícia afirma que a experiência adquirida nos circos em que trabalhou foi essencial para a montagem do seu próprio circo, sobretudo aqueles em que ela esteve por mais tempo, como o Circo Montreal, pois sua ideia era montar um circo com conceito tradicional.

No momento da entrevista, em maio de 2019, o Circo Flutuante estava em temporada no estacionamento do Supermercado Extra, no bairro de Vila Isabel, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O circo é composto por uma companhia que gira em torno de 36 pessoas, entre elenco e técnicos. Toda a companhia mora em residência fixa fora dele. No picadeiro, Patrícia assume a apresentação do espetáculo, o circo circula, até então, somente em estacionamentos de centros comerciais.

THIAGO ROBATTINI é nascido e criado no circo e nunca saiu dele. É artista circense e proprietário do Italian Circus há 8 anos. Segundo Roberto Ruiz (1987), os Robatini são de origem Italiana e compunham a lista dos primeiros circos que chegaram ao Brasil. Eles formaram as grandes famílias circenses que construíram o circo brasileiro. Os registros mencionam a chegada dos Robatini no Brasil em 1892. Com tantos anos de gerações circenses, parece difícil definir ao certo a qual geração pertence.

Thiago afirmou não saber ao certo sua geração, mas imagina que seja a quarta geração da sua linhagem. Ele nunca exerceu outra profissão que não fosse a de circense, nem nunca trabalhou em nenhum outro circo que não fosse o da sua família. Antes de montar seu próprio circo, em 2012, trabalhava com mais cinco irmãos no circo da sua mãe Valéria Barbosa e de seu pai Luiz Henrique Robattini, o Circo Real Madri.

Além de proprietário do Italian Circus, com capacidade de público para 400 pessoas, Thiago também participa dos espetáculos como palhaço Moleza. Seu circo é composto por uma companhia de 10 pessoas, entre pessoas da família e de fora. Sua esposa, Stephanye Monteiro, era praça e começou a morar no circo graças ao

seu relacionamento com Thiago. Ela não realiza números no espetáculo, mas colabora com outras atividades. A companhia também conta com os seus 3 filhos, Yaritza Robattini de 15 anos, que realiza os números de cubo e bambolê ¹¹Yohan Robattini de 11 anos, atuando como palhaço e, a caçulinha, Sofia Robattini de 3 anos, que ainda não entra no espetáculo.

O Italian Circus circula ocupando terrenos vazios, principalmente pela zona oeste da cidade do Rio de Janeiro e pela Baixada Fluminense, assim como por cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro. Thiago e a companhia moram em carretas e trailers fixados junto ao circo e os ingressos giram em torno de R\$ 9,99 e R\$ 20 reais. Já havia conhecido o Italian Circus, contudo a entrevista com Thiago estava marcada para acontecer em março de 2020, quando o circo estava em temporada em Itaipuaçu, distrito do município de Maricá, na Região Metropolitana do Estado do Rio de Janeiro, porém com a pandemia do novo Coronavírus e a orientação para o isolamento social, foi necessária a realização da entrevista de forma remota.

Figura 11 — Italian Circus (2019)



Fonte: Acervo pessoal da família Robattini

¹¹ Cubo - Número circense realizado com um cubo vazado em estrutura metálica o aparelho é utilizado em acrobacias aéreas ou de solo. Bambolê – Número circense realizado como uma performance com um bambolê ou mais.

1.1.2 Colaboradores para montagem da memória sobre a organização da classe circense no Estado do Rio

ANA MARIA GOMES LAMENHA, Ana Lamemha como é conhecida, tem 61 anos, é Empresária, produtora cultural, secretária de circos itinerantes e Presidente da Associação Brasileira de Artes, Cultura e Diversões Itinerantes (ABACDI). Também foi Diretora de circo do SATED/RJ por aproximadamente 16 anos. Além de ter sido membro titular do Colegiado Nacional de Circo, órgão consultivo do Ministério da Cultura de 2013 a 2015 e depois reeleita para o mandato de 2016 a 2018.

Seu envolvimento com o circo começou como produtora de shows e intervenções circenses. Entretanto, o contato com os artistas e as demandas da classe fez com que ela fosse se envolvendo com movimentos de representação da categoria, tornando-se uma militante da classe. Como ela mesma define e afirma o trabalho com a classe circense é a sua missão.

ÂNGELA MARIA CERICOLA tem 63 anos, é graduada em Pedagogia, é a quarta geração da família tradicional circense Cericola. Sua família dispensa apresentações, já que mencionei anteriormente no parágrafo sobre seu sobrinho Jonathan Cericola.

Angela começou a se apresentar no picadeiro ainda muito criança, sempre viajando no circo de sua família. Mas também realizou temporadas em outros circos, como nos das famílias: Palácios, Ozon, Robattini, Serrano, Andrade, Fernandes, Braskuper e Stevanovic trabalhando como trapezista, acrobata e equilibrista. Participou do desenvolvimento e formatação da classificação brasileira de ocupação, do cadastro realizado pelo Ministério de Trabalho e emprego, que definia as ocupações das diversas categorias trabalhistas do Brasil. Nesta ocasião, trabalhou como especialista, definindo as categorias da atividade circense.

Foi professora da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha por quase 12 anos, é mestre em arte circense, sendo a responsável por formar a nova geração de artistas da família Cericola. Também é proprietária do Circo Trapézio, que herdou de seus pais, junto com seu irmão, Willian Cericola Júnior.

Angela tem uma trajetória marcada pela militância da classe, sendo uma circense assídua em reuniões e encontros da categoria, sempre ocupando um importante lugar de liderança em diversas lutas dos circenses tradicionais. Além

disso, é irmã de Tuca Cericola que foi Diretora de Circo do SATED/RJ, de 1988 a 1991.

FLÁVIA MOLINA é de família tradicional circense, a família Molina, tem 40 anos e hoje atua com magia e ilusionismo em Portugal, junto ao seu marido Andrély Corrêa. Segundo Flávia Molina, sua família não sabe ao certo como os Molina ingressaram na atividade circense, existem duas versões: a de seu Pai, que afirmava ser a primeira geração dos Molina, que começou quando ele fugiu com o circo ainda criança, e a versão do seu tio que falava que a história da família com o circo vinha de muito antes.

Flávia Molina trabalha com circo desde seus 3 anos. Contudo, quando ela nasceu, sua família não morava mais sob uma lona de circo, já habitavam uma residência fixa e seguiam fazendo espetáculos de circo em formato de shows em diversos lugares.

No entanto, por volta dos seus 14 anos, em 1994, seu pai, Silvino Bernardo dos Santos, voltou ao circo de lona, montando o Circo Teatro Molina, ficou mais ou menos um ano em funcionamento e depois, em 1996, voltou a ser montado e ficou mais dois anos aberto. Além do circo da sua família, Flávia Molina trabalhou no Circo de México, da família Fuentes Gasca e no Circo Hatary 2, dos Bartholos, realizava principalmente números de chicote, laço e arame, acompanhada de suas irmãs.

Silvino Molina, pai de Flávia Molina, foi diretor de circo do SATED/RJ, de 1991 a 1995 e Flávia também chegou a trabalhar dentro do sindicato.

JOSÉ CARLOS RHIWANY RAMOS, mais conhecido como Ramos, tem 71 anos e é o palhaço Dokhyt. Foi também empresário de luta livre e morou em 32 países. Atualmente, trabalha principalmente como secretário de circos. No momento da entrevista em 2019, estava fazendo a praça para um circo que estava circulando no Rio Grande do Norte. Tem residência fixa no Rio de Janeiro, na mesma época, vivia em deslocamento entre os dois estados. Além de manter um circo da família, o Circo Rhiwany que, atualmente, faz temporada na baixada fluminense, no Estado do Rio de Janeiro.

Ramos pertence a sétima geração da família circense Rhiwany, segundo ele, sua família começou com atividade circenses a partir do seu tataravô e tem origem na Romênia. Lá seus avós, faziam parte de um circo que era composto principalmente por três famílias, os Rhiwany, os Irippini e os Russos, Romanowski.

Com a guerra, seus avós vieram para o Brasil, e aqui montaram um pequeno circo com alguns cavalos inicialmente, os dois eram bastante conhecidos por um número de telepatia que realizavam nos espetáculos e circulavam principalmente entre Minas Gerais, Brasília e Rio Grande do Sul. Ramos nasceu no circo, onde tinha a mistura das famílias Romanov e Garcia, depois de um tempo, sua família viajou por diversos países trabalhando e, ao retornar ao Brasil, ele trabalhou nos circos Thiany, Soleil e Robattini, além de também ter trabalhado na TV Tupi por um tempo.

Hoje, Ramos tem 8 filhos e 12 netos. Destes, apenas 4 filhos e 6 netos seguiram a arte circense. Ramos é um frequentador constante de ações realizadas pelo SATED/RJ ligadas ao circo, acompanhando diversas gestões das diretorias de circo e é um integrante assíduo nas reuniões “Papo Circense”.

THIAGO RAFAEL DE SOUZA CAMPELLO tem 33 anos, é equilibrista e malabarista e seu nome artístico é Thiago Campello. É a terceira geração, da família circense Campello.

A história da sua família com o circo começou pelo seu avô, Severiano Campello, que era de Recife. Em uma passagem do circo Nerino pela sua cidade, os donos do circo ficaram encantados com ele. Segundo Thiago, seu avô saltava muito, saltava de cavalos e fazia várias acrobacias, com isso os donos do circo o convidaram para companhia. Seu avô era menor de idade, tinha por volta dos 17 anos, quando resolveu entrar para o circo Nerino.

Com o tempo, seu avô passou a fazer de tudo no circo; fazia malabares, palhaço, acrobacia, fazia de tudo um pouco. No início, seu avô não queria partir com o circo, pois estava esperando sua mãe voltar do Rio de Janeiro, ela tinha vindo ao Rio em busca de uma oportunidade de trabalho, para depois buscar o filho em Recife. Assim, ele seguiu com o circo, pois havia sido informado que o circo iria passar pelo Rio de Janeiro. Todavia, como é de costume, o circo não tem um roteiro muito estabelecido, assim ele ficou muitos anos circulando com o circo Nerino, até que o circo parou para uma temporada no Peru e lá o avô de Thiago conheceu sua avó, Salomé Campello, que Thiago não tem certeza se era circense, mas pelo que se sabe ela fazia números de adivinhação, de telepatia.

Desse modo, seu avô não seguiu com o circo, ficou morando no Peru e lá nasceu o pai de Thiago, Raul Florêncio Campello. Sua avó faleceu e quando Raul estava com 14 anos, o avô de Thiago retornou para o nordeste do Brasil com os filhos e uma nova esposa. Assim, ficaram rodando com diversos circos pelo próprio

nordeste, como os Garcia e Fumanchú. Já Raul, pai de Thiago, ao vir para o Rio de Janeiro, ficou trabalhando como artista independente em diversos circos, shows, fazendo números diversos, de palhaço a malabarista.

No Nordeste, atualmente, a família Campello se dividiu na composição de dois circos, o Circo Los Campellos e o Circo do Fuxiquinho. O pai de Thiago conheceu sua mãe, Vânia Campello, no Circo Trapézio, da família Cericola. Campello, como era conhecido seu pai, foi convidado a compor a companhia, que estava em temporada no bairro de Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, lá foi apresentado à Vânia que era praça, para trabalhar como sua *partner*. A partir daí Vânia também se tornou artista circense, muito conhecida pelo seu número de pratos bailarinos. Os dois tiveram um único filho, Thiago Campello.

Assim, Thiago Campello seguiu o caminho dos pais e decidiu ser artistas circense, por ter nascido fora da lona, Thiago aprendeu algumas coisas com os pais, mas sua formação efetiva foi na Escola Nacional de Circo, onde ele ingressou em 2000. Após sua formação, começou trabalhando em shows e eventos, depois foi trabalhar para o Circo Montreal, também trabalhou no Circo Reder e no Unicirco Marcos Frota. No exterior, trabalhou em cruzeiros e parque de diversões. Thiago Campello também foi diretor de circo do SATED/RJ, de 2009 a 2011. Seu pai, Raul Florêncio Campello, também teve uma participação muito ativa junto ao sindicato durante anos.

1.2 AFINAL, O QUE É O CIRCO TRADICIONAL?

O circo, enquanto linguagem artística, possui hoje classificações que categorizam o seu fazer artístico e os próprios circenses. Essas distinções surgiram ao longo de sua existência a partir das modificações, adaptações e atravessamentos do espetáculo circense e do próprio modo de vida dos artistas. Desta forma, não é um movimento unilinear de transformações, e sim rizomático.

Assim, antes mesmo de tentar trazer as definições e conceitos referentes ao Circo Tradicional, considero mais proveitoso apontar resumidamente as demais categorias existentes, até o momento. Estas possuem conceitos já consolidados na academia e que surgiram também na fala dos entrevistados.

1.2.1 O não tradicional

Os anos 1970 reservaram grandes novidades ao mundo do circo, aguçando o sentimento de perigo e ameaça aos circenses (Santos, 2001; Andrade, 2006). De um lado, embora esta não seja uma interpretação consensual, alguns viam nas novas mídias, como a televisão, um meio potencial de ameaça ao circo, na medida em que estimulava a entrada de “aventureiros” neste mundo, isso quando não tirava o público dos espetáculos. Por outro lado, o surgimento das escolas de circo, dos festivais mundiais e das inúmeras companhias, grupos performáticos e trupes de artistas com forte influência das artes circenses promoveu o fenômeno do chamado “Novo Circo”, do qual, atualmente, o Cirque du Soleil é a grande referência (Heward e Bacon, 2006; Wallon, 2009 *apud* ROCHA, 2010, p.58)

O chamado Novo Circo surge então como uma categoria da linguagem circense, que traz consigo outra estética de espetáculo e outro perfil de artistas circenses, se comparado ao Circo Tradicional. De acordo com Rocha (2013), antes de o Novo Circo ser uma forma específica de circo, ele parece ser um movimento de renovação da arte circense. Devido ocorrer uma explosão de escolas, companhias e trupes de circo em todo o mundo, paralelamente às experiências de alguns que se definem como Novo Circo.

O Novo Circo tende a deixar os animais em paz e se concentrar nos esforços humanos relacionados à comicidade dos palhaços e às habilidades físicas. No lugar de números sobre-humanos, que envolvem real risco de vida, o Novo Circo tende a operar em uma dimensão humana. (CAMAROTTI, 2004, p.126)

Segundo Rocha (2009), no Brasil, ainda parecem tímidas as experiências do Novo Circo, sendo restritas ao espaço e movimento das companhias e trupes circenses fora do mundo do circo tradicional, ou seja, externo às lonas de circo. Em contrapartida, isto não impede que se reconheça o papel de inovação desempenhado por alguns circenses ao longo da história do circo, mesmo que sempre vistos como casos isolados e resultado da genialidade e talento dos mesmos. No Brasil, os circos Orlando Orfei, Tihany e Spacial mereceram, em algum momento, essa qualificação.

Após o surgimento do termo Novo Circo, que se dá por volta de 1970 na Europa e na América do Norte, é possível identificar também o aparecimento do termo Circo Contemporâneo para caracterizações similares. Em uma publicação dos anais do Encontro Nacional de Recreação e Lazer, podemos ver a proposta conceitual do Circo Contemporâneo.

Antigamente os circos eram de uma família só, tinham no máximo três artistas contratados de fora, as famílias tinham o seu circo e sua dupla de palhaços. Nos dias de hoje, o Novo Circo brasileiro faz uma ponte com o francês, que se desenvolveu a partir da década de 1980. A aproximação da dança e do teatro do circo levou um enriquecimento da arte circense, com maior preocupação com a estética e com a plástica dos espetáculos, o que caracterizou o Circo Contemporâneo. (SILVA; GONÇALVES, 2010, p. 4)

Por volta de 2000, outra categoria surge no campo das artes circenses, é o Circo Social que, segundo Claudio Barría¹² (2006), de um modo geral pode-se definir como uma metodologia, como a construção por meio da arte circense de um diálogo pedagógico no contexto da educação popular e em uma perspectiva de promoção da cidadania e de transformação social. O Circo Social é uma proposta político-pedagógica que aposta no desenvolvimento criativo e na construção da cidadania a partir dos saberes, necessidades e potencialidades das crianças, adolescentes e jovens das classes populares.

O Novo Circo que inova e renova a tradicional arte do circo, não abriu mão desta familiaridade. Este dado se revela na dominação de tantos grupos brasileiros ligados ao Novo Circo como os Irmão Brothers, As Marias da graça, os Fratelli que com humor buscam através dos nomes revelar laços profundos que os une. O novo aprendeu tudo com o circo família, com o Circo Tradicional. Aprendeu principalmente que pertencer a uma tradição e a uma familiaridade não significa estacionar, cristalizar. Incorporou conhecimento e o transformou como o circo sempre fez. (COSTA, p.78, 1999)

Ao analisar a categorização da arte circense, acredito que as tentativas de criação de categorias para novas leituras desta atividade, baseadas nas suas transformações e entrecruzamentos, de algum modo desconsideram uma das principais características desta linguagem: seu caráter híbrido e sua capacidade de adaptação, entendendo essas características apenas como uma espécie de motor do desenvolvimento de novas categorias. Desencadeando a sensação da existência de uma dualidade, na qual o Circo Tradicional se relaciona com o que é antigo ou velho e o Circo Novo/Circo Contemporâneo se relaciona com o que é atual. Ainda que essa dualidade já tenha sido desconstruída na academia, como sugere Gilmar Rocha (2018).

¹² Verbete escrito em 2006 por Claudio Barría, como representante nacional do Circo Social nas Câmaras Setoriais de Cultura.

A dicotomia Circo Tradicional e Novo Circo, antes de referendar uma tipologia circense em que o tradicional representa o que é velho e ultrapassado e o novo a expressão do que é vanguarda e (pós) modernidade, antes significa um movimento de renovação do circo e da arte circense onde o tradicional sempre esteve aberto às inovações e o novo faz apelo constante às tradições que vêm das ruas e dos picadeiros. (ROCHA, 2018, p.8)

Hobsbawm e Ranger (2006), introduzem o conceito de novidade e bricolagem como fundamentais para o conceito de tradição, apresentando seu envolvimento com a adaptação e o re-enxertamento de conteúdos do passado no presente. Conceito este que acredito ser fundamental para o entendimento do diálogo entre passado e presente existente no Circo Tradicional da atualidade.

Nesse sentido, considero necessário trazer os interlocutores dessa pesquisa como construtores de saber, expondo suas noções das categorias circenses com protagonismo para este trabalho. Já que estes realizam na prática o Circo Tradicional na contemporaneidade.

Eu acho que o circo... resumindo, o circo clássico ou tradicional, ele levanta o público da cadeira. Eu ainda não assisti uma pegada contemporânea, isso eu falo assim, preconceito meu, eu não assisti ainda um espetáculo de circo contemporâneo que levante o público da cadeira, que faz o público morrer de rir. Rir bastante, levantar e falar "oh!". Não tem. Os melhores espetáculos do Soleil, por exemplo, são clássicos, não são contemporâneos. A pessoa acha que por não ter alguém falando, por não ter um apresentador, por não falar o nome do artista, não é clássico. Não. O clássico não tá ali, o clássico tá na técnica, na maneira do espetáculo que é produzido, na cor, no brilho e esse é o problema. É que se... que se adotou a pouco tempo agora, de um tempo pra cá, que o clássico é passado e que o novo é o figurino bege e aquele número que a pessoa fica... O número tem dez minutos, são cinco minutos do tempo a pessoa rastejando no chão e cinco minutos a pessoa fazendo o número dela. Isso não é contemporâneo pra mim, entendeu. Contemporâneo, por exemplo, é eu, eu fazer como semana passada agora pegar o circo lotado, no calor de quatro horas da tarde, no Rio de Janeiro, mais de 40 graus debaixo da lona, fazer o público todo rir por causa de uma piada do atual presidente. Isso é contemporâneo, isso é novo. Tá falando coisa super atual. Eu acho que o clássico é isso, ele vai ao contemporâneo e volta, entendeu... Mas sem perder a cor, sem perder o brilho. (JONATHAN CERICOLA, 2019)

A partir da pesquisa percebi que antes mesmo de se legitimar ou de definir o tradicional, os interlocutores destacam o que não é tradicional, por isso escolho aqui começar pela diferença.

Mas pra mim o que difere verdadeiramente o circo contemporâneo do Circo Tradicional é que o circo contemporâneo como o circo de Soleil ele quer te impressionar. E o Circo Tradicional, ele quer te emocionar. É parecido, mas é tão distinto. Porque você vai no Cirque de Soleil e você faz "Ahhh".... Você vai no Circo Tradicional você faz "Aaaah"[suspirando], meu coração... Não é? É muito diferente. (FREDERICO REDER, 2019)

Costa (2006) afirma que nos estudos pós-coloniais, em contraposição às construções identitárias homogenizadoras que buscam aprisionar e localizar a cultura, apresenta-se a ideia de diferença, como uma articulação contextual nas lacunas de sentido entre as fronteiras culturais. Entendendo que a diferença é construída, no processo de sua manifestação, sendo um fluxo de representação.

Acho que tem diferença sim né? Que esse povo que faz circo na rua e tal, projeto social, nunca pisou num picadeiro, eles fazem outra coisa né? Fazem festa e tal. Tipo assim, aqui no meu circo eu entro faço o número, faço o palhaço, faço de tudo, mas não me chama para fazer uma festa do seu filho, que eu não vou, morro de vergonha, pode falar que vai me pagar 2000 reais, não vou. Agora o povo todo pinta a cara e acha que é de circo, não é assim! (THIAGO ROBATTINI, 2020)

Assim, com uma narrativa que busca uma legitimidade por meio de uma referência à tradição, com a distinção entre o que é autêntico e original, alguns interlocutores acabam por trazer, por meio de suas falas, essa diferença. Deste modo, reivindicam legitimidade como parte da construção da sua identidade.

Segundo Rocha (2009), a noção de tradição e/ou tradicional surge mais como um elemento de classificação social do que como desfecho de uma herança genética. De forma ampla, a tradição obtém uma função retórica no discurso circense mais do que representação de uma realidade. O circense não está fechado à modernidade, mesmo que seja classificado na maior parte das vezes como tradicional. A tradição parece como uma manobra de se estabelecer a diferença com o artista que vem de fora.

A vida toda né? Eu sou nascido e criado debaixo da lona, aí eu posso dizer que sim. Como tem outros também que entraram vendendo pipoca, e entraram, e gostaram, e aprenderam um número, entendeu? Só que eu posso dizer assim, que eu tô desde que eu nasci, desde o começo, eu sou circense tradicional. (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Nesse sentido, me parece que para os interlocutores se torna essencial delimitar as fronteiras simbólicas na construção da sua identidade social, a partir do estabelecimento das diferenças com as demais categorias circenses.

Mais do que destacar as diferenças existentes entre as categorias do circo, comparando o Circo Tradicional frente às outras classes, como o Novo Circo/ Circo

Contemporâneo e o Circo Social, escolho aqui destacar as diferenças que surgem dentro do meu objeto de pesquisa, dentro da própria categoria Circo Tradicional.

1.2.2 O tradicional

Ermínia Silva (1996) evidencia que a tradição permeia a história de diferentes grupos de certa sociedade. Afirma que muitos elementos constitutivos de uma cultura grupal se caracterizam como sendo tradicionais, como “pertencentes à tradição”, em qualquer período da história. Deste modo, os circenses não fogem à regra. No entanto, a autora sinaliza que o importante é buscar o que significa para um grupo ser tradicional ou pertencer a uma tradição. Assim, procuro nesta parte da escrita trazer ao máximo as definições e características do Circo Tradicional e do Circense Tradicional, expressas pelos interlocutores desta pesquisa.

As definições mais disseminadas de Circo Tradicional têm uma íntima relação com a família circense, na qual os valores, conhecimentos e práticas são passados por meio das gerações, resgatando o saber circense, que envolve relações sociais e de trabalho. Nesse sentido, o conceito de “Circo-família”¹³, desenvolvido por Ermínia Silva (1996), ganha grande relevância na caracterização do Circo Tradicional.

Tradicional, significa os pioneiros... os primeiros circos que começaram no Brasil. Então isso é tradicional. Então isso começou o circo, os mais antigos, então da família vem a primeira geração, a segunda, a terceira e assim por diante, então esse é o caminho, de geração em geração, da tradição, se aprende desde pequeno, depois os filhos deles, e assim seguindo [...] A nossa família, tem os tradicionais, e tem, existem outras famílias que usam o mesmo regulamento que nós aprendemos [...] Regulamento que eu falo é sobre a montagem do circo, desmontagem, aprender a fazer uma praça, ou seja secretariado... é capataz... diretor... é artista... construir e manter seu próprio aparelho, ou seja, tudo sobre o circo. [...] manter o circo sempre para o próximo. (Pedro Robotini *apud* SILVA, 1996, p. 56-57).

Segundo Gilmar Rocha (2017), o Circo Tradicional está menos relacionado a uma forma de circo antigo e ultrapassado, prisioneiro do tempo, do que a um estilo

¹³ Caracteriza um modo de produção artística dentro de uma organização familiar, que tem como base de sustentação e manutenção, a transmissão oral dos saberes circenses. Dessa maneira, Silva configura o circo enquanto escola permanente que empreendeu um verdadeiro processo de socialização, formação e transmissão de conhecimento. Processo este que sofre transformações entre 1940 e 1950, quando algumas famílias tradicionais circenses deixam de transmitir seus saberes e práticas às gerações seguintes.

de vida com características de base familiar e, por isso, mais artesanal e menos empresarial.

Ao realizar a investigação percebi que o universo do Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro é diverso, no qual são possíveis algumas formas de constituição desta categoria, o que me fez refletir e ampliar minhas noções de Circo Tradicional. Além disto, senti a necessidade de analisar separadamente o Circo Tradicional e o circense tradicional, pois neste contexto não estão estritamente ligados.

Assim, ao buscar os interlocutores desta pesquisa, procurei propositalmente por proprietários de circos que legitimavam o seu circo como tradicional ou nomenclaturas similares (como clássico). Contudo, que apresentassem entre si certa diversidade, seja pelas condições de subsistência dos circos, por ser itinerante ou fixo, por realizar rotas de circulação distintas ou por ser composto por companhias familiares ou não.

Dada diversidade dos entrevistados compreendi duas linhas de narrativas mais presentes sobre o que seria o Circo Tradicional. Uma advém não completamente, mas de forma mais particular, dos proprietários de circo que pertencem às famílias tradicionais circenses. Estes trazem em sua narrativa a concepção de que o circo que realizam hoje é tradicional, por ser constituído como uma herança da sua família, que foi passado entre as gerações. Mas assinalam as alterações que surgem na atualidade, que em alguns casos, identificam como uma espécie de “tradicional modificado”.

Pra mim o Circo Tradicional, assim bem dizer, igual era, não existe mais né? Porque agora é tudo cheio de bichinho, é *baby shark*, é Pepa Pig, essas coisa toda, não tem mais aquele circo só de número, pelo menos aqui no estado do Rio. A gente é tradicional, mas o circo não é mais aquele tradicional raiz, é um tradicional modificado. (THIAGO ROBATTNI, 2019)

Atualmente, é difícil falar o que é o Circo Tradicional isso... Antigamente eram os animais, entendeu... O povo vindo pra assistir o palhaço, vindo pra assistir o malabarista, o equilibrista. Vindo pra comer algodão doce, a maçã do amor, entendeu... ver aquilo. Hoje em dia, é aquilo que eu te falei, hoje em dia, está muito complicado você falar o que seria assim, o Circo Tradicional hoje. Mas mesmo assim eu acho que hoje o que fazemos é Circo Tradicional, só que não é 100%, não vou ser hipócrita com você, é um tradicional adaptado. (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

As tradições estão em constante mudança, como sinaliza Shils (1981), assim esse “tradicional modificado” sugerido pelos interlocutores nada mais é do que parte

da noção de tradição. Contudo, o autor aponta que existe um caráter de persistência na tradição, no qual um elemento, uma crença ou uma prática pode possuir um *status* de integridade e continuidade, resistindo às mudanças da sociedade. Fato que evidencia esta forma híbrida do Circo Tradicional exposta pelos interlocutores.

Pela ótica das noções de *performance*, segundo Schechner (2006), toda e qualquer atividade da vida humana, é capaz de ser estudada enquanto performance. Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada, é composta de comportamentos duas vezes vivenciados, ou melhor, restaurados. Neste sentido, performances de arte, rituais, ou da vida cotidiana são comportamentos restaurados, ou seja, performances são feitas de porções de comportamentos restaurados.

Assim, compreendo, a partir de Schechner (2006) que as performances, como os rituais e os jogos, são de autoria anônima, advindas de um coletivo ou pela tradição, e são desempenhadas ao longo do tempo por meio do comportamento restaurado.

Neste sentido, no contexto do Circo Tradicional, diria que o caráter de persistência existente para continuidade dessa tradição, pode ser lido como as porções de comportamentos restaurados, executados a cada geração. Desta maneira, o circense vindo de uma família tradicional, que executa hoje o Circo Tradicional, não é o seu avô, mas faz como, e este fazer novamente restaura e de certa forma reforça a existência dessa tradição no campo simbólico.

Logo, ao ver Schechner (2006) afirmar que os comportamentos restaurados podem ser rearranjados ou reconstruídos, além de recombinações em número sem fim de variações, percebo que dentro do que é sugerido como “tradicional modificado” pelos entrevistados, me parece como porções de “comportamento restaurado” rearranjados. Ou seja: a tradição ressignificada.

Acredito que a ideia de “tradicional modificado” emerge na fala dos interlocutores, devido a relativização do conceito de tradição ainda estar muito restrita ao campo teórico. Na prática e no senso comum, as noções de tradição ainda estão bastante ligadas a uma dimensão cristalizada, entendendo a tradição como inerte, como uma sobrevivência do passado e imóvel.

No tocante dessa questão, ainda existe a narrativa que nesse contexto nega a utilização de tradicional como nomenclatura, substituindo por clássico, exatamente pelo receio das noções limitantes.

Já tem um tempinho, que eu deixei de falar... eu troquei o tradicional por clássico. Porque eu tenho um medo danado de parecer conservador. A pior coisa que... eu não sou conservador, e o que eu acho é que um artista conservador é a pior coisa que tem. Que a arte ela requer mudança o tempo todo... Então eu troquei o tradicional pelo clássico por... só por nomenclatura mesmo. Eu acho que um artista clássico de circo hoje, ele representa uma arte com mais cor, com mais brilho, com mais dinamismo. (JONATHAN CERICOLA, 2019)

Porém, abrindo um parêntese aqui, este caminho me parece um pouco preocupante, no sentido do apagamento do nome tradicional, considerando os circenses que se autointitulam assim. Deste modo, pensando a partir de Eni Orlandi (1992) e as relações da política do silêncio, o silêncio pode ser pensado na exposição do que não é dito, por meio do dito, ou seja, que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, indesejáveis, em uma situação discursiva dada. Estabelecendo assim um recorte entre o que se diz e o que não se diz. Por esse ângulo, questiono até que ponto pode ser interessante, para os artistas circenses tradicionais, a não utilização da palavra tradicional para estabelecer sua categoria, mesmo que ela ainda remeta de forma superficial a algo estagnado no tempo, em uma perspectiva generalizante.

Além disso, podemos ponderar também que as categorias não são somente conceitos que expressam uma racionalidade, antes, falam de sensibilidades, de outras formas de perceber, sentir e organizar o mundo.

A outra narrativa, bastante presente na investigação é a do Circo Tradicional como um conceito de se fazer o circo, passível de reprodução, de forma que sua realização não está estritamente ligada aos circenses tradicionais.

É, eu tenho Circo Tradicional hoje aqui. Eu vejo, a gente é um circo evento né? Ninguém mora aqui. Embora seja meu e do meu marido, nós não somos família. A gente não tá ensinando pros nossos filhos porque a gente nem filho tem, entendeu. A gente não é um circo família, a gente não emprega famílias, mas eu sinto que conceito do espetáculo, o que a gente tá pensando em fazer é um espetáculo de Circo Tradicional. Então hoje em dia eu acredito que é um conceito. (PATRICIA MARTINS, 2019)

O Circo Tradicional para mim é o que mantém as raízes da memória do circo como vinha sendo apresentado, maneira de espetáculo, maneira de apresentação, o sistema de trabalho, tudo isso na maneira tradicional, mesmo você tendo luxo ou não tendo, até na maneira de você fazer um circo luxuoso, o luxuoso dele ser no princípio do tradicional, na maneira de você produzir, na maneira de você fazer o cenário né? A decoração, a ornamentação, você preservar a maneira que é feito, a partir do momento

que você muda tudo isso, você já faz parte do Circo Contemporâneo, na minha opinião. O nome já diz né? É o que é antigo, o que vem da tradição, é você manter as raízes. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Eu acho que sou tradicional porque eu sou nostálgico. O meu circo ele tá num lugar do... eu boto feno mesmo sem ter animais, eu tenho a coisa das gambiarras que eu gosto muito, eu tenho a coisa da serragem que eu boto embaixo da bancada, tenho a coisa de não ter um palco como tem o Tiany, de ser um picadeiro. A orquestra em cima da, no coreto na entrada, então eu pego elementos tradicionais mas que geram afeto, que geram reconhecimento que você consegue fazer uma ligação direta à imagem que você tem de circo, porque eu brinco assim. A hora que você fecha o olho e pensa no circo é isso que eu quero fazer. Não é o circo que você vê hoje em dia, é o circo do seu desejo, é o circo do seu sonho é o circo do Dumbo lá, né? Que é aquela coisa de ser fantástico de ser mágico. (FREDERICO REDER, 2019)

O sociólogo Edward Shils (1981) assume que o termo tradição tem uma série de significados, muitas vezes difusos e contraditórios. Sua concepção de tradição seria qualquer coisa transmitida ou passada do passado para o presente, tendo sido criada por meio de ações humanas, sendo passada de uma geração para próxima, nem sempre considerando geração uma sucessão biológica. Ele ressalta ainda que para se tornar uma tradição, e para continuar a ser uma tradição, um padrão ou uma ação tem que ter entrado na memória.

Nesse sentido, acredito que o Circo Tradicional definido a partir da concepção apresentada pela fala dos interlocutores, está ligado a uma forma de performar essa categoria do circo. Em suma, significa uma maneira de representar o Circo Tradicional, a partir da reprodução de um padrão, ou seja, a partir das características trazidas na memória dessa tradição.

Deste modo, a memória assume o papel de uma espécie de ferramenta para garantir o caráter de persistência da tradição. Verdade que torna possível manter um *status* de integridade.

Hobsbawm e Ranger (1997), afirmam que as tradições estão sempre mudando, mas, como já foi dito, algo persiste. Neste caso os autores afirmam que a tradição sobrevive de citações que podem ser sônicas e/ou visuais e que configuram traços de referências de elementos que transportam para o passado.

Assim, as características do Circo Tradicional, referendadas na narrativa dos interlocutores, surgem em meio à investigação, como elementos que antes de apenas representarem o Circo Tradicional na atualidade. Acredito que representam

um modelo de circo, o circo que está no imaginário e hoje, em alguns circos, me parece ser performado como um conceito estético.

No Circo Tradicional, eu acho que não pode faltar alguns elementos... na minha versão, o que que a gente... às vésperas da estreia, a gente ficou assim "não, isso não pode faltar". A gente tava a três dias da estreia, e a gente não tinha ninguém pra vender a comida. Porque a gente se preocupou com tudo... A gente não tem experiência em venda. A gente nunca tinha vendido cachorro quente, pipoca, algodão doce, enfim... E a gente falou assim "ah... ih, a gente não tem as vendas e a estreia é, tipo, depois de amanhã". Então a gente correu na rua, pegou pipoqueiro da rua e botei ele aqui dentro, correu no outro, e no outro, e no outro... Agora o bar é nosso, mas na primeira semana a gente terceirizou tudo. Porque a gente viu que ia faltar na experiência, quando a gente tava sem nada, sem ninguém pra vender a gente falou assim "gente não pode faltar, refrigerante água e pipoca. Aquilo compõe a experiência. Se entrar uma criança aqui e ver o show e ela não puder comprar o saquinho de pipoca, essa experiência vai estar capenga, vai estar banguela pra ela. Então assim, eu acho que o que não pode faltar são os elementos clássicos. Já que você tá se propondo a fazer um espetáculo que tem uma estética clássica, então tem que ter o drink e a comidinha tradicional do circo, aquilo compõe a experiência. Tem que ter um *playlist* pensado, uma lista de músicas pensada para recepção dessas pessoas que já vai colocar as pessoas no tom que ter. A gente viu também isso, tem que ter a gambiarra piscando em cima, porque é isso que avisa o público quando que o circo tá funcionando, quando que a bilheteria abriu, quando que a bilheteria tá fechada. Então a gente foi vendo assim, coisas, que seria até meio bobo de dizer, tipo "gambiarra? sério? é isso que não pode faltar?" É, é isso que não pode faltar. Porque se tivesse apagado ia ser uma experiência diferente. Eu acho que o que não pode faltar nenhum elemento básico *barra* clássico, se você tiver se propondo a fazer uma coisa dentro desse conceito. Então, eu acho que não pode faltar o apresentador ou, pelo menos, um elemento de costura. Eu acho que não pode faltar um palhaço com pelo menos duas ou três esquetes clássicas, porque o palhaço é um elemento muito importante dentro do circo, que compõem. (PATRICIA MARTINS, 2019)

Acho que tradicional é isso, respeitar as tradições, que tá na história, é a musiquinha, o cancanzinho, as músicas animadas, a maneira de apresentar, o jeito do circo, a maneira que você vai decorar, as pessoas vendendo com uniforme tipo de soldadinho de chumbo, isso para mim é o tradicional, o Frederico por exemplo, resgatou isso, lá no Reder, ele fez isso, bandinha, fez sucesso, o povo quer ver isso, o velho tá virando o novo, tipo assim, eu fazendo meu número de malabares, fazendo as coisas tradicional, que não estavam fazendo mais, coisa de chapéu, caçapinha, essas coisas, isso agrada. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Figura 12 — Bandinha Reder Circus (2019)



Fonte: Acervo pessoal

Assim esse modelo de circo desenhado na fala dos interlocutores pode ser projetado, reproduzido, ou melhor, performado. Uma vez que, segundo Schechner (2006), um dos significados de desempenhar *performance* é deixar as coisas feitas de acordo com um plano ou cenário específico.

Neste contexto, diria então que a ideia de performar esse modelo de circo, como construção de uma estética artística, pode ser lida de certa forma, como uma *performance* composta por porções de comportamentos restaurados. Neste caso, carregam um certo exagero das características. Já que os comportamentos consistem em ações físicas, verbais ou virtuais, que são preparadas ou ensaiadas, mesmo que de forma inconsciente.

Assim, nesse sentido, entendo o comportamento restaurado aqui como uma espécie de modelo característico dos diferentes tipos de *performance*. Ou seja, um modelo de comportamento que orienta como se deve ou não performar dentro de cada contexto dado.

Ainda segundo Schechner (2006), as performances podem tanto “fazer acreditar” quanto “fazer de conta”. O que leva a questão que dada as concepções dos interlocutores, apresentadas nas duas linhas de narrativas mais presentes nas entrevistas, se postas sob as lentes da *performance*, é possível dizer que a visão dos interlocutores se aproxima de uma relação do Circo Tradicional, apresentado principalmente pelos circenses oriundos de famílias tradicionais e proferido por eles como o “tradicional modificado”, como performances que fazem acreditar, pois elas criam realidades sociais que encenam. Já a ideia de Circo Tradicional que surge

como um recurso estético, como uma encenação, se relaciona com a performance que faz de conta, na qual a distinção entre real e fingir é clara, as fronteiras são bem demarcadas.

1.2.3 O circense tradicional

Mas o termo tradicional, para o circense além de defini-lo como tradicional, serve para classificar as pessoas que ali moram e trabalham. E mesmo que o tradicional esteja condicionado ao nascimento em uma família de artistas circenses, alguém vindo de fora também pode se tornar tradicional. Sempre há a primeira geração, como é o caso de Antolím Garcia, que se tornou um dos mais tradicionais circenses do país, no sentido de ter um circo modelar. Tornar-se tradicional de certa forma é ser aceito, iniciado no saber das artes circenses e ser incorporado por uma família. Nesse sentido, não só o significado do termo tradicional é ampliado como o próprio sentido de família. (MAVRUDIS, 2011, p. 360)

Escolhi trazer nesta análise o conceito de circense tradicional separado do Circo Tradicional, pois ao começar a investigação percebi que existiam algumas nuances no que é ser um circense tradicional que transbordam apenas o pertencimento a uma família tradicional. Assim como a incorporação de praças às famílias circenses existentes, os chamados aventureiros.

Segundo Silva (2007), desde o início do século XIX existia a discussão de que puro era o espetáculo que apresentasse somente números ginásticos, acrobáticos e de animais, com palhaços realizando mímicas, sem falas. Esse debate não se dava apenas no universo circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também sinalizavam que quando aqueles artistas incorporavam elementos diferentes, comprometiam o típico e tradicional espetáculo do circo. Nesse contexto, diferenciavam-se os circenses tradicionais dos chamados aventureiros. Os que se legitimavam representantes do Circo Tradicional, afirmavam que eram os descendentes dos primeiros artistas saltimbancos ou circenses que chegaram ao Brasil. No entanto, no estudo de Ermínia Silva, constata-se que a origem não era suficiente como critério para separar os tradicionais dos aventureiros. Pois estes, quando entravam no circo, necessariamente passavam pelo ritual de aprendizagem ensinado pelas famílias tradicionais circenses. Assim, com o tempo, aqueles ditos aventureiros transformavam-se em autênticos artistas circenses, constituíam famílias e ratificavam a mesma maneira de transmissão dos saberes e práticas. À vista disto, a certa altura transformavam-se em referências para os mais novos. Desta forma, as fronteiras entre tradicionais e aventureiros não eram bem definidas.

Hoje compreendo que as fronteiras simbólicas entre tradicionais e aventureiros seguem não sendo muito definidas. Neste caso, no contexto do Circo Tradicional apresentado aqui pelos interlocutores, como um recurso estético, passível de reprodução, os circenses proprietários destes circos, inicialmente, pareciam estar em um entre-lugar no meio dos aventureiros e os circenses tradicionais.

Percebi então, que os circenses proprietários dos circos, que nessa análise, parecem performar o Circo Tradicional, trazem em suas falas a convicção de não serem circenses tradicionais, principalmente por não terem “nascido no circo”, ou seja, não se sentem pertencentes a essa identidade.

Então tem vantagens e desvantagens, mas eu sinto que pra mim, que sou circense de cidade, que não nasci no circo e morei no circo em experiências pontuais, não tem isso no meu sangue, na minha vivência. Não aprendi isso empiricamente, fui pra escola técnica. (PATRICIA MARTINS, 2019)

Ah, eu tenho uma tristeza muito grande. Eu não nasci no circo [risada]. Eu acho que a única coisa que eu... se eu tivesse que pedir algo pra Deus, diferente na minha vida, eu pediria pra nascer no circo. Porque o meu amor pelo circo se confunde com a minha vida, se confunde com o meu amor próprio, se confunde com o amor que eu tenho pela minha família, pelo amor que eu tenho pela minha filha. Acho que eu tenho uma doença... paixão é uma doença. [...] Eu não posso dizer que eu sou tradicional porque eu não nasci no circo, por isso é a minha maior tristeza. Porque eu queria dizer sou de circo. Eu sou de circo, mas eu não sou de circo igual todos os outros, tem uma diferença. Eu escolhi o circo pra minha vida, ou o circo me escolheu. (FREDERICO REDER, 2019)

Porém, ao passo que Patrícia Martins, proprietária do circo Flutuante, já estabelece em sua fala não ser uma circense tradicional e sim uma “circense de cidade”, paralelamente Frederico Reder, proprietário do Reder Circus, traz a possibilidade de se tornar pertencente a esse grupo, ou em outras palavras, adquirir esta identidade a partir de uma escolha. Gilberto Velho (1988), afirma que existem duas formas de identidade, as que são socialmente dadas, na qual o indivíduo nasce em um mundo onde já há construções identitárias, que o precedem e já estão estabelecidas para ele, e as que são construídas, sendo identidades adquiridas em função de uma trajetória, com opções de escolha. A partir desta leitura, poderíamos dizer então que artistas, como Frederico Reder, podem buscar a construção dessa identidade a partir de sua trajetória.

Eu sou... gestador da primeira geração Reder. Eu gerei, eu sou fundador, eu sou antes disso. Eu acabo sendo, mas eu que inventei esse negócio de dizer no início do espetáculo que somos a primeira geração. [...] Então, eu

não sou de nenhuma geração, mas eu sou da geração que eu criei. (FREDERICO REDER, 2019)

[...] não precisa ser de uma família né? Eu posso ser a primeira geração da minha família. ué,? Não precisou ter a primeira geração de todas, o pessoal fala,” eu sou a terceira geração”, mas não teve que ter a primeira? Então! Se eu não tivesse meu nome, né? Mas seguisse tudo que é tradicional, técnica, tudo, mesmo sem ter família eu acho que eu deveria ser considerado um tradicional, e poderia estar começando a primeira geração da minha família. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Como sugere Sula Mavrudis (2011), “sempre há a primeira geração”, como foi o caso de Antolím Garcia. Porém acredito que mesmo que Frederico Reder se proponha, hoje, a fundar a primeira geração circense Reder, mantendo a tradição do Circo Tradicional, a partir da reprodução de seus sistemas simbólicos, o seu reconhecimento como pertencente a essa tradição, faz parte de uma complexa rede de dependência entre os indivíduos que compõe essa tradição, para o seu reconhecimento. Já que “a minha própria identidade depende, decisivamente, das reações dialógicas com os outros” (TAYLOR, 1998).

Por outro lado, acredito que esta análise aqui estabelecida não pode ser isenta da perspectiva do circo como negócio. De maneira que não podemos ignorar uma hipótese que vislumbre os contornos da reprodução do Circo Tradicional como uma estratégia de negócio, na qual a reprodução do Circo Tradicional, nesse caso realizada pelo Reder Circus, de forma bastante luxuosa, possa ser financeiramente interessante, pois, como o próprio Frederico Reder aponta em uma de suas falas, “o tradicional é o que o público quer ver”.

A categoria “cirqueiro” apresentada na investigação de Rocha (2009), como a pessoa que monta o circo para ganhar dinheiro, poderia também se relacionar como uma representação, na ótica do circo como negócio apresentado no parágrafo anterior, apesar do termo não ter surgido na fala dos colaboradores desta pesquisa, Entretanto acredito que, de certa forma, esta categoria não se aplicaria à situação apresentada, pois de acordo com a definição, o “cirqueiro” também não se importa com a qualidade do espetáculo e parece não alimentar certa paixão pelo circo, o que difere da sensação passada a partir das falas de Frederico Reder.

Contudo, não pretendo me estender aqui definindo ou chancelando categorias para os interlocutores da pesquisa, e sim prefiro apresentar e analisar as definições trazidas por eles. Uma vez que o próprio campo não é definido enquanto substância.

Assim, entendendo a tradição como fundamentalmente excludente, em cuja discriminação daqueles que não são iniciados, é essencial para fortalecer o *status* de guardião, como aquele que tem o poder de transmitir a tradição, e do ritual em si (SILVA, 2005). Percebi, durante a pesquisa, que as negociações para a construção da identidade de um circense tradicional excedem as diferenciações com os de fora da categoria tradicional, assim como com os “aventureiros”. Pois, essas negociações também se estabelecem entre os próprios circenses tradicionais, nascidos de famílias tradicionais circenses.

1.2.4 Raiz ou não raiz, eis a questão

O fato das características mais disseminadas da identidade do circense tradicional terem se modificado ao longo do tempo, junto as alterações da linguagem em si, faz parte da lógica do próprio conceito de identidade. É, portanto, algo que não deve ser analisado a partir de uma perspectiva fixa, e sim como um processo de constante construção.

Para além disso, a partir de Goffman (1959), podemos considerar os indivíduos como atores sociais, que estão sempre engajados na performance de sua auto-representação, gerenciando as impressões que o outro possa vir a ter. De forma que enquanto de um lado tem um circense tradicional que tenta “vender” uma imagem de si, legitimando seu lugar de tradicional, do outro, está aquele a quem cabe acreditar e ratificar esta identidade projetada.

Por esse ângulo, em meio às entrevistas, percebi que dentro da classe circense tradicional, em alguns casos, as modificações de certos aspectos do circense alteram seu *status* entre os demais. Existindo uma necessidade de diferenciação entre os artistas, a partir de uma espécie de escala graduada de tradição, na qual certas características te fazem mais ou menos tradicional.

O circense tradicional é aquele que vive no circo sempre, não é aquele que desmonta o circo hoje, fica cinco, seis, dez, quinze anos parado aí vem e monta o circo de novo. Anda um ano, aí desmonta tudo de novo. Não. O circo... eu tenho quarenta anos direto, eu nunca parei. Minha mãe, tem sessenta e cinco anos, nunca parou, entendeu? E a gente é, a gente gosta, a gente... eu, eu acho que tradicional é isso. Tradicional. Porque tem gente que aprende um número e fala assim "ah não, eu vou pro circo". Aí chega aqui no circo, vai viver a vida aqui dentro e vê que não é nada daquilo que ele pensou. Ele só vê o glamour, entendeu? A dificuldade com o banheiro, a dificuldade pra tomar banho, às vezes você chega em um lugar e não tem luz. Você tem que ficar dois dias, três dias tomando banho com água

gelada. Então isso é tradicional. O cara que já sabe, ele vai chegar aqui no circo ele vai falar "bom eu sei que vai quebrar caminhão, aí vai ter que passar três, quatro dias na rua debaixo da chuva. (EMERSON ALVES, 2019)

Segundo Hall, Woodward e Silva (2000), afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, assim a demarcação das diferenças ajuda a reafirmar as identidades. Dividir o mundo social entre “nós” e “eles” é classificar, sendo esta classificação baseada em oposições binárias que não expressam uma simples divisão simétrica. Desta forma, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo o valor positivo, enquanto o outro recebe o negativo. Logo, é preciso perceber que classificar é hierarquizar que, por sua vez, implica em construir um sistema de valores.

Neste sentido, percebi que mesmo nascido em uma família tradicional circense, a graduação de tradicional de um artista pode ser colocada à prova por alguns membros pertencentes a essa categoria, como uma espécie de deslegitimação. Utilizando para isso aspectos como ter um circo em local fixo, não ter nascido em uma moradia nômade ou não viver em um circo itinerante, como um valor negativo.

Ser circenses tradicional pra mim é ser igual a gente, o circense tradicional raiz, né? Que mora no trailer, tá sempre andado por aí com o circo, porque pra mim quem mora em lugar, assim numa casa, num lugar fixo não é tradicional. A gente chega nos lugares, nos terrenos, sem luz, sem água, para começar a montar o circo, passa pelas dificuldades, aprendeu tudo com a nossa família, às vezes chego numa praça não tenho como tomar banho, porque a gente não tem água. (THIAGO ROBATTINI, 2019)

Eu nasci em cidade já, sou artista de apartamento, como tem circense que zoa por aí, fala que não é artista tradicional raiz, porque não nasceu na lona. Eu nasci quando meus pais já moravam em casa, mas eu como outros que não nasceram na lona, mas são tradicionais, estão mantendo a tradição. É isso, para mim, não precisa tá na lona, o importante é você seguir as raízes, e fazer o tradicional acontecer, em circo parado, que não é itinerante, em show e onde for. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Com classificações como “Circense Raiz” e “Circense de apartamento”, acredito que nesse contexto, os que se autointitulam “Circenses Raiz” estabelecem suas diferenças, como uma forma de delimitar e fortalecer um real *status* de guardião da tradição circense, enquanto reivindicam seu reconhecimento por viverem em constantes dificuldades na vida do circo. Paralelo a isso, percebo que os chamados “Circenses de apartamento” rebatem, discordando desse tipo de

categorização, reivindicando sua legitimidade tradicional pelo seu pertencimento a uma família tradicional circense e pela qualidade do seu espetáculo.¹⁴

Porque olha, isso é um defeito muito grave do cara de lona, inclusive eu estou em uns grupos aí que já bati muita boca, porque os caras, tipo assim, tem uma mania, outro dia, tipo assim, até comigo quiseram arrumar problema. Comigo como se eu não fosse tradicional, aí eu tive que ser ignorante, falei : “eu com uma hora de espetáculo, de trabalho, eu faço mais circo que vocês, o circo de vocês tá cheio de bichinho, é cheio de Frozen, cheio de Homem Aranha, vários números de vocês é com roupa de super herói, muitos não tem número quase.” Eles tem esse pensamento, que o Circo Tradicional é quem tá na lona, é se você roda com o circo, “ah porque eu sofro, é um sofrimento’. Então quer dizer que para você ser circense tradicional você tem que sofrer? Eu não, o dia que eu for morar no circo de novo, eu quero ter o melhor trailer, melhor caminhonete, tomar banho quente, a galera tem essa mania, “ah para ser tradicional tem que sofrer”, não existe isso, eu falo: “vocês mesmo estão tirando a raiz tradicional, por quê? Espetáculo cheio de bicho, cadê os números?” Não querem mais ensaiar. Você vai ver os espetáculos, cada coisa horrível, número fraco, técnica fraca. Antigamente, do Circo Tradicional é justamente de onde vinham as melhores técnicas. Isso é a realidade, isso a história diz, não sou eu que to dizendo. Porque eles mesmos estão deixando a raiz sair das veias deles, tudo bem, antigamente era mais fácil, vamos ser sincero, não tinha tv, não tinha celular. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Compreendendo que ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudanças, de negociações, de transformações em função dos outros, como sugere Pollak (1992), acredito que a construção da identidade do circense tradicional, como tantas outras identidades, se revela como um fenômeno. Este se produz em referência aos critérios de aceitação e aprovação e se faz por meio da negociação direta com os outros.

Porém enxergo essas categorizações e as disputas simbólicas apresentadas a partir das narrativas, dentro da própria classe circense tradicional, como um dispositivo de enfraquecimento de suas reivindicações pelas demandas da classe, demandas estas que irei desdobrar mais à frente. Já que as exigências mais expostas pela classe parecem afetar a categoria circense tradicional como um todo.

Assim, independente do Circo Tradicional ser diverso na atualidade, é preciso compreender que muito mais diversa é a classe circense como um todo. O que torna

¹⁴ Recentemente na internet houve um estopim de “memes” que confrontavam grupos rivais, política, profissões, entre outras coisas, fazendo comparações com os termos “raiz” e “nutella”, na qual o que é raiz estava geralmente relacionado ao que é “autêntico” e “nutella” (marca de creme de avelã) ao que é “gourmetizado”, que de forma geral, é transformar e adaptar algo simples em uma versão sofisticada. Imagino que esse movimento que viralizou na internet pode ter influenciado nas nomeclaturas utilizados pelos circenses.

suas fronteiras simbólicas cada vez mais evidentes e motivo de disputas de poder frequente.

É, o grande problema é que o Circo Tradicional, que eu chamo de clássico, e o circo contemporâneo, eles vivem em realidades completamente distintas, diferentes uma da outra. E aí isso é ruim pra classe porque é todo mundo circo, entendeu? O grande problema, o grande... a grande diferença é que o circo clássico vive de bilheteria. Quem sustenta a vida do circo clássico são as pessoas do dia a dia. Todo mundo que tá passando na nossa frente aqui. Se não for isso o clássico acaba. Em sua grande maioria. E eu não vejo... eu não vejo isso acontecer com o circo contemporâneo, vejo o circo contemporâneo com mais, mais próximo da subvenção do que o circo clássico, mais próximo do patrocínio, mais próximo do apoio. Por que ele, como é mais organizado, e ele é mais aberto, até intelectualmente, você alcança coisas mais fácil. O circo clássico é difícil, é uma realidade completamente distinta e se não tiver uma política pública voltada particularmente para esse tipo de circo, não vai... não vai funcionar. Eu me pergunto... isso é um debate antigo já, até que ponto foi legal chamar tudo de circo? Até que ponto foi justo pra uma família que mora agora dentro de um trailer num calor desses sem ar condicionado e se apresentam daqui a pouco... até que ponto foi justo chamar isso de circo e um cara que tá num apartamento na Barra da Tijuca que pinta a cara de palhaço e depois vai trabalhar no teatro e vai chamar isso de circo também. Porque quando você bota tudo no mesmo pote, você trata como a mesma coisa e não é a mesma coisa. É muito diferente e se não tiver, se não botar o pé no acelerador, se não tiver uma política voltada só pra esse tipo de Circo Tradicional, tende a ir pro ralo mesmo. Pesado, né? Eu sei. (JONATHAN CERICOLLA, 2019)

E tem uma coisa muito hostil que eu vou falar agora que é a.. o outro tipo de circo de grupo de trupe, eu falo isso por que eu já vi, ele não só não atrapalha, ele vai contra. Muito grupo, muita trupe circense, muito coletivo é contra o circo clássico, é contra. Você sabe por que é contra? Agora eu vou chutar um pouquinho... É porque no dia que os dois tiverem a mesma oportunidade, no dia que os dois tiverem a mesma condição de apresentar o trabalho muito provavelmente o circo clássico vai subir. Se você botar um espetáculo hoje de circo clássico num lugar, em qualquer lugar e no mesmo horário você botar outro espetáculo de um circo contemporâneo no mesmo lugar, vê qual que o povo vai querer ir assistir. Mas vê isso de coração aberto, qual você acha que o povo vai querer assistir, entendeu? Então, no dia que os dois tiverem a mesma oportunidade diante do governo, diante do patrocínio, a coisa vai ficar feia pro outro lado. Então, por isso que muitas vezes eles se colocam contra. Tem gente que quando tem encontro de circense, ele vai contra os argumentos do circo clássico mesmo. Por que pra esse cara não é interessante, entendeu? Não é interessante ter. É o tipo de concorrência que se deixar crescer pra ele vai ser complicado. É hostil assim mesmo, eu já presenciei isso frente a frente, sabe? (JONATHAN CERICOLLA, 2019)

Portanto, não se trata só do fato de expor definições e categorias, e compreender as construções indenitárias desse grupo. Trata-se de entender a diferença como objeto de disputa interna ao grupo social, assimetricamente situado relativamente ao poder. Pois nessa disputa está envolvida uma concorrência por recursos simbólicos e materiais da sociedade. Assim, a afirmação da identidade e a

exposição da diferença, de forma a salientar os aspectos considerados positivos e negativos, traduzem antes de qualquer coisa o possível desejo das diferentes categorias garantirem o acesso privilegiado aos bens sociais.

Em vista disso, trago no próximo capítulo uma retomada da memória da organização da classe circense tradicional, apresentado suas mobilizações e reivindicações, frente as suas dificuldades para se manter nas disputas simbólicas por acesso a condições de existência no estado do Rio de Janeiro.

2. COSTURANDO A LONA¹⁵: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DA CLASSE CIRCENSE E SUAS REIVINDICAÇÕES

Tentando costurar as memórias por meio de referências e fotografias dos interlocutores desta pesquisa, acredito que este capítulo se propõe a introduzir os leitores. A partir de então, eu poderei apresentar a conjuntura, do que identifico como o atual Circo Tradicional do estado do Rio de Janeiro. Porém sem pretender realizar aqui um capítulo histórico.

Nesta parte da pesquisa, busco montar, ainda que de forma sucinta, uma memória da organização e mobilização da classe circense tradicional no estado do Rio de Janeiro. Atendo-me, principalmente, aos feitos e articulações realizados por meio do SATED/RJ ao longo de sua história.

A partir da reavaliação que Bourdieu faz de classe frente às abordagens clássicas, entendo aqui classe enquanto modalidade de agrupamento social e fonte de consciência e conduta, que surge e se estabelece pela competição sem fim, na qual os agentes se engajam por meio dos diversos domínios da vida, objetivando a aquisição, o controle e a disputa por diversas espécies de poder ou de capital. Assim, com base em Bourdieu a classe é o desdobramento de um trabalho de formação de grupos, que envolve as lutas para se impor como princípio dominante da visão e da divisão social. (WACQUANT, 2013)

Ao começar a busca por referências das movimentações da classe circense tradicional por seus direitos e necessidades no estado do Rio de Janeiro, deparei-me com uma memória que parece empurrada para o esquecimento, com uma quantidade de registros menor do que imaginava, tanto em bibliografias, quanto em materiais de imprensa, registros fotográficos e de vídeo. Parece-me então como uma memória subterrânea, que Pollak (1989) sugere como memórias integrantes das culturas minoritárias e dominadas, que estão em posição oposta à Memória oficial, sendo difíceis de localizar, exigindo que se recorra à história oral.

Assim, além da pesquisa documental, fui à busca de pessoas que pudessem me contar seus relatos e dar testemunho dessas atividades. Dessa forma, com a consciência de que “a memória é uma ilha de edição”, como diria Wally Salomão,

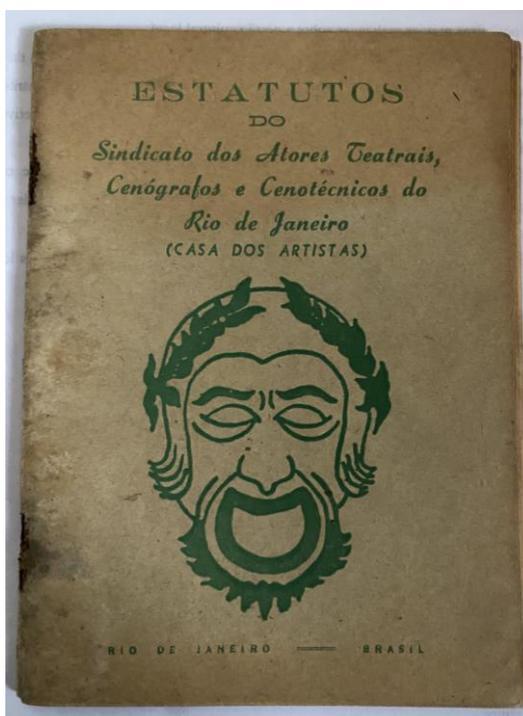
¹⁵ Costurar a lona pode ser também “palombar”

tive ajuda para costurar os fardos¹⁶, que aqui são as memórias dessa grande lona circense, que é a história do circo.

De acordo com Pollak (1992), um dos elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos, que podem ser vividos pessoalmente ou “vividos por tabela”. Nesse sentido, escolhi como interlocutores para esta parte da pesquisa não só indivíduos que tiveram participação direta com as lutas da classe circense via sindicato, como os diretores de circo que já passaram pela instituição. Contudo, também busquei pessoas que por pertencerem ao grupo ou a coletividade em questão, de alguma forma vivenciaram essa memória por meio da sua socialização.

Desse modo, por meio de uma espécie de tessitura das memórias que me foram apresentadas, o objetivo desta parte da pesquisa é principalmente sinalizar as pautas e reivindicações da classe circense tradicional ao longo dos anos. Assim, embaso a apresentação da sua atual conjuntura e cenário no próximo capítulo.

Figura 13 — Livro de divulgação do estatuto (1956)



Fonte: Acervo pessoal da família Cericola

¹⁶ Pedacos/ partes de lona no qual costurados com cordas e unidos se transformam nas tendas e lonas de circo.

Ainda com base em Bourdieu, o processo de produção real de classes, constituídas e expressadas politicamente, por exemplo, por órgãos de representação, obedece a uma lógica específica de produção simbólica. Lógica por meio da qual é possível tornar público, e até mesmo, oficial a constituição de grupos. Bourdieu também enfatiza o papel da representação no processo de produção política da classe, isto é, a presença e a atuação de porta-vozes autorizados para falar em nome da classe e para representá-la em distintos espaços públicos. Neste sentido, para Bourdieu, uma classe só existe verdadeiramente quando há agentes autorizados para falar e atuar oficialmente em seu lugar e em seu nome, exercendo um poder sobre aqueles que, reconhecendo neles o poder de falar e atuar em seu nome reconhecem-se, paralelamente, como membros dessa classe (MALDONADO, 2015).

Durante a análise dos registros encontrados, dei por conta do protagonismo do SATED/RJ nessa história que estava prestes a contar, de forma que quase todas as referências me levaram ao sindicato. Assim, optei por escolher a instituição como fio condutor dessa parte da pesquisa, guiando-me principalmente pelos mandatos de seus presidentes e seus diretores da área de circo e me atendo, principalmente, dentro do que foi possível encontrar, aos feitos relevantes para classe circense. A organização por gestão tem o intuito de tentar criar uma cronologia. Sendo assim, lanço aqui o meu olhar e os recortes que considere relevantes ressaltar dessa memória política para a apresentação do meu objeto.

O atual Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ) nasceu como uma espécie de desdobramento da chamada, Casa dos Artistas, que foi fundada em 1918, por Leopoldo Fróes.

Na Casa dos Artistas eram aceitos como sócios profissionais, amadores e empresários, mas com o pré-requisito que fossem, em primeiro lugar, artistas. A instituição agregava reconhecidos empresários, políticos e membros da sociedade civil, o que fazia a instituição ter muita visibilidade na esfera pública. Pouco depois de sua fundação, o Rio de Janeiro foi atingido pela epidemia da gripe espanhola, e a Casa dos Artistas teve de socorrer os artistas doentes mesmo não sendo a beneficência, para todos os profissionais em atividade, a sua proposta nos primeiros anos de sua fundação. As associações privadas investiram seus capitais no combate à gripe e a Casa dos Artistas seguiu o mesmo caminho, em virtude disto a

instituição ganhou ainda mais visibilidade. Os bons contatos e a história idônea facilitaram para que a instituição conquistasse a subvenção municipal no momento da construção do Retiro dos Artistas, em sua sede em Jacarepaguá. Desta forma, nos primeiros dois anos de fundação, a Casa dos Artistas começou a desenvolver um caráter classista assistencialista. Assim, a função de assistência foi legalmente assumida na segunda diretoria, em 1921, e em 1924 a Casa dos Artistas foi reconhecida como utilidade pública pelo seu trabalho com a classe artística (VERAS, 2012).

Desse modo, somente em 1931 a entidade recebeu sua Carta Sindical, do recém-criado Ministério do Trabalho, tornando-se oficialmente representante dos artistas e transformando-se em Sindicato dos Profissionais de Teatro. Em 1936, por deliberação de uma assembleia, o sindicato passou a se chamar Casa dos Artistas – Sindicato dos Profissionais de Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades ¹⁷.

Ao que consta, o sindicato passa a desenvolver seu caráter classista com ênfase a partir de 1940, quando, por determinação judicial, os empresários são afastados da entidade, devido à necessidade de revisão das cartas sindicais. A Casa dos Artistas precisou cumprir o dispositivo legal que proibia empresários e trabalhadores no mesmo sindicato. Assim, por ordem do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a Casa dos Artistas teve que sair da União Geral dos Sindicatos de Empregados do Rio de Janeiro, enquadrando-se na Federação dos Trabalhadores em Empresa de Difusão Cultural e mudando seu nome para Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro - Casa dos Artistas.

Segundo o próprio site do sindicato, até 1964, a Casa dos Artistas dividiu-se em atendimento assistencial e sindical. A partir da fundação do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ), em 1965, a Casa dos Artistas então assumiu a função exclusivamente assistencial.

¹⁷ No contexto político após o golpe de 1930, foram pensadas políticas públicas em torno do tema do sindicalismo. A lei de sindicalização, Decreto 19.770, legalizou muitos sindicatos e criou as bases para que eles crescessem como forma de articulação entre os trabalhadores. No entanto, essa lei marca o início do processo de atrelamento dos sindicatos ao Estado. Foi no mesmo ano dessa lei, 1931, que a Casa dos Artistas se tornou o Sindicato dos Profissionais de Teatro. (VERAS,2012)

Com o claro protagonismo do sindicato na história das reivindicações da classe circenses, busquei o acervo da instituição, pois acreditava que seria bastante esclarecedor para esta escrita, porém não foi possível ter acesso a esse material. Pois quando solicitado, foi negado por funcionários, alegando não estar disponível para consulta ou não existir um arquivo de forma sistematizada. Assim, dada as circunstâncias, enxergo a memória construída aqui, como uma tentativa de estudo mais profundo possível, porém tenho a consciência de sua incompletude e suas possíveis lacunas de informação.

Desta forma, optei por determinar como recorte para minha investigação os registros a partir de 1965, quando a instituição se torna Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ), abordando as ações ligadas a classe circense até 2019.

É claro que antes de 1965, ao que pude perceber, já havia ocorrido muitos anos de luta da classe circense no estado do Rio de Janeiro. Suas demandas foram principalmente discutidas e levadas ao poder público por meio de reuniões, congressos e conselhos ligados ao teatro, a partir de mobilizações de instituições como: Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos – Casa dos Artistas (instituição antes de se tornar SATED/RJ), Sindicato Brasileiro de Autores Teatrais (SBAT), Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões (ABPCED) e da Federação Circense.

Assim, dentre outras ações do âmbito circense que podem ter acontecido na época, no que diz respeito ao estado do Rio de Janeiro, considero relevante ressaltar, algumas como: a aprovação do projeto de Lei 604/47 e a criação da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de diversões¹⁸. A primeira dispôs sobre a matrícula para os filhos de artistas circenses nas escolas primárias, em 1947. O projeto foi apresentado pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. Isso se deu, graças a SBAT ter convocado uma mesa-redonda para reunir grupos e enviar coletivamente sugestões dos trabalhadores das artes cênicas para a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados.

¹⁸ Associação idealizada por Luiz Olimecha, Carlos Angel Lopes e outros, também buscava pleitear junto aos poderes legislativos leis relativas ao exercício da profissão, promover cursos de arte profissional circense junto ao SNT e reivindicar a instituição de saberes profissionais. (CAMARGO, 2017).

Este primeiro debate parece ter desencadeado um movimento que se estendeu por alguns meses e que encaminhou essa solicitação e outras para a comissão.

No que cabe a ABPCED, também criada em 1947 e estabelecida no Rio de Janeiro, sua finalidade era representar os proprietários de circo em todo território nacional e tratar de seus interesses junto às repartições públicas. Acredito que o surgimento desta associação, colaborou para que a atividade circense tivesse uma representação mais específica, possibilitando pleitear recursos financeiros e legislações. Inclusive, registra-se a participação da ABPCED no Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro¹⁹ (SNT) de 1951 até 1963 e no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951), no qual foram discutidas pautas importantes como estudo dos problemas econômicos, sociais e culturais referente aos profissionais teatrais e aos artistas não profissionais, estes em cujo grupo se encaixavam os circenses nesse momento.

É relevante observar que os registros do Conselho Consultivo de Teatro do SNT, de 1961 a 1963, indicam a presença não só da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões, como dito acima, mas também da Federação Circense²⁰, além do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos – Casa dos Artistas, que nesse momento já contava com representantes ligados ao circo. Acredito que essa participação mais expressiva de representações circenses, pode ter se dado também, provavelmente, devido ao fato de em 1959 ter havido uma divisão do Conselho em duas comissões: a Comissão de Assistência e Cooperação às Companhias Profissionais de Teatro e a Comissão de Assistência e Cooperação aos Circos, Teatros de Amadores, Entidades e Atividades Teatrais. (CAMARGO, 2017)

¹⁹ Considerando que as competências do conselho consistiam em organizar o plano de concessão de auxílios financeiros às companhias, grupos e entidades teatrais e opinar sobre os assuntos concernentes ao movimento teatral do país.

²⁰ Federação Circense – Fundada em 25 de março de 1925, uma entidade nacional que tem por objetivo congregar todos os artistas, empresários, diretores, secretários, músicos e quaisquer outros auxiliares de circo, com o fim de se beneficiar mutuamente, elevando a classe, moral e materialmente, e empenhando-se com todas as forças pela maior harmonia entre os seus membros. (JÚNIOR, 2008)

2.1 MESTRES CIRCENSES COMO PORTA-VOZES

Voltando ao fio condutor deste capítulo, de acordo com as entrevistas e com o material encontrado, percebi que os artistas circenses tradicionais sempre estiveram muito próximos ao SATED/RJ, não só em cargos de diretores de circo, mas em diversos cargos, inclusive na presidência. Segundo Castro (2013), existia uma tradição do circo no sindicato, de forma que o circo manteve o Sindicato dos Artistas em alguns períodos, com Luiz Olimecha²¹, Fred Villar, Carequinha e Oscar Polydoro²².

Os nomes mencionados acima e tantos outros que surgirão em meio ao texto, apareceram na investigação como pessoas fundamentais para a movimentação da classe circense, sendo grandes militantes da categoria. Esses personagens surgem nas narrativas como elementos constitutivos da memória dos interlocutores, tanto como pessoas que fizeram parte de suas vidas, como personagens “frequentados por tabela”. Que segundo Pollak (1992), seriam, em resumo, pessoas que são frequentadas indiretamente, mas que, por assim dizer, transformam-se quase que em conhecidas. Pessoas ou personagens que tomaram tamanho relevo para um grupo ou para uma coletividade, que mesmo sem pertencer necessariamente o mesmo espaço-tempo da pessoa, parecem senti-los na contemporaneidade.

Neste sentido, a partir de Velho (2001), acredito que artistas como os mencionados, aparentemente, exerceram o papel de mediação, estabelecendo muitas vezes a comunicação entre o poder público e a categoria circense. Sua atuação possivelmente teve o potencial de alterar fronteiras, com seu ir e vir, transitando com informações e valores. Sugiro também que não só os artistas citados aqui tenham exercido um papel de mediadores culturais, como também

²¹ Acrobata, ator, trapezista, empresário e um grande líder da classe circense. cursou até o segundo ano de Direito e graduou-se em Administração de Empresas. Filho de Luiz Olimecha e Maria de Lourdes Ceciliano Olimecha, Luiz Franco era pertencente a uma tradicional família circense, sendo à terceira geração envolvida com esse universo, ligação à qual seu filho Raul Olimecha dá continuidade. Junto com Orlando Miranda, foi o idealizador, fundador e diretor da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, onde trabalhou de 1982 a 1990. foi presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, foi diretor do Serviço Brasileiro de Circo, compôs a Comissão de Regulamentação da Profissão de Artistas e Técnicos do Ministério do Trabalho. Também trabalhou e prestou consultoria para inúmeras organizações circenses no Brasil e no exterior. Faleceu em 2017.

²² Neto do grande Palhaço Polydoro, ver em (CASTRO, 2005, p.139). Oscar Polydoro trabalhou anos com o Carequinha, fazendo o apresentador do Circo Alegre do Carequinha, e mantendo vivo com seu talento o bom nome da família.

políticos. Provavelmente, existiram e existem muitos outros mediadores, que não foi possível mapear nessa investigação.

Alice Viveiros de Castro (2013) sinaliza que quando uma turma mais jovem estava assumindo o sindicato, como Otávio Augusto²³, os artistas circenses mais antigos, que vinham ajudando a tocar o SATED/RJ, continuavam, havendo uma junção e as duas gerações permaneceram juntos por muitos anos.

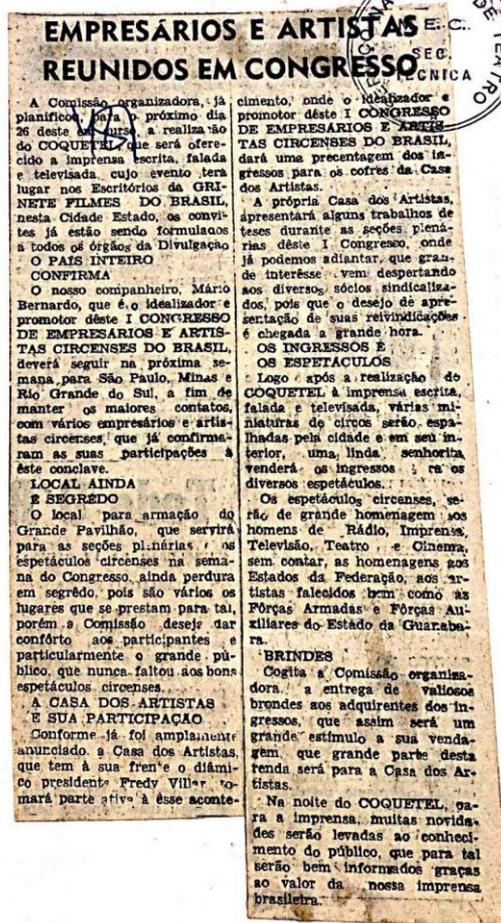
Fred foi presidente da primeira diretoria do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro e nunca abandonou seu papel de líder de classe. Quando morreu, em 1981, era representante do SATED, na Federação da classe. (CASTRO, 2005, p.197)

Em registros apresentados por Camargo (2017), Fred Villar²⁴, artista conhecido principalmente por ter sido escada do Palhaço Carequinha durante 26 anos, esteve entre representante e suplente nos Conselhos Consultivos de Teatro do Serviço Nacional de Teatro. Representou, também, o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos – Casa dos Artistas em 1960, 1961, 1963 e 1964, o que comprova sua permanência na instituição ao lado da geração mais nova.

²³ Ator. Uma atividade paralela de especial importância na carreira de Otávio Augusto é a de líder sindical. Realizou uma gestão profícua e combativa como presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, de 1975 a 1978 e 1985 a 1988. (Enciclopédia Itaú Cultural)

²⁴ Frederico Viola, em arte Fred Villar, nasceu no Rio de Janeiro em 4 de dezembro de 1909. Alfaiate de profissão, iniciou sua carreira artística em 1933, como ator amador. Certa noite, no ano de 1936, assistia ao espetáculo do Circo do Minhoca, de Nilo Polidoro, quando foi chamado para substituir o *clown* Oscar Polydoro que, na ocasião, servia o exército e foi obrigado a ficar no quartel de prontidão. Em depoimento ao Inacen, em 1975, Fred conta: "... aí tendo uma certa experiência de teatro fui convidado para fazer a dupla com o Minhoca. Estreei e me profissionalizei. Quando acabou o espetáculo recebi meu primeiro salário, dez mil réis. Dali trabalhei em outras duplas ou mesmo em trios." Carequinha gostou do estilo daquele ator que sabia ser o escada para o cômico, valorizando o humor e a piada do outro, e propôs que formassem uma dupla. E foi assim que, no dia 23 de março de 1949, no Circo Olimecha, nasceu a dupla Fred e Carequinha. (CASTRO, 2005)

Figura 14 — Gazeta de notícias (Rio) – 07/11/1965



Fonte: CEDOC/FUNARTE

Mais tarde, em 1965, ao que parece, o SATED/RJ se encontrava no comando de Fred. É neste momento, segundo registros encontrados em jornais, que no estado do Rio de Janeiro se planejava o primeiro evento com o intuito de se discutir especificamente a profissão circense e as demandas do circo, intitulado como 1º Congresso de Empresários e Artistas Circenses do Brasil.

Mesmo com algumas notícias que anunciam o congresso desde 1965, ao que é possível perceber o evento só foi realizado em março de 1966, com um pavilhão armado em um terreno na Avenida Presidente Vargas, ao lado do edifício Paulo de Frontin, ao que tudo indica, na Praça Onze, um lugar tradicional do circo na cidade do Rio de Janeiro. O evento tinha como planejamento a realização de um desfile de abertura, com artistas e animais, que sairia da Praça Mauá, percorrendo a Avenida Rio Branco, Cinelândia, Rua Senador Dantas, Avenida Chile, Rua do Lavradio,

Praça da República e Avenida Presidente Vargas, com o intuito de chamar a atenção do povo para o Congresso.

Segundo o Jornal Correio da Manhã (RJ), do dia 06/02/1966, a finalidade do simpósio era “debater e procurar soluções para os problemas sociais e jurídicos do pessoal que trabalha em circo”. A ideia era que as conclusões do Congresso fossem enviadas às autoridades competentes para que tomassem conhecimento das reivindicações da classe.

Entretanto, segundo as matérias dos jornais, A tribuna (S. Paulo) e o Jornal do Brasil, ambos de 17/03/1966, sinalizam a adesão dos circenses ao Congresso não foi grande, de modo que o Jornal do Brasil trazia em sua manchete o título “A TRISTEZA EM CONGRESSO” e como legenda de fotografia “O congresso começou ontem e poucos acreditam nele”.

Ao que dá a entender, o congresso que começou no dia 16/03/1966, tinha ao final do primeiro dia como pauta de solicitação ao poder público, assistência hospitalar e a criação de um mausoléu do artista circense, no cemitério de Jacarepaguá. O jornal A Tribuna, que trazia como colunista Carlos Drummond de Andrade, chamou atenção para uma possível pauta mais interessante, como sugestão aos artistas.

Assim como existe o Serviço Nacional de Teatro, onde eventualmente vocês podem receber algum apoio à parte teatral das funções, mas que se dedica obviamente à arte do palco, bem que poderia existir uma agência específica para vivificar o circo, salvá-lo do fim inexorável imposto pelas modalidades atuais de divertimento. Restaurar a tradição brasileira dos cavalinhos não é possível, apesar de tudo, quando as escolas de samba e os frevos já merecem consideração oficial, e os organismos turísticos procuram descobrir atividades atrativas de base popular. O circo que é duplamente arte da família feita por grupos familiares educados na tradição, para um público familiar por excelência, que vai do netinho ao vovô, teria sua oportunidade de revelar à gente nova, intoxicada de shows de televisão e imagens de cinema, o viço, o frescor, o dinamismo de um espetáculo que uniu, no passado, do Brasil urbano ao Brasil Rural, funcionando com sonho ambulante, alegria ingênua, viajeira e barata – Uma alegria de que andamos dos mui precisados em face dos penúltimos, dos últimos (e dos futuros) acontecimentos. (JORNAL A TRIBUNA, 17/03/1966)

Acredito que neste sentido, Drummond se referia ao amparo dado pelo Serviço Nacional de Teatro de forma mais frequente aos Circos-Teatros, por sua clara ligação com o teatro, já que se tratava de espetáculos de circo com representações de peças teatrais realizadas geralmente na segunda parte do espetáculo circense, com um repertório composto, em geral, por melodramas e comédias. Segundo

registros, o número de circos-teatros apoiados financeiramente pelo SNT foi expressivo, devido ao seu caráter ambulante, eram importantes elementos de divulgação e difusão do teatro (CAMARGO, 2017).

Na edição de 26 de março de 1966, no jornal Correio da Manhã (RJ), também é possível observar a sugestão da fundação de uma entidade de âmbito nacional com programas de subvenção financeira direcionados ao circo. Além do texto do jornal afirmar que seria a primeira vez que a classe circense entraria “nessas atividades coletivas, com o objetivo de se estruturar em forma legal-trabalhista e assim obter o necessário amparo das autoridades aos profissionais da categoria”. Este foi o único registro encontrado com data posterior a realização do evento.

Não é possível saber a partir do material encontrado quais foram as reivindicações finais pautadas ao término do evento. Contudo, diante das notícias, podemos conjecturar que nesse momento a classe circense necessitasse da regulamentação da sua profissão e da criação de uma agência ou órgão público, que tivesse como foco o amparo ao circo.

Também podemos recorrer à conjuntura do Circo Tradicional exposto por Arnaldo Jabour em 1965, no documentário A Opinião Pública – O Circo.

Os artistas populares estão nas praças, nas feiras, nos circos, há milhares de anos e travam com o povo seu diálogo mais profundo porque é o povo falando consigo mesmo. No século passado, o circo tornou-se o maior espetáculo da terra, mas veio o cinema, a televisão, e a comunicação com as massas virou indústria pesada. Hoje os circos aguardam a nova morte talvez definitiva uma vez que retiraram-se as suas origens, vivem nos subúrbios e nos cantos escuros do país porque grandes luzes da cidade são hoje para os novos ídolos do tempo. (A OPINIÃO PÚBLICA – O CIRCO, 1965)

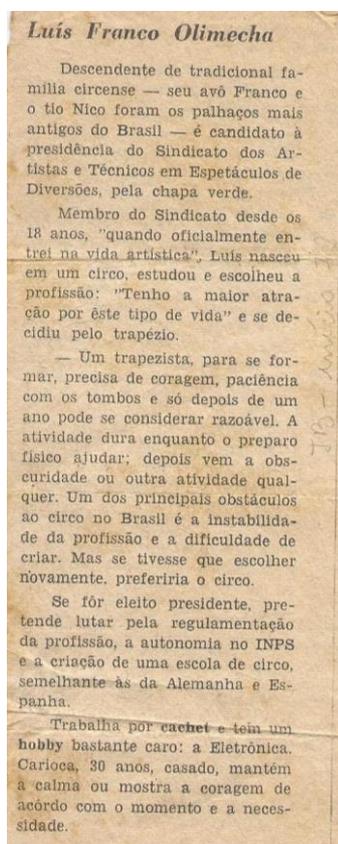
Assim, ao que é possível perceber até 1974 não havia dentro da estrutura das instituições uma função, prioritária ou exclusivamente, que se dedicasse à linguagem circense. Somente a partir da gestão de Orlando Miranda (1974) que o Serviço Nacional de Teatro (SNT) sofre um redimensionamento do órgão e é definida uma política para o setor. Era função do SNT a formulação de ações que atendessem, também, ao circo. Foi um momento de fortalecimento do movimento do teatro amador no Brasil, setor do teatro que mais dialogava com o circo (SANTANA, 2013). A política nacional de apoio ao circo, inaugurada por Miranda, contou com algumas ações principais: o diagnóstico da situação dos circos brasileiros,

financiamento de melhorias, a criação do Serviço Brasileiro de Circo e a criação da Escola Nacional de Circo, entre outras medidas (KRONBAUER, 2016).

De 1965 a 1972, segundo a lista de presidentes divulgada pelo próprio SATED/RJ em seu site, quem comandava a instituição nesse momento era o ator Oswaldo Loureiro. Entretanto não encontrei nenhum registro de atividades específicas da sua gestão, ligando a classe circense e o SATED/RJ nesse período.

De 1972 a 1975, quem assumiu a presidência do SATED/RJ foi Luiz Olimecha, também conhecido entre os circenses como Luizinho, um artista com um protagonismo muito grande na luta da classe circense. Quando se procura registros de movimentos de mobilização da classe, sobretudo no Rio de Janeiro, encontra-se o nome dele sempre envolvido, seja representando os artistas em reuniões com o poder público, seja assumindo a presidência do sindicato, ou fundando associações, ou ainda como membro de conselhos. Enfim, de alguma forma sempre colaborando com o planejamento, melhorias para a arte circense e promovendo o diálogo entre o circo e o poder público.

Figura 15 — Reportagem Luiz Olimecha



Fonte: Acervo pessoal da Família Olimecha

O recorte acima fornecido por Raul Olimecha, filho de Luiz, não possui identificação de data ou referência do jornal da publicação, mas pelas rasuras e conteúdo, suponho que seja do Jornal do Brasil de 1972. De acordo com as promessas abordadas no jornal, as diretrizes de trabalho de Luiz à frente do SATED/RJ foram a regulamentação da profissão, a autonomia no INPS e a criação de uma escola de circo. Ao que é possível perceber todos os pleitos anunciados por ele foram conquistados pela classe circense, contudo não durante o seu mandato. No entanto, acredito que suas movimentações e encaminhamentos como líder sindical tenham sido fundamentais para a realização dessas ações. Presumo também que essas conquistas não se deram durante seu mandato no SATED/RJ em razão de se tratar de processos burocráticos e políticos que, de modo geral, caracterizam-se como processos bastante morosos e que não dependem unicamente de suas ações.

De acordo com os registros, a principal pauta levantada por Luiz, não só no SATED/RJ, mas desde a época que fundou a Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões, em 1947, era a necessidade da criação de uma escola para ensino da arte circense. Em alguns depoimentos Luizinho, inclusive afirma que a ideia já havia sido idealizada pelo seu tio, Raul Olimecha, que publicou um livro sobre o tema em 1946.

(...) Então essa é uma vontade que eu sempre tive, desde quando eu fui Presidente do Sindicato, em 71, eu já falava sobre isso, que era necessário, tanto que naquela época eu batalhei muito para criar uma escola através do município, através do estado, e não consegui. Eu vim conseguir através do Orlando Miranda, nós já éramos amigos, aí ele me convidou para trabalhar com ele. (LUIZ OLIMECHA, 2006)

Figura 16 — Luiz Olimecha, Orlando Miranda e Gugu Olimecha.



Fonte: Acervo pessoal da família Olimecha

De acordo com a informação que consta no site da FUNARTE, uma escola de circo do Governo foi uma ideia que só veio em 1975, quando Orlando Miranda convidou Olimecha, que tinha acabado de deixar a presidência do SATED/RJ, para assessorar o então Serviço Nacional de Teatro (SNT), na área circense.

Até que enfim um diretor do Serviço Nacional de Teatro se digna a dar atenção ao pessoal do circo. O Sr. Orlando Miranda, recém – empossado no cargo, anunciou que dará prioridade em sua gestão, aos problemas da classe circense. Parabéns. Antes que seja extinta a espécie. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, P. 4, 29/06/1974)

Menciona-se que graças à interferência e ao entusiasmo de Orlando Miranda, o assunto da escola de circo começou a ser discutido em nível de Governo. Em julho de 1977, em uma reunião na qual participaram Orlando Miranda, Luiz Olimecha, Roberto Parreira e Rui Bartholo, proprietário de circo, a ideia foi concretizada. A Escola Nacional de Circo foi fundada no dia 13 de maio de 1982 e em 13 de junho de 2017, após o falecimento de Luiz Olimecha, o nome da escola foi transformado para Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha²⁵, em homenagem póstuma. ²⁶

Dessa forma, por meio dos registros, é perceptível que a longa gestão de Orlando Miranda frente ao SNT, abriu uma nova perspectiva para área do circo. Até então o circo parecia não constar na agenda das preocupações oficiais do poder público.

No tocante aos pleitos da categoria circense, ainda em 1975, o Jornal Luta Democrática, de 25 de março, publicou a manchete: “Circenses fazem reivindicações”, na qual divulga que o Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, se encontrava examinando um estudo sério da classe circense sobre as medidas que deveriam ser tomadas, o mais rápido possível, para salvar a “tradicional modalidade artística”. Segundo o jornal, entre outras reivindicações dos artistas está a de “fixação dos locais para armação dos circos”.

²⁵ Atualmente a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, da Fundação Nacional de Artes – Funarte, está localizada na Praça da Bandeira, Zona Norte do Rio de Janeiro. É referência para toda a América Latina no campo da formação em Circo. A escola prepara artistas profissionais, não apenas para atuar em circos itinerantes de lona, mas também nos mais diferentes setores da artes e segmentos culturais.

²⁶ Torna-se relevante citar que Dirce Militello no seu livro de memórias “Picadeiro” de 1978, já mencionava a criação da primeira escola circense a “Academia Piolin de Artes Circenses” como um velho sonho dos artistas da classe circense. (Pág.7)

Voltando as pautas então levantadas por Luiz Olimecha, na ocasião da sua gestão no sindicato, fica claro que o pleito da regulamentação da profissão de artista, não teve início na sua presidência e também não parou nela. A luta pela regulamentação não se tratava de uma demanda exclusiva circense e sim dos mais variados artistas e técnicos a nível nacional.

2.1.1 Profissão: Artista

Segundo Rieche (2016), grande parte dos profissionais da classe artística vinha lutando, há pelo menos cinco décadas, para estar legalmente protegidos. Assim, a pauta da regulamentação continuou em voga na instituição nas gestões seguintes. O próximo a assumir o posto de presidente, foi o ator Otavio Augusto. Ele teve sua primeira gestão no SATED/RJ de 1975 a 1978. Rieche (2016), afirma que a Lei 6.533/78 foi sancionada e aprovada no mesmo dia, o que causou um grande burburinho.

Muito se comentou, à época, que tal presteza se justificava pelos inequívocos interesses eleitoreiros do projeto. Em situação periclitante, a arena precisava contar com a aprovação dos artistas, por reconhecer neles sua genuína capacidade de comunicação com as massas, coisa que o regime militar só aprendera a fazer por meio de subterfúgios autoritários. De fato, tanto os arenistas quanto os emedebistas disputariam ferozmente a autoria do projeto. Em nome dos artistas, o ator Otavio Augusto, então em sua primeira gestão à frente do SATED/RJ, asseverou ao presidente da república: “Não pretendemos fazer disso uma luta partidária, mas sim a luta de uma classe que encontrou agora, de Vossa Excelência, o reconhecimento de sua profissão”, sinalizando que aquele dia histórico marcava, antes de mais nada, a concretização de um velho sonho, ao qual tantos artistas aspiravam. (RIECHE, p. 25, 2016)

Segundo Otavio Augusto, nesse momento todos os Sindicatos trabalhavam em conjunto. Foi uma época em que todas as categorias estavam insatisfeitas com as relações de trabalho. A briga pela regulamentação da profissão na área das Artes Cênicas foi contemporânea, perto de esforços pioneiros realizados por outras áreas artísticas (RIECH, 2016).²⁷

²⁷ Provavelmente, em razão de o movimento sindical ter sido interrompido após o golpe de 1964. Isto porque, no governo Castelo Branco (1964-1967), foi forte o ataque à legislação sindical, fazendo com que o governo passasse a controlar, através de várias medidas, o movimento sindical. Porém nos últimos anos da década de 1970, surgiu o novo movimento sindical dos operários brasileiros, influenciando na abertura democrática e na história do Brasil.

Mas foi na gestão da atriz Vanda Lacerda, que finalmente a lei de regulamentação da categoria foi assinada. Ela esteve como presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro de 1978 a 1981.

Figura 17 — Posse da diretoria do SATED/RJ (1978) - Circo Garcia – Praça Onze.



Fonte: Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE

A Lei Federal 6.533, de 24 de maio de 1978, tornou possível o reconhecimento oficial de artistas e técnicos de espetáculos como trabalhadores de um campo profissional específico e, portanto, detentores de direitos sociais vinculados ao trabalho.

Figura 18 — Posse da diretoria do SATED/RJ, Vanda Lacerda no microfone (1978) - Circo Garcia – Praça Onze.



Fonte: Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE

A conquista da regulamentação da profissão surgiu durante a pesquisa como um dos mais importantes pleitos da classe circenses, na fala dos interlocutores.

Em 78 teve uma mobilização grande dos artistas, pela regulamentação da profissão de artista, né? Mas isso há muitos anos atrás. Mas foi um marco né? A gente ia preencher um cadastro, ia fazer uma compra, fazer alguma coisa a gente tinha que colocar doméstica, não podia colocar artista, porque artista não era profissão né? Então a gente tinha que inventar quinhentas coisas. Depois não, a gente teve a dignidade de colocar artista circense, porque é uma profissão regulamentada por lei, deu mais dignidade né? Principalmente para quem nasceu na lona, a vida inteira querendo ser reconhecido né? (ANGELA CERICOLA, 2019)

Acredito que a participação de artistas circenses na luta pela Lei 6.533/78, fez com que a legislação desse conta de garantias que dizem respeito não apenas aos artistas circenses, mas a seus filhos²⁸. Além de assegurar o reconhecimento de diversas funções específicas do circo, que podem ser vistas no quadro de títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões, conforme consta no anexo da lei.

A lei em questão disciplina o trabalho desenvolvido pelo artista, prevendo e regulamentando suas formas de contratação. No caso dos artistas circenses tradicionais, suponho que a lei tenha sido um importante passo para sua valorização, do ponto de vista social e até para o reconhecimento de funções circenses. No tocante a respeito das contratações profissionais, dentro da realidade dos circos de lona, pelo que observei, acredito que a maior parte dos contratos ou acordos seguiu em um modelo mais informal (até porque boa parte deles se davam num âmbito familiar).

O andamento da lei ao que parece, foi também importante para uma outra demanda da classe circense, que vinha sendo levantada e, inclusive, consta da lista de pleitos apresentadas por Luiz Olimecha em sua campanha a presidência do SATED/RJ, a autonomia no INPS. Com o reconhecimento da profissão de artista, os circenses passaram a poder optar pela inscrição como artista no INPS, que

²⁸ Art. 59. Os filhos de profissionais de que trata este regulamento, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º graus, e autorizadas nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem (DECRETO No 82.385, DE 5 DE OUTUBRO DE 1978. Regulamenta a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências).

antes, ao que tudo indica, não era algo fácil. Como é possível vislumbrar a partir da pesquisa, Circo: Espetáculo de Periferia, realizada em 1977.

Eu creio que estou encerrando minha carreira de artista, porque chega um ponto em que o artista vai criando uma desilusão, porque nós nem reconhecidos somos como elementos de uma sociedade. Somos marginalizados. Se queremos nos filiar ao INPS, temos que nos filiar forçados: ou se filia como motorista eu sou filiado como artista circense, mas fiz força pra isso. Então nós precisávamos não ser marginalizados. (VARGAS, p.44, 1981)

Apesar de uma conquista aparentemente importante, não resolveu plenamente questões mais complexas ligadas a aposentadoria dos circenses nesse momento. Em 1979, no jornal Correio do Povo, de Porto Alegre, Luiz Olimecha apontou que o fato do INPS só contar para a aposentadoria o trabalho feito a partir dos 14 anos de idade, seria um problema para realidade dos circenses tradicionais. Comentou ainda, “Estou com 37 e comecei a trabalhar aos 6. Para me aposentar teria de trabalhar 35 anos, mas como? Depois de certa idade um trapezista não pode mais continuar” (CORREIO DO POVO, 1979)

Em 1981, a partir da gestão e condução de Orlando Miranda, o SNT foi transformado em Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). Esta transformação desencadeou no âmbito do circo, o Serviço Brasileiro de Circo. Ao que pude perceber, esta subdivisão colaborou para que a classe circense tivesse voz e representação para garantir a exposição de suas reivindicações durante alguns anos.

Resposta a uma luta de mais de cinco anos, encabeçada pela classe teatral, o INACEN, “nascido” em janeiro, mas ainda na “incubadeira”, segundo Orlando Miranda, o implantador do órgão, reúne quatro serviços autônomos: O Serviço Brasileiro de Teatro, dirigido por Carlos Miranda, Serviço Brasileiro de Dança, dirigido por Celso Cardoso, Serviço Brasileiro de Circo, sob a responsabilidade de Luiz Olimecha e o Serviço Brasileiro de Ópera, ainda sem indicação para diretor. (JORNAL DO BRASIL, p.2, 11/05/1982)

No biênio de 1981 e 1982, quem assumiu a presidência do SATED/RJ foi a atriz Maria Pompeu. Na ocasião, segundo registro encontrado no jornal Tribuna da Imprensa, de 8 de março de 1981, junto a Maria Pompeu na Chapa integração, estavam diversos artistas, atores e técnicos, porém acho válido registrar, considerando o foco da pesquisa, a participação de Fred Villar, Luiz Olimecha e Oscar Polydoro na chapa. Ainda no jornal é possível identificar que a prioridade de

atuação dessa gestão foi o estabelecimento dos pisos salariais para todas as categorias.

Nesse momento, em 1982, não posso deixar de ressaltar que houve a inauguração da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, como já foi mencionado anteriormente. Um passo que foi muito importante no âmbito da classe circense. Segundo Ermínia Silva (2009), a partir das décadas de 60 e 70, a produção do espetáculo e o próprio circense passam por transformações bastante significativas. Uma delas foi uma certa ruptura na transmissão do saber circense à geração seguinte, uma mudança na característica marcante da história dos circenses: o circo ser uma escola única e permanente. A valoração social passa a não ser mais a aprendizagem dada no próprio circo por seus próprios membros; ela estava voltada para a aprendizagem oferecida nos bancos escolares, nas instituições formais.

Acredito que a escola, então, surge para suprir algumas demandas da categoria, que vinham sendo sinalizadas. Tais como as dificuldades para contratação de artistas estrangeiros em função da alta do dólar, as dificuldades financeiras desse período e a diminuição da formação de artistas no âmbito familiar.

De 1982 a 1984 quem esteve na presidência do SATED/RJ foi o cineasta Luiz Alberto Sanz. Deste período foi possível encontrar uma reportagem do jornal Tribuna da Imprensa, de 21 de fevereiro de 1983, na qual o presidente do SATED/RJ salientava que a classe artística, entre outras coisas, desejava e reivindicava a nomeação de um conselho deliberativo para o INACEN. Sugeriu, assim, um conselho com representantes de todos os setores do instituto, teatro, ópera, dança e circo, para que pudessem analisar em conjunto todos os planos e projetos do órgão.

No que se refere às reinvenções da categoria circense nesse período, segundo matéria encontrada no jornal dos Sports, de 23 de março de 1985, o Diretor do Serviço Brasileiro de Circo, Luiz Olimecha, relatou que foram isentos do ISS (imposto sobre serviços) os espetáculos circenses e teatrais. Porém compreendi que essa vitória deveria ser analisada com certo cuidado, pois Olimecha ressalta em sua declaração ao jornal que para facilitar a fiscalização, foi determinado que o que define o espetáculo é o conteúdo, não o local de apresentação. Desencadeando assim um problema para o espetáculo circense, que sempre foi tão plural. Assim,

isso significou que um show musical apresentado dentro de um circo, uma prática comum na época, não estaria isento do imposto.

Ainda na mesma matéria, é possível ter uma percepção mais geral do cenário circense do momento em questão, a partir do relato de Olimecha, “E aproveitou para reclamar da situação dos circos no Brasil, que em três anos reduziu de 300 para 200 o número dessas casas de espetáculo”. Segundo ele, as despesas dos circos eram imensas, pois abarcavam aluguel de terreno, instalações de infraestrutura e, no entanto, viviam exclusivamente da bilheteria. Cena que não se alterou muito na atualidade, mas discutiremos isso mais profundamente no próximo capítulo.

2.2 OUTROS CAMINHOS: REUNIÕES, ENCONTROS E SEMINÁRIOS.

Em uma entrevista fornecida ao site Circontéudo, Alice Viveiros de Castro, atriz, militante, ex-sindicalista e acrobata mental (como ela mesma se intitula), conta um pouco sobre sua trajetória e sobre seu livro Elogio da Bobagem. É possível por meio de seu relato capturar um pouco da história do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, sobretudo a sua relação com a categoria circense. A trajetória de Alice é atravessada pela história do SATED/RJ e da classe circense de forma bastante expressiva, afinal foram doze anos de militância direto no sindicato, como ela mesma menciona.

Em 1985, ainda de acordo com Castro (2013), houve uma eleição aguerrida entre três chapas no SATED/RJ, mas a chapa que veio a vencer, era a que ela compunha como vice-presidente e Otavio Augusto como Presidente. Neste momento, o representante de circo da chapa, era o Oscar Polidoro. Contudo, quando eles assumem o sindicato, Oscar descobre um câncer que, de acordo com o relato, foi um processo muito rápido e ele veio a falecer. Castro ressalta que, naquela época da ditadura, não era possível fazer uma nova eleição ou criar uma comissão, os regulamentos, os estatutos dos sindicatos, eram todos iguais e todos extremamente fechados. Com isso, o pessoal de circo começou a cobrá-la sobre um representante, pois ela acompanhava Oscar Polydoro nas reuniões que aconteciam no ponto do circo, no ponto dos artistas, na Praça Tiradentes e auxiliava nas discussões. Falarei mais sobre o ponto dos artistas à frente.

Alice Viveiros de Castro (2013) conta que devido a estar como vice-presidente do SATED/RJ, ela poderia ficar em qualquer área. Assim, apesar de confessar não

entender nada de circo, na época, ela assumiu a Diretoria de Circo do sindicato. A partir disso, foi criada então uma reunião aberta para os circenses, que acontecia todas as quartas-feiras a noite, na qual discutiam e resolviam questões relativas à classe.

Assim em 1985, ao que é possível compreender, as reuniões passaram a significar uma “comissão de circo” no sindicato, na qual Castro começa a compreender e ter mais contato com a realidade do Circo Tradicional, apesar dela já ter contato com circenses, com a Escola Nacional de Circo e ter amigos artistas de circo. Segundo ela, foi só na sua participação dessa comissão, que ela passou a enxergar uma realidade que era cruel, uma maldade perversa com o circo “o circo que todo mundo adora, que todo mundo ama, ‘aí que lindo!’ sendo tratado como se fosse uma arte menor, como se nem fosse arte! Não tendo nenhum reconhecimento do seu trabalho artístico, da sua importância para a vida cultural do país, aquilo pra mim, eu vinha de uma briga do teatro, ou da televisão, do cinema, era assim inimaginável!”. A realidade que Castro mencionava, era, por exemplo, a necessidade de, em alguns lugares, o circense ser obrigado a procurar primeiro uma delegacia de polícia, para tirar um “nada consta”, e, só a partir daí, poder tentar se instalar em uma cidade. O que mostra a perversidade de uma história que remonta aos séculos passados, quando os circos precisavam de autorização policial e, em alguns casos, do consenso religioso, para poder se instalar nos locais.

Para Castro, compreender todo aquele mundo que ela não fazia parte, que tinha suas próprias regras e seus próprios códigos foi um pouco complicado no começo. Contudo, aos poucos e com a ajuda das famílias Cericola e Zanchettini, segundo ela, algumas pessoas foram se aproximando, percebendo sua boa intenção e que ela poderia ser uma parceira para os artistas, compreendendo os problemas sem necessariamente os ter vivido. A classe circense foi realizando que ela podia tentar passar suas demandas e reivindicações para os poderes públicos, para as autoridades e para as demais classes artísticas.

Ainda em 1985, a FUNDACEN teve uma nova eleição do seu conselho, um conselho deliberativo, e que tinha representantes do teatro, do circo, da dança e da opera, além de artistas profissionais, amadores e dos empresários. Assim, de acordo com Alice Viveiros de Castro (2013), a partir de uma estratégia pensada entre ela, Otávio Augusto e Sérgio Sans, ela entrou para o conselho representando o circo. Fato que compreendo como uma tentativa de ganhar mais espaço para as

reivindicações circenses. De acordo com seu relato, a ajuda de Carlos Miranda, Presidente do INACEN na época, foi fundamental para que ela conquistasse espaço com suas pautas advindas da classe circense. Segundo ela, sempre que podia, Carlos a levava como representante do conselho, fazendo com que ela estivesse em reuniões por diversos estados, levantando questões que permeavam, sobretudo, a realidade do circo itinerante, como a necessidade de terrenos para montagem, água, luz elétrica, entre outras solicitações.

Figura 19 — Circo vai à rua para reivindicar um espaço – Jornal dos Spots (24/06/1986)



Fonte: Acervo pessoal da família Cericola

De 1986 foi possível encontrar o registro acima no qual além de ser possível reiterar a reivindicação por terrenos para os circos apontados por Alice Viveiros de Castro (2013), também fica evidente uma visível insatisfação de pelo menos parte da classe circense com o Sindicato dos Artistas, alegando descaso com a categoria. É claro que esse tipo de desagrado com a representação do SATED/RJ não se restringe somente a este momento, esta reportagem encontrada é apenas uma forma de sinalizar esta questão. Já que durante as entrevistas também foi falado

sobre alguns períodos de insatisfação com sindicato, mas sem muita definição de datas ou anos.

Consta no jornal Tribuna da Imprensa, de 26 de setembro de 1987, uma longa reportagem sobre a classe circense, intitulada “O circo pede passagem”. A colunista Simone Gomes afirma que, desde o início dos anos 80, após a criação da ENC (1982) e da criação do Serviço Nacional de Circo (1981), uma série de reuniões começaram a ser convocadas em diversos estados, como Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Pernambuco, por iniciativas de um grupo de circenses (otimistas), com apoio do INACEN e do SATED.

Assim, no final de junho de 1987, foi organizado um seminário no Museu do Folclore do Rio de Janeiro, nomeado “O circo em ação”, do qual participaram artistas de diversos estados e autoridades. Pela descrição, no evento foram debatidas a “realidade atual do circo no Brasil” e a “memória circense”, além de promover a elaboração de um plano de ação. Desta forma, no evento foi realizado o recolhimento de assinaturas para a retomada da Praça Onze, com a presença do Secretário Municipal de Cultura, Antônio Pedro e do Presidente do INACEM, Carlos Miranda²⁹.

Assim, em setembro de 1987, veio o resultado dessa mobilização, numa cerimônia que reuniu a classe circense e autoridades. O Prefeito Saturnino Braga garantiu a devolução da Praça Onze ao circo “como espaço tradicional dessa arte”.

Segundo o depoimento de Ubirajara Henriquez, então Coordenador da Escola Nacional de Circo e um dos representantes da categoria no Conselho Profissional de Produtores de Cultura do Rio de Janeiro, para o jornal Tribuna da Imprensa, de 26 de setembro de 1987, em que afirmou que a Praça Onze seria administrada por uma comissão composta pelo Serviço Brasileiro de Circo, junto ao sindicato, com a participação de artistas e empresários. Além da implantação de saneamento básico, água e esgoto na Praça Onze para receber os circos. No próximo capítulo, trarei com maiores detalhes um pouco mais da relação um tanto quanto fugaz entre o circo e a Praça Onze.³⁰

²⁹ Alice Viveiros de Castro mencionou que os Seminários de Circo no Rio de Janeiro, foram realizados de 1987 até 1997, na mesa de debate “As acrobatas mentais e seus caminhos na pesquisa em circo no Brasil”, transmitida via youtube no dia 10 de setembro de 2020, a mesa foi parte da programação do “Seminário Internacional Circo em Rede”.

³⁰ Nesse sentido, ainda é importante ressaltar, que a Quinta da Boa Vista também era um espaço que estava sendo reivindicado para os circos no Rio de Janeiro, nesse momento.

Ainda segundo a reportagem, outra questão igualmente urgente à retomada da Praça Onze na época, era a chamada bitributação sofrida pelo circo. Taxas de água, luz, esgoto, aluguel de terreno, ISS e uma infinidade de alvarás, deveriam ser pagos pelo dono da companhia a cada novo lugar que aterrava sua lona, o que era “um verdadeiro teste de resistência” tal qual se afirma na notícia.

Em entrevista ao jornal Tribuna da Imprensa, de 26 de setembro de 1987, Alice Viveiros de Castro, que nesse momento se identificou como representante do Serviço Brasileiro de Circo, descreveu que a quantidade de alvarás e burocratização que tinham que enfrentar os circenses equivalia à abertura de um circo novo.

É nesse momento que a classe circense, junto com o SATED e o INACEM, tenta aprovar um projeto, que surge como tentativa de solucionar estas questões. A ideia intitulada Passaporte Cultural, era um documento único, como o que já existia no Paraná, com validade de um ano. O documento garantia que o circo poderia circular no território estadual, pagando somente uma vez todas essas taxas mencionadas. No entanto, por mais que essa iniciativa fosse fundamental para os problemas enfrentados pela classe circense nesse momento, já adianto que ela não foi a frente, até onde a pesquisa me permitiu descobrir.

Nessa época, também foram reivindicadas verbas para o circo, verbas de repasse realizado do Ministério da Cultura ao INACEN. Já que a Lei Sarney ³¹ não se apresentava como uma opção expressiva para o circo, apesar de ser um mecanismo de apoio às atividades culturais, no qual as empresas podiam financiar por meio de renúncia fiscal projetos culturais. Segundo ainda a matéria do jornal Tribuna da Imprensa, acabava por não atender os circos, já que os empresários achavam muito arriscado investir nas atividades circenses, esbarrando na previsibilidade dos lucros e no interesse dos empresários pelas grandes estrelas.

31 A Lei Rouanet é uma evolução da Lei Sarney (Lei 7.505/86), que até 1990 permitiu abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura. O atual presidente do Senado, José Sarney, apresentou essa proposta pela primeira vez em 1972, em seu primeiro mandato como senador. Devido às dificuldades de implementar uma parceria público-privada em plena ditadura militar, não conseguiu aprovação. No ano seguinte tentou mais duas vezes. Em 1980, fez mais dois projetos similares, que também foram arquivados com a alegação de que eram inconstitucionais. Mas a ditadura militar acabou, e o primeiro presidente civil foi justamente José Sarney. Em 1986, 14 anos depois de apresentar pela primeira vez seu projeto, pôde enfim transformar sua ideia em realidade, por meio de decreto. Em 1990, a Lei Sarney foi eliminada pelo governo Collor. Um ano depois, no entanto, criou-se a Lei Rouanet, que, não por acaso, tem a seguinte apresentação: "Restabelece princípios da Lei 7.505, de 2 de julho de 1986". (Agência Senado, 2011)

Outra questão importante que seguia sendo discutida em 1987 era a previdenciária. Segundo Alice Viveiros de Castro, em entrevista ao mesmo jornal, era muito difícil para o sindicato precisar o tempo de serviço dos artistas circenses, já que eles não trabalhavam por nota contratual. Fora que, normalmente, eles pertenciam a famílias circenses das quais eram contratados, de uma forma que fugia à rigidez patronal, dificultando assim a aposentadoria dos artistas como artistas circenses. Neste sentido, acredito que valha a pena destacar que dentro de uma estrutura tradicional, o circo é um negócio de família, ou seja, os contratos eram verbais (palavra de honra), o proprietário morava no circo e era ao mesmo tempo prefeito, delegado, etc.

2.2.1 A era dos Encontros

De 1988 a 1991, quem esteve na Presidência do Sindicato dos Artistas foi o cineasta Sérgio Sanz³². Durante sua gestão quem ficou a frente da diretoria de circo foi Neuza Cericola³³, que era mais conhecida como Tuca Cericola. Esta gestão me pareceu um período bastante importante para classe circense. Pelos registros, foi um momento farto em realização de eventos, com foco no debate sobre a conjuntura da classe circense. Isto estimulou encaminhamentos para os problemas enfrentados por esses profissionais, além das premiações para os artistas. A gestão ativa e necessária de Tuca Cericola, não só chamou minha atenção nos registros, mas também no depoimento dos interlocutores, que citaram sua direção como uma das mais atuantes para os circenses.

³² Sérgio Sanz, de nome completo João Sérgio Barreto Leite Sanz, foi um cineasta brasileiro. Filho do escritor e crítico de cinema José Sanz e da atriz Luíza Barreto Leite, e irmão do também cineasta Luíz Alberto Sanz.

³³ Trapezista, equilibrista de arame e rola. Filha de William Cericola e Maria Moreira, Tuca pertenceu à segunda geração da Família Cericola. Na década de 1970, trabalhou no antigo Circo Babilônia, que pertencia à Flora Stevanowich. Teve intensa atuação na luta da classe circense e foi presidente da área de circo no Sindicato dos Artistas. Dos três filhos, Jonathan (Palhaço Pão de Ló), Leonardo e Fábio, apenas os dois primeiros se tornaram artistas. Tuca faleceu em 2017. (Portal Circodata – Dicionário do Circo Brasileiro)

Figura 20 — Neuza Cericola (Tuca).

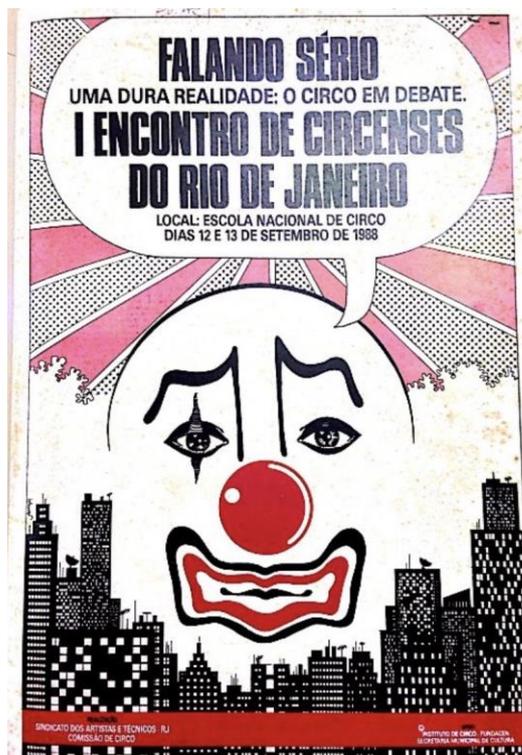


Fonte: Acervo pessoal da família Cericola

Dentre as ações dessa diretoria, em 1988, foi realizado o “I Encontro de Circenses do Rio de Janeiro”. O encontro foi fruto da organização de alguns profissionais, reunidos na comissão de circo do SATED/RJ, com o objetivo de garantir o encaminhamento adequado e eficaz de suas lutas e reivindicações.

Segundo o material de divulgação do evento, disponível no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, o encontro tinha a finalidade de sensibilizar a sociedade em geral para a importância da arte circense na “formação de nossa cultura e na tradição do nosso povo”. Além de oferecer aos profissionais de circo a oportunidade de se colocar frente aos representantes dos diversos órgãos municipais, estaduais e federais, para expor os problemas que estavam dificultando a manutenção e o desenvolvimento do circo.

Figura 21 — Material Divulgação – I Encontro de Circenses do Rio de Janeiro.



Fonte: Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE

No texto de divulgação do evento, ainda é salientado que se fazia necessário reavaliar, discutir e lutar contra a escassez de recursos e deter o “processo de extinção da categoria circense”, devido a “situação de declínio” da atividade, sobretudo as razões socioeconômicas e à marginalização da atividade por parte das autoridades. No mesmo material, ainda se ressaltava que o circo precisava de uma legislação específica, que desburocratizasse a atividade em todos os municípios e estados, possibilitando a ela um maior funcionamento sem a exigência excessiva de documentação, bem como concedendo espaços para sua montagem.

O evento aconteceu nos dias 12 e 13 de setembro de 1988, no espaço da Escola Nacional de Circo. O encontro tinha em sua programação mesas de debate intituladas como: “Política Cultural”, “Previdência”, “Direitos Trabalhistas”, “Espaços para circo”, “Desburocratização”, “Reciclagem específica e espaços para ensaios” e “Formação Profissional”. De certa forma, ter acesso aos nomes dados às mesas, nos possibilita vislumbrar as temáticas e pleitos debatidos pelos circenses na época.

Segundo o relatório da produção do evento, entregue ao Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, o número de pessoas credenciadas no encontro foi de 352 pessoas. O evento foi realizado pelo Sindicato

dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, patrocinado pela Fundação Nacional das Artes Cênicas e apoiado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio. Além de ter recebido apoios de diversas empresas particulares, as inscrições para o público custavam cem cruzados.

Considero importante apresentar a lista de participantes da comissão organizadora do evento, pois possui pessoas que já mencionei aqui e pessoas que ainda irei mencionar. Pessoas estas que, em maior ou menor grau, possuem participação na luta e organização da categoria circense, assim a comissão foi composta por: Alex Coelho Sampaio, Alice Viveiros de Castro, Ana Rosa, Ângela Cericola, Campello, Eliane Cerícola, Kátia Cilene, Leonardo Tonon, Márcia Campos, Neuza Cericola (Tuca Cericola) e Silvino Bernardo dos Santos (Pinga).

Nas mesas de debate, estiveram presentes representantes do Conselho de Previdência Social, Departamento de Parques e Jardins, Ligth, Escola de Teatro Martins Pena, RioArte, Divisão de Controle e Fiscalização de Diversões Públicas, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal e Estadual de Cultura, FUNDACEN, CENACEN, SATED/MG, SATED/PR, SATED/SP e Fundação Catarinense de Cultura/PR.

Repetindo um evento que me pareceu bem sucedido e bastante importante para a categoria, em 1989, foi lançado o “II Encontro de Circenses do Rio de Janeiro”. Sobre este encontrei um menor número de registros que o anterior, mesmo assim foi possível descobrir informações relevantes.

Figura 22 — Material Divulgação – II Encontro de Circenses do Rio de Janeiro.



Fonte: Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE

O segundo encontro, ao que pode perceber, teve como principal diferencial a premiação de artistas circenses na sua programação com o “Prêmio Saltimbanco”. A entrega da premiação aconteceu no encerramento do segundo encontro. Por meio do vídeo de registro da premiação, que tive acesso no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, pude coletar algumas informações sobre o evento como um todo.

De acordo com o registro em vídeo, no discurso de encerramento do II Encontro de Circenses do Rio de Janeiro, Tuca Cericola, ainda diretora da área de circo do SATED/RJ, apontou que durante dois dias foram discutidas soluções para as dificuldades e desejos da categoria, “divergindo muito, mas somando sempre”. O encontro foi finalizado com muita disposição para concretizar propostas levantadas e estreitar suas relações com o Estado. Salientou ainda que uma das propostas era criar um “passaporte cultural”, conforme o exemplo do Paraná, liberando o circo da burocracia que se repetia em cada localidade dentro de um mesmo estado. Ação

que já vinha sendo mencionada desde a gestão anterior do SATED/RJ, como já citado neste estudo.

Ainda no discurso de encerramento, Tuca Cericola expos outras propostas que foram pensadas a partir do encontro como o cadastramento dos circos, dos espaços disponíveis para sua montagem, dos artistas e seus números. Outro encaminhamento foi o mapeando da circulação dos circos por todo o estado, e, ainda, pleitear junto aos vereadores a liberação de praças e ruas para atividades artísticas e a regulamentação definitiva da situação da Praça Onze.

De acordo com o material de divulgação, o evento aconteceu nos dias 23 e 24 de outubro de 1989, com as mesas “Apoio à arte e à política cultural”, “Direitos trabalhistas e previdenciários”, “Apresentação de projeto de lei: aposentadoria para artistas e técnicos”, “Avaliação e conquistas do I Encontro”, “Instituto de circo e integração Escola Nacional de Circo” e “Intercâmbio cultural”. A realização e o patrocínio se mantiveram os mesmos do primeiro encontro assim como o local de realização. A comissão organizadora se alterou um pouco. Esta edição foi composta por: Ana Maria Lamenha, Marcia Campos Ribeiro, José Ignácio, Ana Rosa, Eduardo Oliveira, Ângela Cericola, João Batista Pires, Eliane Cericola, Maria Moreira Cericola, Leonardo Tonon, Raul Florêncio Campello, Tuca Cericola, Maria de Lourdes Gimpel, Vera Lucia Pires, Andre Hanry Pires, Elias Santana de Almeida, Luis Carlos Gomes e Willian Cericola Junior.

De acordo com as indicações dadas pelos registros, considereirei o segundo encontro com pautas bastante similares às do primeiro, sobretudo a partir da observação dos encaminhamentos do evento como indicado acima. O que me parece ser um sinal positivo, já que sugere uma ideia de continuidade na tentativa de solucionar problemas enfrentados pelos circenses nesse período. Já a proposta da premiação trazida nesta nova edição, me pareceu bastante significativa do ponto de vista da valorização dos artistas, principalmente pela votação ter se dado entre os próprios artistas circenses, segundo consta nos registros.

Seguindo adiante, conjeturo que tenha havido, ainda nessa mesma gestão do SATED/RJ, um suposto terceiro encontro, porém não foi possível encontrar registros desse evento. Minha suposição se dá principalmente por ter encontrado dados da realização de um quarto encontro. Porém ao mesmo tempo, se faz necessário ponderar que estamos, nesse momento em questão, passando pelo governo de Fernando Collor, conhecido por extinguir órgãos que fomentavam a

política cultural no Brasil, como Embrafilme, Inacen e Funarte. O que me faz pensar que o encontro pode ter acontecido e seu registro não ter sobrevivido ao desmonte da cultura desse momento. Porém, assumo que isso não passa de uma suposição.

De 2 a 5 de junho de 1991, aconteceu o IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro, na Aldeia de Arcozelo, no município de Paty do Alferes, no estado do Rio de Janeiro. Segundo release do evento, consultado no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, por unanimidade os circenses decidiram “lutar juntos para sensibilizar as autoridades e o povo”, em defesa da arte circense. Ao que parece pelo documento, entre os pleitos levantados no evento estavam a criação de uma comissão formada por representantes dos governos federal, estadual, municipal e do SATED/RJ para implementar no estado o “Passaporte Cultural”; um alvará anual que desburocratize a liberação do espetáculo e a criação de espaço permanente para circo, à exemplo o espaço aberto na época pelo Instituto Brasileiro de Artes Cênicas (IBAC), na Aldeia de Arcozelo que iria ser chamado espaço Fred Villar. Outras demandas foram a abertura de praças de circo, aprovação do projeto de lei que garantisse a aposentadoria especial para artistas, apoio aos circos na aquisição de material permanente (som, luz, lona,...), criação de programa de aperfeiçoamento profissional, apoio aos projetos de circo e comunidade, e reabertura imediata da Escola Nacional de Circo³⁴. Esta edição do evento foi realizada pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro e apoiada pelo IBAC, Prefeitura Municipal de Paty do Alferes e RioArte.

³⁴ A Escola funcionou até 1990, quando Collor tomou posse como Presidente da República e iniciou uma reforma administrativa que, entre outras, teve como alvo também a área da cultura. Diversos professores da tradição circense foram aposentados compulsoriamente, os investimentos foram escassos, não houve nenhum tipo de manutenção do material, a lona apodreceu, e a Escola fechou em seis meses. Somente em agosto de 1991, depois da criação do IBAC, é que ela pôde ser reaberta sob a direção da educadora Omar Elliot Pint, que teve participações no processo de fundação da Escola. (FUNARTE,2006)

Figura 23 — Material Divulgação – IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro.



Fonte: Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE

De acordo com o jornal O Dia, de 02 de junho de 1991, em matéria assinada por Eliane Bayma, além das mesas de debate o encontro também proporcionou espetáculos gratuitos do Circo Trapézio, que é da família Cericola, para moradores da região e turistas. Como desdobramento das discussões realizadas durante o encontro, foi promovido um desfile pelas ruas da cidade do Rio, no dia 05 de junho, às 9h30, com duzentos circenses caracterizados, com o objetivo de chamar atenção do povo e das autoridades. O grupo saiu do Teatro Dulcina, passando pela Avenida 13 de Maio, Largo da Carioca, Avenida Rio Branco, Avenida Graça Aranha, até o Palácio da Cultura, onde foram entregues as resoluções do evento realizado em Arcozelo, levando ao poder público, os problemas e dificuldades dos artistas de circo.

Ao longo da pesquisa, achei interessante que ao passo que fui chegando mais próximo da atualidade, mais escassos foram ficando os registros, falo tanto em matérias de imprensa, quanto dos documentos encontrados no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE. Conduzindo-me a apoiar ainda mais na memória dos meus interlocutores desta pesquisa. Esta questão me provocou a refletir se, a partir dos anos noventa, o sindicato teria perdido um pouco do seu protagonismo nas ações para a categoria circense, se as movimentações da

categoria teriam perdido um pouco a força ou se realmente se tratava apenas da escassez de registros.

De 1991 a 1995, quem assumiu a presidência do Sindicato dos Artistas foi a atriz Rosa Maria Murtinho, junto a ela, segundo os interlocutores, nesse momento quem incumbiu-se da Diretoria de Circo, foi Silvino Bernardo dos Santos, que era mais conhecido como Pinga ou Pingo. Segundo sua filha, Flávia Molina, o seu apelido foi dado logo na infância. Seu pai havia fugido com o circo quando era muito novo e ao entrar para companhia ganhou esse apelido por ser magrinho e pequeno, fazendo referência à expressão “pingo de gente”. Porém, mais tarde, na vida adulta, com o tempo muitas pessoas acabaram o chamando de “Pinga”, achando que era alguma menção a bebida.

Figura 24 — Ana Maria Gomes Lamenha e Rosa Maria Murtinho.



Fonte: Arquivo pessoal de Ana Lamenha.

Por mais que eu esteja durante este texto mencionando os diretores de circo e artistas circenses que passaram pelo SATED/RJ, tendo realizações relevantes para categoria, de forma mais pontual e respeitando uma ordem cronológica, acho importante assinalar que faço isso apenas como um recurso de organização do conteúdo. Contudo a participação e relação dessas pessoas, que venho mencionando e que ainda mencionarei, no sindicato, de modo geral, se deram de forma mais permanente e duradoura, não apenas durante suas próprias gestões.

Segundo meus interlocutores, são pessoas que por muito tempo estiveram próximas simbolicamente e fisicamente na sede do sindicato, atuando na organização de eventos, participando de reuniões e comissões. Por muitas vezes, por se tratar de circenses tradicionais, o seu envolvimento com a instituição, também significava o envolvimento de suas famílias na luta da classe circense.

Silvino Bernardo dos Santos já aparecia nos registros encontrados desde o I Encontro de Circenses do Rio de Janeiro, compondo a comissão organizadora, assim como Tuca Cericola já constava como componente da comissão de circo do sindicato, desde a direção de Alice Viveiros de Castro. É bem possível que suas relações com o sindicato tenham, inclusive, antecedido os registros encontrados.

Segundo Flávia Molina, seu pai sempre esteve próximo ao sindicato. Pela sua memória, na verdade, ela comenta que ele foi um grande mobilizador da classe, e lembra que antes mesmo dele se envolver mais oficialmente com o sindicato, já realizava algumas ações que promoviam o encontro e a confraternização da categoria.

Eu lembro de um encontro que tinha, muito legal, dos circenses, que era a festa de Natal, acho que essa festa aconteceu umas duas ou três vezes, isso foi antes do meu pai ser do sindicato, ele começou a fazer com ajuda do Olimecha essa festa. Era lá na Escola Nacional de Circo, iam varias famílias, todo mundo se encontrava, eu lembro que minha mãe e minhas tias, faziam a comida, os artistas davam um tipo de colaboração, sabe, uma ajuda de custo para comprar a comida e tal, e lá as crianças recebiam brinquedo do Papai Noel. Na verdade, se não fosse assim, a gente nem ia conhecer o Papai Noel né? Por isso eu achava muito legal. (FLÁVIA MOLINA, 2020)

Os interlocutores da pesquisa que mencionaram a gestão de Pingo, o identificaram como uma grande liderança, um “líder nato” entre os circenses tradicionais.

Ah! Teve o Pingo também. O Pingo movimentou bastante o sindicato, isso foi em noventa e pouco... é! Foi em noventa e pouco, eu me lembro porque minha filha nasceu em noventa, ela era pequenininha e o Pingo promovia uns encontros, me lembro muito bem disso, até tentou mudar o café dos artistas para Praça Onze, fazer um novo ponto dos artistas, porque era um espaço historicamente do circo, né? A Praça Onze, mas parece que não vingou tanto tempo porque o pessoal já estava acostumado com a Praça Tiradentes, até porque é mais bem localizada. (ANGELA CERICOLA, 2020)

Com uma gestão bastante atuante, a partir dos comentários dos entrevistados em geral, e de sua filha em específico, consigo pontuar que as principais pautas da

direção de Pingo foram a luta pela Praça Onze, como território do circo, e a aposentadoria da categoria circense.

Porém a sua proposta de mudança de localização do ponto de encontro dos circenses, o “Café dos Artistas” ou “Ponto do circo”, é o que chama mais atenção. Seu nome está quase que estritamente ligado a essa mudança, na fala dos interlocutores.

2.2.2 Da ficha ao *whatsapp*

Assim como em outras capitais, como São Paulo, Belo Horizonte e Pernambuco, no Rio de Janeiro também existia o “Café dos Artistas” ou “Ponto do Circo”. Segundo Angela Cericola, no Rio era na Rua Pedro I, esquina com a Praça Tiradentes, em frente ao Teatro Carlos Gomes, no centro da cidade.

Toda segunda-feira, empresários e circenses, de todos os circos, e os circenses dos shows de variedades, que não exatamente trabalhavam na lona ou moravam na lona, se reuniam nesse local. Se reuniam todas as segundas, às vezes às quartas, em época de grandes temporadas. E aí era para se encontrar, confraternizar, para ficar sabendo das novidades. Era uma época que a tecnologia ainda engatinhava, o circense não contava com celular, com uma forma de comunicação né? A forma de comunicação era ir num posto telefônico, fazer uma ligação, aí segunda-feira você vinha às vezes de um município distante para se encontrar no centro do Rio. E aí vinha circense de tudo quanto era lugar, município e estado. Você queria contratar artista você ia lá, você queria saber quem estreou num lugar novo, você queria pegar show, os donos de circo quando a temporada começava a ficar fraca, ia lá para pegar não exatamente circense, mas aqueles cantores da moda, luta de telequete, aqueles artistas da novela, os empresários iam sempre lá, lá que o circense, o dono do circo, contratava a atração, que ia ser extra para o seu espetáculo, que já estava na praça muito tempo. (ANGELA CERICOLA, 2020)

Segundo Costa (1999), caso um circense chegasse a uma capital e soubesse onde ficava o “ponto”, não ficaria mais só ou desempregado. No ponto trocavam-se notícias, contratavam-se artistas, desenvolviam-se roteiros segundo novas informações que apareciam de outros viajantes. Mesmo com o advento do celular, o ponto não perdeu sua função.

É curioso observar o quanto o “ponto do circo” se entrelaça na fala dos interlocutores, como uma forma de comunicação. Ao questioná-los sobre essa temática, muitas das falas iniciaram fazendo menção ou questionando se eu cheguei a conhecer os telefones de fichas, e ao longo da explicação do que era o “Ponto dos Artistas”, faziam uma espécie de percurso na sua fala que iam dos orelhões,

passando pelos *bips* ou *paggers*, celulares e chegando até ao *whatsapp*. Na explicação sobre a função desse ponto de encontro quase todos os entrevistados ressaltam o fato de os circenses não terem na época residência fixa e logo não possuem um telefone fixo. Depois, com a chegada dos celulares, mencionam que boa parte dos artistas não tinham condições de tê-los logo no início, o que fazia com que o ponto fosse, ainda, o único canal de comunicação entre artistas circenses dos mais diversos circos e segmentos. Contudo, justificam sua extinção pela popularização dos celulares e surgimento de tecnologias que colaboraram imensamente para facilitar a comunicação, como o *whatsapp* e os grupos de Facebook, principalmente.

Figura 25 — Divulgação do Café Thalía

INAUGURAÇÃO
DO CAFÉ THALIA, NA PRAÇA TIRADENTES

Ao passar, agora, na Praça Tiradentes (lado da Rua D. Pedro I) verá como se acha transformado o aspecto habitual desse trecho da cidade. Há ali uma nota de luxo e distinção, com o amplo e suntuoso CAFÉ THALIA! Das 7 da manhã à 1 da madrugada, o CAFÉ THALIA está em funcionamento — atendendo, durante o dia, o público apressado que deseja tomar um bom café, sem perda de tempo e, à noite, para o Rio

que se diverte — os frequentadores de cinema e teatros, antes e depois dos espetáculos — servindo sempre uma bebida fina: um café, enfim, como o recomenda o Departamento Nacional do Café em sua meritória campanha em prol da boa bebida. Ainda que a Praça Tiradentes não esteja a caminho entre sua casa e o trabalho, vá hoje, especialmente, para conhecer o CAFÉ THALIA e saborear um café que o paladar jamais esquece!

CAFÉ THALIA
Praça Tiradentes esq. da Rua D. Pedro I.

DAS 7 DA MANHÃ, A 1 DA MADRUGADA

★ Continental

Fonte: Jornal Diário da Noite (1943)

Segundo os interlocutores, compreendi que os encontros no ponto do Rio, aconteciam no Café Thalía, e deram-se dos anos 60 até os 90, mais ou menos.

Mesmo que essa perspectiva de datas não seja uma unanimidade, a maioria dos entrevistados acredita que tenha sido nesse período. Ao realizar as entrevistas entendi que é importante destacar que, mais do que um espaço físico, o “Ponto do Circo” ou “Café dos Artistas” era, na verdade, o encontro, a ação em si. Inclusive, durante as conversas, muito se comentou sobre quanto o dono do estabelecimento reclamava, pois o local lotava e boa parte dos artistas permanecia em pé na calçada, em torno do café, sem consumir no local, atrapalhando o acesso ao balcão pelos consumidores que queriam comprar algo. Neste sentido, os interlocutores ressaltaram que uma prática bastante comum nos encontros era os empresários de circo e artistas muito conhecidos, comprarem inúmeras fichas de café para distribuir para amigos ou artistas que queriam contratar e conversar. A partir da pesquisa, faço uma perspectiva que, na época, esses encontros de circenses chegavam a juntar em torno de cem pessoas, dependendo das temporadas.

Ele não conhecia nada. Foi para o Café dos Artistas no Carlos Gomes, um escritório ao ar livre. Na segunda-feira, você fechava os olhos ali naquela esquina, batia a mão e era um artista. Empresários, donos de parque, cantores de rádio na época de Augusto Calheiros, Vicente Celestino, aquela turma. (PIRAJÁ apud ACHCAR, p.190, 2016)

Ao que parece, os encontros semanais no “Ponto do Circo”, que começavam por volta do meio-dia e perduravam até oito da noite, às vezes até as dez, era o verdadeiro canal de comunicação entre os artistas na época. Para encomendar uma lona nova ou só saber das novidades, você precisava ir ao “Café dos Artistas”. Assim, esse espaço de diálogo também foi muito importante para debater questões da categoria de modo mais informal, saindo de lá muitos pleitos que viraram lutas da classe mais tarde.

Acho que mesmo que o objetivo do encontro não fosse pensar nas demandas do circo, nos problemas, esse espaço serviu muito para os circenses trocarem informações sobre os problemas. Acho que de certa forma, foi muito importante para a gente começar a se juntar e lutar também pelas nossas pautas. Mas como tudo muda, a sociedade muda, o mundo muda, tudo foi mudando, o café dos artistas ficou obsoleto, as pessoas foram começando a ter a tecnologia para se comunicar. E aí, o café dos artistas perdeu sua função principal né? Porque a tecnologia já faz isso. Mas, o ruim é que era bom você conversar olho no olho, abraçar o colega, era bem diferente, era muito importante. Até hoje, eu passo por lá e fico olhando e sinto saudade. Agora, tem muito circense antigo, tipo um tio meu que tem 95 anos, ainda continua passando lá de vez em quando, as segundas. (ANGELA CERICOLA, 2020)

De acordo com Pollak (1992), a memória também é constituída de lugares. Existem lugares particularmente ligados a uma lembrança pessoal ou de um grupo. Neste sentido, identifico o “Ponto do Circo” como um desses lugares da memória, onde a classe circense mantém uma ligação muito forte com a memória do grupo, que se constituiu, seja a partir da lembrança pessoal de artistas que vivenciaram esse tempo-espço, seja por pessoas que vivenciaram “por tabela”, por pertencimento a esse grupo.

Figura 26 — Imóvel do antigo “Café Thália” (2019).



Fonte: Acervo pessoal

Segundo Flávia Molina, com o tempo o ponto foi perdendo aos poucos a força que tinha. O número de frequentadores foi ficando reduzido. Ela explica que, para além das questões da evolução dos meios de comunicação, também tinha a questão de ser um lugar desconfortável, todos ficavam em pé, sem poder usar as mesas do café, já que não consumiam. Então não se tornava um lugar chamariz para conversas mais longas e confraternizações.

Antigamente, quase todo mundo se encontrava ali no café..Como é mesmo o nome daquela praça ali? Tiradentes! Ali o papo era trocado rápido. Eu lembro que ia eu, panquequinha, porque foi ele que levou a gente, a gente veio com o circo da Argentina, depois ali no Rio Grande do Sul, quando

chegamos aqui no Rio, a gente se encontrava e ele sempre falava do café. Porque era ali que a gente conseguia trabalho, conversava, trocava ideia, mas era tudo ali em pé mesmo. (RAMOS RHIWANY, 2019)

Assim, segundo Flávia Molina, em meio às brigas pela Praça Onze como um território para o circo, Pingo conseguiu autorização da prefeitura para montar uma espécie de bar dentro da praça, para poder promover encontros dos circenses. Nesta mesma época, o poder público tinha acabado de montar a estrutura permanente do “Palco João da Baiana” no mesmo lugar.

Nos anos noventa, mais ou menos, nós montamos uma loninha ali na Praça Onze, que era o Bar do Circo, que era ponto dos artistas. Assim, foi dado para o sindicato administrar uma parte ali do espaço na Praça Onze, foi na época da direção do Pingo, porque nós pedimos para ser o ponto dos artistas, só que assim, o ponto pegou! Mas não muito! Custou vingar! Porque o pessoal ainda era viciado em ir para Praça Tiradentes. Aí como tinha lá a birosca, tinha a cerveja, e o pessoal gosta disso, a gente foi convencendo aos poucos, que seria um espaço melhor, porque lá no café, muitas vezes o gerente do Café dos Artistas, reclamava da aglomeração. (ANA LAMENHA, 2020)

Com a autorização para a montagem do bar, Pingo começou uma mobilização para mudar o “Ponto do Circo” para a Praça Onze, que me pareceu, como uma forma de ocupar a praça o ano inteiro e não só nas temporadas dos circos. Assim, com bar, cadeiras e espaço disponível para os artistas, as reuniões passaram a acontecer na Praça Onze, todas as segundas, além de também ter sido um espaço para realização de eventos da classe e concursos.

Figura 27 — Ponto dos Artistas Circenses – Praça Onze.



Fonte: Acervo pessoal da família Molina

No decorrer da diretoria de Pingo, alguns artistas apresentavam seus números circenses no ponto da Praça Onze durante o ano inteiro, em um pequeno tablado ao lado do bar, segundo as descrições dos interlocutores. Segundo Flávia Molina, alguns artistas se apresentavam com o objetivo de ganhar concursos promovidos pelo SATED/RJ e outros apenas para testar números novos. Nos concursos, muitas vezes as votações eram realizadas entre os próprios artistas, normalmente os mais veteranos votavam nos mais novos e muitas vezes as premiações eram realizadas em noite de gala promovidas pelo sindicato no Teatro Carlos Gomes.

Fizemos várias premiações, inclusive na época eu criei o prêmio Amigos do Circo, que foi muito bacana, que tinham algumas pessoas que ajudavam o circo né? Tanto políticos, quanto empresas mesmo, que de alguma forma estimulava o circo, as rádios, que davam espaço para se falar de circo, no dia do palhaço, no dia do circo, então a gente criou esse prêmio amigos do circo, justamente para as pessoas ficarem estimuladas, para continuar fazendo o bem. A gente teve uma tentativa de pedir a jornais da época para que colocassem também na agenda deles, isso é uma ideia até boa para voltar a se fazer, então esses eram os amigos do circo que também eram premiados além de artistas né? Que quem votava eram os próprios circenses, além de virem artistas de fora, de outros lugares do Brasil. (ANA LAMENHA, 2020)

Segundo Flávia Molina, depois de um tempo da existência do bar, a prefeitura também liberou a criação de uma pequena sala para a Diretoria de Circo montar uma espécie de filial. Esta ação tinha como objetivo facilitar a sindicalização dos circenses, por meio do contato com os artistas que frequentavam o ponto e com os que chegavam em temporada com os circos na praça.

De acordo com os interlocutores, alguns artistas resistiram um pouco à mudança de local do “Ponto dos Artistas” e seguiram indo ao Café Thalía, na Praça Tiradentes. Contudo, aos poucos, ambos os encontros foram minguando, com a chegada das tecnologias que facilitaram a comunicação à distância.

A partir de 1995, o SATED/RJ passa a ter presidências caracterizadas por longos mandatos, dentre as quais um mesmo presidente permaneceu durante doze anos, ou seja, quatro mandatos seguidos. Neste sentido, quem assume o sindicato em 1995 é o ator Stepan Necessian³⁵. Durante sua gestão, no decorrer dos

³⁵ Stepan Necessian é ator e político, ex-presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Rio de Janeiro (SATED) e da Fundação Astrojildo Pereira. Em 2004 elegeu-se vereador na cidade do Rio de Janeiro, sendo reeleito em 2008. Nas eleições de 2010,

mandatos, apesar de ter alguns choques de dados a partir da memória dos interlocutores, o que dificulta a identificação temporal ao certo e considero que Necessian teve como Diretores de Circo: Beth Molina, Ana Maria Gomes Lamenha e George Savalla Gomes (Palhaço Carequinha).

Como já havia mencionado, a participação de alguns diretores de circo não se deu de forma pontual apenas durante a sua direção, muitos já atuavam antes e seguiram atuantes ou com algum vínculo com o sindicato após sua gestão. Assim, segundo Flávia Molina, Pingo assumiu a direção geral do sindicato e sua irmã, Beth Molina, teria ficado na Diretoria de Circo, no início da presidência de Necessian. Entretanto a própria Flávia Molina assumiu não recordar direito o ano certo do ocorrido e até quando sua irmã teria ficado na diretoria, só lembrava que foi posterior a saída do seu pai da direção de circo e que foi por muito pouco tempo. Ao que pude compreender a entrada de Beth Molina na diretoria, fazia parte de um rearranjo e estratégia utilizada para tentar manter uma sequência no trabalho já realizado na Diretoria de Circo. Assim, a partir das entrevistas, entendo que Beth Molina acabou entrando como diretora figurativamente, pois as realizações da Diretoria de Circo acabaram ficando principalmente a cargo de Pingo, com ajuda de boa parte da sua família, como seus filhos, inclusive Beth, sua esposa, entre outros.

Além da ajuda da família, enquanto Pingo esteve na Diretoria de Circo do sindicato ele contou com a assessoria de Ana Maria Gomes Lamenha, que, pelo que pude concluir, foi quem assumiu a diretoria após a curta gestão de Beth Molina.

Na época que a Tuca saiu do sindicato, foi quando o Pingo se elegeu lá, e eu era assessora dele lá, para poder auxiliá-lo. O sindicato teve um tempo que ficou sem diretor nenhum de circo, a minha direção não foi em seguida da do Pingo, mas não vou lembrar o ano certinho agora para te dizer. (ANA LAMENHA, 2020)

Diferente da gestão anterior, Ana Lamenha permaneceu na Diretoria de Circo durante bastante tempo, se desligando de forma definitiva apenas em 2009. Lamenha, não é circense e, segundo ela sua, “porta de entrada” para seu envolvimento com o circo foi justamente sua participação em uma reunião promovida pelo SATED/RJ, durante a diretoria de Tuca Cericola.

conquistou um mandato de deputado federal representando o estado do Rio de Janeiro. Além de já ter realizado diversos trabalhos como ator na televisão, no teatro e no cinema.

Um dia eu fui fazer um evento, num supermercado com aquelas cabeças de bicho. Levei cinco cabeças, aquelas que tinham antigamente, sabe? Mickey, Minnie, essas coisas, e nesse supermercado tinham dois palhacinhos, o Marrequinho, e o Palhaço Pudim que já é falecido. Aí o meu primeiro contato assim com o circo foi com eles, aí eles me falaram coisa de um mês depois que ia ter uma reunião na Escola Nacional de Circo, com o Sindicato dos Artistas promovendo. (ANA LAMENHA, 2020)

Segundo Lamenha, como nessa época ela estava começando a atuar na área de eventos, sua ideia inicial de ir à reunião era conseguir fazer contatos com artistas de circo, para possíveis contratações de eventos que ela organizava. Porém, ainda de acordo com seu relato, ao ir pela segunda vez a essas reuniões ficou tão sensibilizada e envolvida com as questões discutidas que ao término deste encontro já estava participando da Comissão de Circo do sindicato.

Eu fiquei muito sensibilizada quando ouvi o depoimento dos circenses, as necessidades, as carências, a falta de escolaridade, que é até hoje um grande empecilho de grandes avanços dos pequenos circos, por falta desse conhecimento para interagir no mundo moderno, e eu fiquei tão sensibilizada que começou daí, daí não parou mais, até o ponto que cheguei a ser diretora do sindicato. (ANA LAMENHA, 2020)

Figura 28 — Ana Lamenha, Mágico Toninho e Pingo no Ponto dos artistas circenses – Praça Onze.



Fonte: Acervo pessoal da família Molina

Assim, ao que parece, Ana Lamenha esteve como Diretora de Circo do SATED/RJ em dois momentos, sendo seu primeiro mandato até 2002. Em 2006 ela fundou a Associação Brasileira de Artes, Cultura e Diversões Itinerantes, ABACDI, que só foi realmente legalizada em 2006, e que ela preside até hoje.

[...] isso foi em 2002, que eu já tinha saído do sindicato a primeira vez, depois foi que eu voltei. Foi até sob a lona do Marcos Frota, na Praça Onze, por conta de uma daquelas lutas pela Praça Onze, daí eu fiz uma comissão de circo, a partir dessa comissão que eu senti a necessidade de consolidar ela com CNPJ e fazer a Associação. (ANA LAMENHA, 2020)

Segundo Lamenha, durante seus mandatos ela trabalhou incessantemente para que os circenses obtivessem o registro profissional e conhecessem os seus direitos profissionais. A partir dos interlocutores e alguns poucos registros encontrados, aparentemente quem assume a Diretoria de Circo após a saída de Ana Lamenha, é George Savalla Gomes, o Palhaço Carequinha. Porém, a partir dos dados encontrados, não fica claro se ele assume logo em seguida a diretoria. Segundo o relato dos interlocutores, pode ser que a área de circo tenha ficando um tempo sem diretor nessa época, mas não recordam se foi antes ou após a direção de Carequinha.

A partir das entrevistas foi possível perceber que Carequinha sempre esteve muito próximo do sindicato, participando de reuniões e colaborando nas discussões e ações da classe. Carequinha assumiu a Diretoria de Circo do SATED/RJ em 2003 e parece ter permanecido até 2004 como diretor. Não foi possível encontrar ao certo as ações realizadas por essa diretoria, o que foi encontrado foi uma entrevista dada ao jornal Tribuna da Imprensa, de 05 de maio de 2003, nela, Carequinha, se coloca como Diretor de Circo do sindicato, alertando que a falta de espaço para circos atuarem não se aplicava ao Brasil como um todo. Ele cita como exemplo São Paulo que teria mais de 200 circos trabalhando na época, já no Rio de Janeiro não havia tantos, porque não existiam terrenos, apontando que naquele momento os circenses da cidade Maravilhosa só contavam com a Praça Onze. Outro ponto interessante descoberto sobre essa diretoria foi as declarações de George Savalla Gomes se colocando a favor das proibições de animais no circo, uma vez que ia contra o interesse da maior parte dos circenses. Este posicionamento parece ter sido bastante polêmico, pois em 2001 havia sido aprovada a lei de proibição de animais no circo no estado do Rio de Janeiro, fato que dividiu opiniões. Mas, se tratando dos circenses tradicionais, foi motivo de revolta de boa parte da classe, pois provocou muitas mudanças na atividade circense.

(...) os demais passaram muito rapidamente, até quando o Carequinha teve lá, com o mágico Toninho por várias vezes marcaram encontros comigo, para poder pedir um norte. Então assim, tinham vontade de fazer mas não sabiam como, para tá sentado numa cadeira dentro do sindicato você não

pode só conhecer o problema, você tem que entender um pouquinho de política, para poder fazer as demandas acontecerem. (ANA LAMENHA, 2020)

Ao contrário de Carequinha, Ana Lamenha parece ter discordado da proibição dos animais no circo, no estado do Rio de Janeiro, mesmo antes da aprovação da lei em 2001. Em matéria do Jornal do Brasil, de 22 de abril de 2000, é divulgado que Ana Lamenha, como Presidente da Comissão Estadual de Circo pretendia levar animais para frente da Assembleia Legislativa, como forma de protesto contra a proibição. Na matéria se menciona que parte dessa proibição, foi desencadeada pela notícia da morte de um menino de 9 anos devido ao ataque de leões em Recife, Pernambuco. O acidente que vitimou a criança levou a uma queda de 70% de público dos circos. Assim como em outra reportagem do jornal O Dia, de 30 de novembro de 2001, em uma seção chamada “Debate”, foi colocado em pauta a proibição dos animais em circo, ainda como Presidente da Comissão Estadual de Circo, Lamenha se colocou contra a proibição, questionando como uma legislação estadual poderia proibir um profissional regulamentado por lei, no caso o domador, de trabalhar, entre outros argumentos.

Em 2005, ainda com Stepan Nercessian na presidência, Ana Lamenha retorna ao SATED/RJ como Diretora de Circo. Em um contexto, cuja proibição dos animais de circo no estado do Rio de Janeiro resultou, dentre outras coisas, na diminuição da rotatividade de circos na Praça Onze, de modo que as companhias maiores começaram a buscar cidades que não possuíssem essa restrição.

Segundo matéria do Jornal do Brasil, de 11 de dezembro de 2005, aproveitando o Dia Internacional do Palhaço, representantes de diversos circos fluminenses se reuniram na Praça Onze, para reivindicar a ocupação do local com um Festival, concessão de espaços específicos para armar as lonas, revogação da lei de proibição de animais de circo, entre outras questões. Em depoimento ao jornal, Ana Lamenha, propôs como Diretora de Circo do SATED/RJ, a realização de um Festival Estadual na Praça Onze, reunindo circos de médio e pequeno porte, já que a praça não recebia há 3 anos circos grandes.

Segundo Ana Lamenha, durante as suas gestões ela fez parte do grupo de trabalho que implementou o Cultura Prev³⁶, se dedicou a luta pela preservação da Praça Onze como um território para o circo, dentre outras intervenções de políticas públicas para o segmento. Participou também de diversos fóruns de discussões das artes cênicas, contribuindo com esclarecimentos pertinentes à atuação sindical em favor da classe circense. Além de ter promovido por meio do SATED/RJ, ações comemorativas pertinentes aos circenses, como Dia Nacional do Circo, Dia do Palhaço e homenagens a personalidades da área circense.

Realizou também dois Festivais de circo no estado do Rio de Janeiro. O primeiro aconteceu em diversos municípios, pois foi realizado onde os circos itinerantes estavam armados e o segundo foi realizado no município de Angra dos Reis, com apoio da Prefeitura Municipal.

Quando questionada sobre as demandas do circo durante suas gestões, ela apenas reafirmou as necessidades do circo que já vinham sendo relatadas por meio de registros das últimas diretorias de circo do SATED/RJ.

Desde quando eu comecei a militar a pauta do alvará existe, o principal sempre foi a luta por espaços para circo, terrenos né? Espaços para armar as lonas, porque é uma verdadeira fortuna o que os shoppings cobram, e depois o alvará que é uma dificuldade muito grande, é completamente inconcebível todo mundo pagar um alvará por ano, e o circo pagar treze, quatorze, quinze, de acordo com número de mudanças que teve no ano, é terrível isso. (ANA LAMENHA, 2020)

Ana Lamenha permaneceu como Diretora de Circo no SATED/RJ até 2009, já na presidência do ator Jorge Coutinho³⁷, que se elegeu em 2007 e está até hoje como presidente da instituição. Segundo ela, sua saída foi por divergências com a gestão. Na realidade, Lamenha foi um dos 9 diretores que saíram em um pedido de

³⁶ Um regime de previdência complementar por caráter associativo dos fundos de pensão. Administrado pela Fundação Petrobras de Seguridade Social (Petros), é destinado aos trabalhadores registrados em poucos sindicatos, cooperativas e associações. Seu caráter é essencialmente submetido ao regime privado do direito, podendo estar disposto a rentabilidade financeira. (DOMINGUES; MACHADO, 2020, p.134)

³⁷ Ator e cineasta, sócio fundador do Grêmio de Artes Negras Quilombo. Atuou também como diretor de espetáculos e produtor de eventos e discos. Hoje em dia, é Presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ). Foi Vice-Presidente da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ). Participou ativamente e foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC/UNE), um dos mais importantes grupos culturais e políticos do país. Foi também um dos fundadores do Movimento do Cinema Novo. Premiado como ator, atuou em mais de vinte filmes.

demissão coletiva do SATED/RJ em 2009, na qual os diretores argumentavam o desvio dos princípios assumidos pela chapa, por parte do Presidente.

Eu acho que de diretor teve o Luizinho Olimecha, que fundou a Escola Nacional de Circo, já falecido, em 2017, acho que a Alice Viveiros de Castro, a pesquisadora, acho que o Polidoro, a Tuca Cericola, o Thiago Campello, que foi o último antes do Cherem, o cargo ficou um bom tempo sem ninguém antes do Cherem né? (ANGELA CERICOLA, 2020)

2.3 OS CIRCENSES PARECEM DISTANTES

Ainda em 2009, quem se torna Diretor de Circo do SATED/RJ é o artista circense Thiago Rafael de Souza Campello, mais conhecido como Thiago Campello que assumiu o posto aos 22 anos. Em entrevista, Campello contou que a oportunidade para assumir a diretoria surgiu a partir de um convite do Presidente Jorge Coutinho. Segundo Campello, a ideia do Presidente era colocar alguém jovem no sindicato, alguém com pensamentos novos, um “sangue novo” e fazia questão que fosse um artista circense. Campello também acrescentou que o convite de Coutinho e o seu aceite, ocorreram devido ao seu pai ter sido muito ligado ao SATED/RJ não só nas mobilizações da classe como também ocupando cargos e compondo comissões, entre outras atividades. Prova disto é o nome de Raul Florêncio Campello, pai de Thiago Campello, constar nos registros das comissões organizadoras de todas as edições dos “Encontros Circenses”, por exemplo.

Figura 29 — Carteirinha SATED/RJ – Raul Florêncio Campello.



Fonte: Acervo pessoal de Thiago Campello

Então, começou assim: meu pai sempre teve no sindicato né? Ele sempre teve muito respeito pelo sindicato, tinha assim, um amor mesmo, por aquele sindicato, sempre estava por ali. Eu muitas vezes fui com ele lá, eu pequeno ainda. Eu lembro de muitas vezes ter ido lá, era num outro prédio ali perto e depois mudou, mudou de sala né? Mas assim, meu pai sempre por ali, ele falava que fez parte quando começou o sindicato, ele deve ter feito mesmo,

porque ele é dessa época antiga, né? Dizia que foi até para Brasília, fez várias coisas, enfim. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Segundo Thiago Campello, quando ele entrou para o sindicato, a sua percepção foi que, naquele momento, o circo se encontrava muito isolado dentro da instituição. O teatro e a televisão eram muito fortes dentro do SATED/RJ, ao passo que o circo tinha pouca força política. Saliento que o protagonismo do teatro e da televisão no sindicato possivelmente se justificava por serem ambos o principal canal de renda dentro da instituição.

(...) então eu acho que as pessoas mesmo que estão ali não vê tanto o circo com tanta influência, o pessoal fala e tal, mas não tem peso, eu sentia até um pouco de desmerecimento, porque assim ia uma galera idosa ali, tipo assim meu pai, muita gente idosa, “tá ligado”, a galera que mais ia era a galera da antiga, então eu sentia um pouco de desmerecimento das pessoas de lá do sindicato, tipo assim, “ah vem sempre esses mesmos coroas que não fazem mais nada”, não tinham muita consideração por tudo que eles provavelmente já fizeram. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Durante a gestão de Thiago Campello, eram realizadas reuniões semanais, às segundas. De acordo com ele, as reuniões eram frequentadas principalmente pelos mais antigos, ou seja, os artistas mais velhos. Porém, tiveram alguns momentos que ele conseguiu convocar os mais jovens para se aproximar do SATED/RJ.

(...) foi até na época daquela tragédia na serra, das chuvas, porque teve até um evento que o sindicato fez lá, aí eu consegui reunir uma galera, teve até cachê, aí eu aproveitei isso para tentar trazer a galera mais para perto né? Para fazer parte das reuniões. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Outro desafio narrado por Campello durante sua gestão foi a escassez de recursos dentro do sindicato para que ele se movimentasse com a classe. Verbas que dessem condições de realizar ações e atividades que aproximassem os artistas.

Aí eu comecei a sentir tipo, “cara o que eu tô fazendo aqui?” Porque eu não consigo movimentar nada, não tem dinheiro para nada, eu ainda consigo chamar uma galera mais jovem, como eu tenho conhecimento, o pessoal ainda foi um pouco, mas assim, muito difícil, é difícil você chamar gente de circo para ali, sendo que é um lugar onde assim não tem peso nenhum para nada da classe. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Segundo Thiago Campello, sua prioridade ao entrar na Diretoria de Circo era tornar o sindicato relevante novamente para os artistas, de forma que os artistas voltassem a valorizar o registro profissional e a sindicalização em si. Acredito que

seu objetivo estava diretamente alinhado com o cenário que ele descreveu logo no início da nossa entrevista, no qual boa parte dos empregadores e contratantes dos circenses não cobrava registro profissional para contratação, tornando assim optativo e até dispensável o processo de registro profissional dos circenses.

Tipo assim, você vai fazer um trabalho, ninguém pede nada de registro, na época eu queria regulamentar isso, eu cheguei a entrar em contato com o Sindicato das Casas de Festas, em vários outros sindicatos, para tipo tentar regulamentar, das pessoas começarem exigir alguma coisa, para você ter algum peso ali no sindicato, mas você vê na própria televisão vai um monte de gente, que não tem registro, que não tem nada, já tomou o espaço dos profissionais, porque hoje na Globo, por exemplo, você como profissional você não faz nada, porque só os semiprofissionais que vão, até porque o dinheiro que é oferecido não tem como um profissional fazer, essa é a realidade, então assim se a televisão não pede, que é algo mais sério, ninguém vai pedir, aí fica uma coisa meio sem sentido, pra que eu vou me sindicalizar e me registrar, se não serve mais para nada? É a grande fala de todo mundo, porque eu vou pagar uma coisa que não serve para nada, ninguém vai ficar fazendo registro, nem vai se sindicalizar, entendeu? (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Só que a ideia de tornar obrigatório o registro profissional para realizar trabalhos, chocava com outras questões ligadas a arte circense e as múltiplas possibilidades de origem dos artistas circenses, do ponto de vista da sua formação na contemporaneidade. Questão que Thiago Campello, não havia pensado num primeiro momento, foi percebendo todos esses empecilhos que estavam interligados ao seu objetivo durante o processo.

Só que isso começou a esbarrar também com a arte em si, de como regulamentar a arte circense, que é muito complicado, por quê? Por exemplo o circo para mim é minha profissão, eu não faço circo simplesmente pela arte, pelo bem estar da minha alma, eu não faço filosoficamente, a arte para mim é minha profissão, eu tenho que ter um bom trabalho, uma boa apresentação, um bom figurino, para conseguir mais trabalho, para conseguir conquistar as minhas coisas, o meu carro, a minha casa, então assim, eu levo o circo assim, profissionalmente, mas tem muita gente, que leva o circo filosoficamente, não é a profissão daquela pessoa, é tipo um *hobbie*. Aí como você vai colocar uma imposição nessa arte? Essa pessoa aí não vai poder mais trabalhar em lugar nenhum né? Como você vai regulamentar essa arte? Aí eu comecei a ver que é uma situação, era muito mais complicada. (...) Hoje em dia o circo é aberto, qualquer pessoa vai ali, faz um cursinho, uma oficina, faz uma besteirinha e diz que é artista de circo Eu não gosto sabe, porque eu tenho muito respeito pela minha profissão, eu levo o circo a sério, pra mim é uma coisa séria eu sou formado nisso, eu ensaio, eu compro material, eu perco meu tempo. Agora, você fez um cursinho ali numa academia, que não te deu formação de nada, não te deu registro de nada e aí você já se considera um artista. Eu já vi gente, que fez um curso num projeto social, que ensaiou um ano e aí agora já tá dando aula num outro projeto, fico pensando, 'como esse cara tá dando aula?' (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Em 2011, Thiago Campello solicitou seu desligamento da Diretoria de Circo. Suas justificativas perpassam pela falta de recursos financeiros, frente aos oferecidos para as outras áreas artísticas, para a área de circo realizar atividades e ações, a falta de importância observada das pautas circenses dentro do sindicato como um todo e a falta de transparência, relativa principalmente a pagamento de ajudas de custo ou benefícios aos diretores sem ser de forma igualitária.

Aí eu pedi para sair. Falei com o Jorge Coutinho, aí ele ficou até meio chateado, falou que eu estava “abandonando o barco”, mas eu falei, não tá rendendo, chegou num ponto que não tem como render. Aí eu saí acho que em 2011, início de 2011 mais ou menos, aí meu pai ficou até triste, né? Mas ele concordou comigo, eu fiz uma reunião, né? Com os circenses que iam lá, para explicar tudo, falar que eu estava saindo, para dar uma satisfação para galera. (...) Depois de mim, eu sei que ficou um tempo sem ninguém, de circo, né? Na verdade, ficou um outro menino de teatro, que ele chegou até a entrar comigo, ele me auxiliava, mas não lembro qual era função que ele ocupava. (THIAGO CAMPELLO, 2020)

Após a saída de Thiago Campello, segundo os interlocutores, a Diretoria de Circo do sindicato ficou um bom tempo sem um diretor oficial. Ao que me parece, os entrevistados só reconhecem efetivamente a existência de um diretor, quando ele é um circense, ou caso ele tenha alguma ligação com o circo, ou ainda seja conhecido pelos circenses de alguma forma. Outro critério para essa legitimação é, claro, a gestão ativa em diálogo com os artistas de alguma maneira. Afirmando isso porque, ao que pude compreender nos momentos ditos sem Diretor de Circo, algumas vezes o cargo estava ocupado por alguém de outra área, como o teatro, pessoas que eram aparentemente realocadas para assumir a Diretoria de Circo para não ficar completamente vazia. Nesses casos, de modo geral, se configuravam diretorias sem realizações, sem comunicação com a classe e, conseqüentemente, ausentes, dando a percepção de inexistência.

Em 2013, quem assume o cargo de Diretor de Circo e Variedades é o ator, diretor e autor teatral Paulo Marcos de Carvalho, associado do SATED/RJ desde 1998. Carvalho foi delegado sindical no mesmo ano, representando o município de Petrópolis e já exercido diversos cargos no sindicato. Como mencionei, as gestões encabeçadas por pessoas alheias ao mundo circense, acabam por não aparecer nos relatos dos interlocutores e acredito que isso seja resultado de diretorias que de algum modo não possuíram uma proximidade com a classe em si. Porém, Paulo Marcos permaneceu no cargo por bastante tempo, mais precisamente até 2019.

A partir daqui, sinto-me à vontade para descrever a gestão a partir das minhas percepções e observações durante a realização das reuniões “Papo Circense”, mencionando as ações e reivindicações apresentados pelos artistas durante parte dessa gestão, pois iniciei meu campo em junho de 2017, atravessando a diretoria de Paulo Marcos.

Ao descrever o nascimento da reunião Papo Circense, nos primeiros encontros, ao que pude registrar, a iniciativa soava como fruto do convite de Jorge Coutinho, ainda presidente do sindicato nesse momento, ao ator e diretor teatral Limachem Cherem, para assumir o cargo de diretor auxiliar de Paulo Marcos. O convite tinha o intuito de impulsionar a realização de algum tipo de ação que trouxesse os circenses de volta ao sindicato. Foi então que nasceu a reunião Papo Circense, pensada como um espaço de diálogo com o Circo Tradicional, já que esta fração da arte circense historicamente sempre esteve muito presente no sindicato, inclusive na sua presidência e em diretorias e agora parecia bastante distante.

Assim, em 2017 começaram as reuniões mensais, sempre na segunda semana de cada mês, às terças-feiras, na sala de reuniões da sede do SATED/RJ, na Cinelândia, Centro da cidade do Rio de Janeiro.

As convocações para as reuniões desde seu início foram realizadas por meio das mídias sociais, como Facebook e Whatsapp, além do já conhecido “boca a boca” dos próprios artistas.

Ponto que durante todo tempo que acompanhei os encontros, percebi que trazer os artistas para as reuniões, no início principalmente, foi um trabalho árduo. Com o tempo as reuniões foram ficando mais cheias, mas não lotadas e variavam muito, de tempos em tempos. Percebi que muitos justificavam a ausência dos artistas porque boa parte deles era integrante de circos itinerantes, então estava sempre em mudança durante a semana, ou estavam em locais muito distantes do Centro, de forma que a locomoção para a reunião se tornava custosa e demorada. Já outros, justificavam a ausência dos artistas por falta de interesse. Havia ainda quem mencionasse que os artistas só apareceriam em “massa” nas reuniões caso houvesse um edital ou prêmio oferecendo recursos financeiros, cuja inscrição fosse próxima à reunião, ou na reunião fosse ensinar como realizar tal inscrição.

Nos encontros, de modo geral, a frequência predominantemente é de circenses tradicionais. Acredito que pelo teor das pautas discutidas serem mais pertinentes a eles, os participantes alternam bastante de acordo com o dia, porém se mantendo

sempre com uma média de, mais ou menos, cinco artistas mais fiéis à reunião, frequentes e assíduos. Em meio as minhas observações, acredito eles têm um papel fundamental de fio condutor dos debates, fazendo com que as pautas tenham continuidade de uma reunião para outra. Para além dos artistas, também são convocados para as reuniões representantes das Secretarias de Cultura Estadual e Municipal do Rio de Janeiro, além de representantes da Comissão de Cultura da Câmara dos Vereadores, Conselheiros de Cultura da área de circo, Vereadores, representantes do Corpo de Bombeiros, entre outros órgãos do poder público que possam dialogar sobre soluções para as demandas dos circenses e executá-las.

A partir do início das reuniões “Papo Circense” no sindicato, foi possível pautar algumas necessidades e dificuldades dos circos tradicionais no Rio de Janeiro, dos quais eu falarei no próximo capítulo, mas também paralelamente foram realizadas algumas ações para classe circense, como a realização das tradicionais comemorações do Dia Nacional do Circo, que, pelo que compreendo, são quase sempre utilizadas como forma de chamar a atenção da imprensa para as dificuldades enfrentadas pelo circo naquele momento. Em 2017, a comemoração se deu em um espetáculo de circo, gratuito e aberto ao público, com artistas convidados pela Diretoria de Circo, realizado em uma pequena lona montada, na Praça Tiradentes, Centro da cidade do Rio de Janeiro. Ainda na mesma ocasião, a Diretoria de Circo do sindicato também fixou uma placa, no *hall* do Teatro Carlos Gomes, homenageando o “Ponto dos Artistas Circenses”, batizado com o nome Palhaço Carequinha, realizando uma espécie de marco simbólico.

Do ponto de vista da memória pública, poderíamos considerar como uma ação para a criação de um lugar de apoio da memória, que são os lugares de comemoração, monumentos e marcos que podem servir de base a uma relembração de um período, segundo Pollak (1992).

Figura 30 — Fixação da Placa Ponto dos Artistas Circenses pelo SATED/RJ (2017).



Descrição: Palhaço Teleco-teco, Palhaça Margarida, Thiago Campello, Thamy Caroline, Abraão Leckar, Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Alfredo Bermudez, Palhaço Pão de Ló, Flávia Molina e Paulo Marcos. **Fonte:** Acervo pessoal

É importante ressaltar, que esta não é a primeira placa que uma gestão de circo do SATED/RJ fixa na cidade, para demarcar um território artístico. Ao que pude encontrar, na gestão de Ana Lamenha também houve a fixação de uma placa, mas que segundo ela seria para demarcar um ponto dos artistas de modo mais geral, e não dos circenses especificamente.

Na minha gestão no sindicato, Carequinha ainda era vivo, não sei se vocês participaram, eu fiz na esquina do Amarelinho, na Alcino Guanabara, coloquei uma placa lá, Ponto dos Artistas Palhaço Carequinha, foi numa tentativa de deixar memorizado para as pessoas que antigamente, os artistas se encontravam presencialmente para fechar trabalhos, na Alcino Guanabara com a Álvaro Alvim, na parede dos fundos do amarelinho. Agora, Ponto do Circo, claro, é a Praça Tiradentes! (ANA LAMENHA, 2020)

Já em 2018, a comemoração ao Dia Nacional do Circo foi bem reduzida, foi realizado um espetáculo circense ao ar livre, com alguns poucos artistas, no Largo da Carioca, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, sem nenhuma estrutura. Pelo que me pareceu, a apresentação assumiu mais um ar de protesto do que de comemoração. Aparentemente, neste ano, o sindicato não esteve disponível a investir um valor semelhante ao do ano anterior para a realização da atividade, tornando-a bem precária.

Inicialmente, Paulo Marcos, então diretor da área de circo no SATED/RJ, participava de todas as reuniões, mas sempre expressava não se sentir habilitado e

a vontade para conduzir os encontros circenses sozinho, pois avaliava não ter vivência e conhecimento necessário na linguagem. Assim, sempre guiava as reuniões em parceria com Limachem Cherem. Com o tempo, a verba para ajuda de custo oferecida pelo sindicato para os diretores utilizarem na sua locomoção foi cortada e passou a impossibilitar a presença de Paulo Marcos em todas as reuniões, pois o diretor residia em outra cidade. Junto a isso, ele foi designado a colaborar na produção de um festival, realizado pelo SATED/RJ, ligado ao teatro, o que fez com que o diretor auxiliar, Limachem Cherem, assumisse definitivamente as reuniões, por uma solicitação de Paulo Marcos.

Figura 31 — Reunião Papo Circense – Edição de Agosto (2017).



Fonte: Acervo pessoal

Limachem Cherem é membro do sindicato desde 1979 e no fim dos anos 90, chegou a ser tesoureiro da Casa dos Artistas, antes vinculada ao sindicato. Cherem, como é mais conhecido, teve momentos de bastante proximidade com o sindicato em algumas gestões. Tem sua formação e experiência inicial mais voltada para o teatro, porém, teve um considerável envolvimento com circo graças ao seu trabalho como apresentador e produtor do Palhaço Carequinha, durante 20 anos. Também trabalhou com aluguel de estruturas e lonas de circo a partir dos anos 2000 e permaneceu na área por mais de 15 anos. Todos estes fatos que lhe aproximaram muito de artistas de circo e famílias circenses do estado do Rio de Janeiro, fazendo com que até hoje ele trabalhe com a linguagem circense como produtor,

apresentador e escada de alguns espetáculos com a sua família e eventos circenses.

Com o tempo, Limachem Cherem conseguiu mobilizar alguns encaminhamentos com as reuniões e colaborou para transformá-las em um espaço de mobilização da categoria do Circo Tradicional. Acredito que devido ao seu conhecimento técnico, graças aos trabalhos com as lonas, e a sua rede de relacionamentos já existente com artistas circenses.

Assim, já em 2019, após eleições sindicais, a pasta de Circo e Variedades, foi passada a Limachem Cherem. Assim, ele deu continuidade conduzindo as reuniões e encaminhamentos das reivindicações da classe.

Tendo como um dos principais resultados dos esforços empregados com a reunião Papo Circense a aprovação da lei que oficializa a facilitação dos procedimentos para instalação e funcionamento de circos itinerantes no território do município de Itaguaí, em 2019. Este foi o primeiro lugar do estado do Rio de Janeiro a aprovar essa iniciativa.

Até onde acompanhei no campo, o fim da gestão de Marcos Paulo e o início da gestão de Limachem Cherem, foram principalmente marcadas pelo esforço da realização do mapeamento de circos do estado do Rio de Janeiro, para fornecer dados mais concretos ao poder público. Além desta, o oferecimento de capacitações para artistas (Libras, construção de projetos culturais e inscrição em editais culturais) e a investigação de medidas que desburocratizem e facilitem a instalação de circos no estado do Rio do Janeiro, em diálogo com entusiastas que realizaram medidas similares em outros estados e o poder público local, receberam especial atenção.

Ao mesmo tempo em que percebi certa ausência da classe, considerando o número de circos existentes e o número de artistas realmente envolvidos com as reuniões e os debates em si, a cada troca de representantes e equipe, parece que se começava do zero todos os encaminhamentos que já tinham sido iniciados. Além disto, a visível dificuldade de dialogar com o poder público visto a gigante descontinuidade das gestões públicas, aparecia como outro complicador.

Durante a pesquisa, ouvi muitas vezes de parte dos interlocutores a expressão “a classe não é unida”, como justificativa para as dificuldades enfrentadas pelo Circo Tradicional para conquistar seus direitos. Porém, acredito que as justificativas para a descontinuidade e irresolução das demandas da classe perpassam por várias outras questões que se resumidas à falta de união dessa categoria, pode desqualificar todo

trabalho realizado por tantas pessoas que se empenharam em algum momento da história para dar andamento a diversas reivindicações, como foi possível enxergar nessa retomada da memória feita até aqui.

O SATED/RJ desde o início da pesquisa surgiu para mim em todas as falas dos entrevistados como o principal representante da classe circense tradicional no estado do Rio de Janeiro, e isso acabou por se comprovar quando iniciei minha busca por informações para construir essa memória aqui apresentada. Entretanto isso não quer dizer que não existiram ou existem outras instituições que em alguns momentos estiveram à frente da classe, porém ao que percebi ou foram instituições com vida curta ou que não se tornaram consideravelmente representativas. Muito menos quer dizer que a classe circense sempre esteve satisfeita com o trabalho do sindicato como seu representante.

Ao que pude perceber, a partir do fim dos anos 2000, a relação entre os circenses e o sindicato me pareceu bastante dúbia. Percebi que as gestões da Diretoria de Circo começaram a incluir como um de seus objetivos reaproximar os artistas circenses do SATED/RJ. Tipo de objetivo que não surgiu na investigação das gestões anteriores, o que nos sinaliza um afastamento dos artistas da instituição.

Parte dos entrevistados sinalizou que há algum tempo os artistas circenses não conseguem manter os custos para permanecer membro da instituição de forma contínua ou simplesmente não tem mais interesse em estar ligados ao sindicato. Desta forma, a instituição parece perder o fôlego para dar continuidade às ações na área de circo, relegando à área artística nestas gestões.

Deste ponto de vista, acredito que ao longo dos anos ocorreu uma verdadeira perda de protagonismo da pauta circense dentro da instituição. Sendo uma área que por alguns intervalos de anos esteve sem realizações, mobilizações e até sem representantes na sua diretoria, Da mesma forma, sem verbas para investimento em si.

O que me parece resultar em um grande dilema, pois se a instituição não promove ou produz ações para melhoria das condições de trabalho da classe circense, os artistas não se sentem representados e, para além das questões financeiras, não veem sentido em ser associado à instituição, contudo, se não se associam ou se mantêm na instituição, ela não os prioriza nas suas pautas de representação.

Para além dessas questões específicas observada entre os circenses e o SATED/RJ, é inevitável não mencionar a aparente perda de representatividade dos sindicatos como um fenômeno mais amplo no país. O que se deflagra com as políticas de governo dos presidentes Temer e Bolsonaro ao atacar os direitos sociais e trabalhistas é a permissão para as alterações nas formas de geração de emprego e formalização, e, por consequência, a fragilização dos sindicatos. A reforma trabalhista aprovada em 2017, veio para intensificar esse processo, pois foram ampliadas as formas precárias das contratações e estimularam a fragmentação das bases de representação sindical. Por fim, dentre muitas consequências da reforma, acredito que o fim da obrigatoriedade da contribuição sindical, acaba sendo o mais devastador frente às entidades por provocar uma queda considerável nos repasses.

Outra questão que se revelou ao pesquisar e registrar a memória dessa categoria profissional foi a evidente falta de esperança dos circenses. Após tantos anos em busca dos seus objetivos e sem conseguirem êxitos mais expressivos, pude compreender que isto fez com que os artistas estivessem atualmente desacreditados de qualquer possível andamento em suas reivindicações, por quaisquer que sejam as medidas, instituições ou representantes.

Fazer essa retomada da memória das lutas da classe circense no estado do Rio de Janeiro, não estava nos meus planos inicialmente. No entanto eu percebi que acessar essa história poderia me fazer chegar a lugares bem mais interessantes com o objeto da pesquisa que escolhi. Para o meu espanto, após terminar de construir essa sucinta memória, percebi que as reivindicações dos circenses se mantêm quase que as mesmas no passar dos anos (desburocratização das autorizações para montagem dos circos itinerantes; criação de locais para montagem de circos; facilitação no fornecimento de água e luz para os circos; redução dos custos de tributação para alvará e serviços para os circos; retomada da Praça Onze como território do circo e desenvolvimento de políticas públicas para o circo), das diretorias sindicais e dos governos em ação. Ao começar esta investigação, confesso que ingenuamente talvez, tinha uma verdadeira esperança de encontrar diversas lutas diferentes que a categoria teria atravessado e avançado.

Assim, proponho o próximo capítulo como um detalhamento da situação e conjuntura do Circo Tradicional atual. Contudo, já sinalizando que, guardada algumas alterações que se deram ao longo do tempo, o cerne das questões

enfrentadas pelos circenses tradicionais que vem de longa data, parecem se reafirmar na atualidade com novas nuances.³⁸

3. O CENÁRIO: RELATOS DA RESILIÊNCIA CIRCENSE

Como já foi mencionado aqui, o conceito de Circo Tradicional ganhou novos sentidos e representações com o tempo, sendo hoje uma categoria da linguagem artística circense, que está longe ter uma representação uniforme. Porém, mesmo com suas características múltiplas, esta parte do circo parece compartilhar dos mesmos problemas para sua existência, uns sendo mais afetados do que outros, de acordo com suas condições de subsistência, mas ainda assim sendo atingidos. A partir desta perspectiva, proponho este capítulo como uma descrição da situação e conjuntura da categoria Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro, apresentando também suas características adquiridas nos últimos anos.

Segundo Torres (1998), por volta de 1830, as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires passaram a fazer parte do calendário artístico de grandes companhias europeias, o que trouxe ao Brasil diversas famílias circenses. O circo teve sua considerada fase de ouro no século XIX, quando grandes companhias estrangeiras, escolhiam este itinerário devido às pujanças dos ciclos econômicos, fato este que provavelmente impulsionou de forma considerável o surgimento de novas famílias circenses nessas regiões.

Nas primeiras décadas do século XX não era expressivo o número de circos grandes do Brasil, pois a maioria destes era de origem estrangeira que percorriam a América Latina. Os circos considerados pequenos e médios pelos circenses percorriam as cidades brasileiras, cujo número de habitantes comportaria circos de distintos portes (SILVA; ABREU, 2009). Dada a necessidade de utilização do solo urbano por parte do Circo Tradicional para realizar sua atividade artística, os processos de crescimento das cidades são diretamente impactantes para essa vertente da cultura circense.

Segundo Velho (2007), o caótico crescimento das cidades não é, obviamente, apenas um fenômeno urbanístico e demográfico, devido se associar ao desenvolvimento da sociedade de massa. Pensadores como Ortega y Gasset e

³⁸ Sistematização em tabela da memória das lutas da classe circense via SATÉD/RJ, no estado do Rio de Janeiro, de 1965 a 2019. (ANEXO I)

Simmel, no início do século XX, já sinalizavam a grande transformação da sociedade, resultado do fortalecimento e expansão das massas com aspirações e padrões incompatíveis com a cultura tradicional, como é o caso do circo.

Passadas algumas décadas, é importante ressaltar para esta investigação, o período em torno da década de 1970, quando a Cultura Circense foi tomada por um sentimento de ameaça. Apesar de não ser um registro consensual, esse período é em parte entendido como seu suposto declínio (ANDRADE, 2006; QUERUBIM, 2003; SANTOS, 2001). Parte dos registros afirma que essa decadência se deve ao surgimento das novas mídias e falta de espaços nas metrópoles para montagem de lonas.

[...] lutando contra tudo e todos, principalmente contra a má vontade de autoridades municipais que resistem à cessão de terrenos para a armação das suas lonas e a uma poderosa presença, diríamos melhor uma onipresença, que é a televisão. E aí, circo... só depois da novela! (RUIZ, 1987, p. 22)

Segundo Querubin (2003), nos últimos vinte anos o número de circos diminuiu consideravelmente. Afirma, então, que existem atualmente cerca de vinte circos grandes, trezentos médios e quinhentos pequenos no Brasil. Pressuponho que quantificar o número de circos de lona em qualquer região seja uma tarefa muito árdua e talvez impossível, principalmente devido o seu caráter itinerante. Porém considero relevante apontar que, a partir dos interlocutores dessa pesquisa, me deparei com uma perspectiva que vai de vinte a cem circos no estado do Rio de Janeiro.

Conforme Costa (1999), em 1996 houve o primeiro CIRCENSO – um censo, de circos e circenses, feito em quase todos os municípios do Estado de São Paulo, realizado pela Associação Brasileira de Espetáculos de Diversões (ABED). Na época o pequeno projeto pretendia se transformar em um projeto nacional, pois naquele momento já não conseguiam mensurar quantos circos existiam no Brasil. Infelizmente não consegui achar nenhum registro que me desse pistas que esse projeto tenha conseguido ser efetivado a nível nacional. Ainda segundo Costa (1999), a autora menciona que ouviu durante sua pesquisa números que variavam de 300 a 3.000 circos no Brasil.

Em 2020, a Diretoria de Circo do Sindicato dos Artistas e Técnico do Rio de Janeiro, realizou um mapeamento dos Circos Tradicionais que percorriam ou estavam fixados, naquele momento no estado do Rio de Janeiro. A partir das informações apresentadas pelos próprios artistas via internet em grupos de *whatsapp* ou de forma presencial nas reuniões Papo Circense, imagino que essa listagem apresentada não represente a totalidade real de circos. Contudo, acredito que é importante para ilustrar, mesmo que de forma incompleta, a quantidade e o roteiro deste circuito.

Tabela 1 — Quantidade de Circos Tradicionais no estado do Rio de Janeiro – Mapeamento SATED/RJ (março/2020).

CIRCOS (pequenos, médios e grandes)	LOCALIZAÇÃO ATUAL (distritos e municípios)
Circo Montreal	São Gonçalo
Akros Circus	Teresópolis
American Cirkus	Cantagalo
Circo Apollo 11	Saquarema
Circo Babilônia	São João de Meriti
Circo Cultural JG	Resende
Circo do Borboleta	Campo Grande
Circo Estoril	Itaguaí
Circo Nataly	Campos dos Goytacazes
Circo Real Madrid	Campo Grande
Circo Saltimbanco	Itaguaí
Circo Trapézio	Guaratiba
Halley Circos	Campo Grande
Italian Circus	Niterói
Las Vegas Circus	Cabo Frio
Monte Carlos Circus	Paraty
Mundo Mágico do Batatarreiro	Casimiro de Abreu
Raduan Circus	Santa Cruz

Pareceu-me bastante significativo a observação quanto à previsão do número de circos feita pelos artistas participantes da pesquisa. De forma que quando questionados, geralmente as respostas apresentadas estavam não estritamente, mas muitas vezes diretamente ligada à localidade do interlocutor, Assim, quanto

mais distante dos centros urbanos estava o meu entrevistado, maior era a sua percepção da quantidade de circos.

Ao iniciar meu processo de reflexão sobre a conjuntura do Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro, minha primeira observação foi o seu claro distanciamento dos centros das cidades, salvo os casos dos circos que, por muitas vezes, vejo se instalarem em estacionamentos de shoppings, centros comerciais e supermercados. Assim, meu principal pressuposto para esse visível afastamento era a falta de espaço, ou seja, a ausência de terrenos para circos se instalarem, levando em consideração a potencial especulação imobiliária dos centros urbanos.

Infelizmente, muitos dos espaços, nos quais eram montadas aquelas delicadas estruturas, viraram concreto. Mesmo assim, a barriga do circo insiste em persistir. Às vezes, topamos no meio do caminho com um circo de lona num terreno vazio. São como cogumelos que surgem depois da chuva, aparecem montados e iluminados da noite para o dia. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2013)

A partir da retomada da memória das lutas da classe circense via SATED/RJ, realizado no capítulo anterior, é possível perceber que a reivindicação por espaço para instalação de circos no estado do Rio de Janeiro, existem como pauta, pelo menos, desde 1975.

Segundo Costa (1999), a especulação imobiliária ocupou os melhores espaços tradicionalmente utilizados pelos circos nas cidades de grande e médio porte. A partir disto, os circos foram gradualmente sendo expulsos para a periferia das cidades. A autora ainda sinaliza que para os grandes circos, sobre tudo, este processo foi devastador.



Figura 32 — American Cirkus (Banquete/ Nova Friburgo - 2019).

Fonte: Acervo pessoal

Porém, como já foi sinalizado anteriormente, a minha participação nas reuniões Papo Circense foi o que desencadeou o meu interesse em realizar esta discussão aqui apresentada, impulsionada principalmente pelos relatos de dificuldade dos artistas em exercer sua própria profissão. Compreendi, então, que o seu aparente roteiro de circulação nas bordas do estado, acontece graças a possíveis justificativas bem mais complexas que apenas a falta de terrenos nos centros urbanos, por exemplo, o próprio fato de estar inserido numa sociedade de cultura que preza o sedentarismo, a fixação na terra. Não por acaso que tudo que é nômade, diaspórico encontra dificuldade antes, no passado, como hoje em dia. Assim, vislumbrei a partir da fala dos artistas e da retomada da memória das reivindicações da classe circense ao longo do tempo, que sua pauta de contestação mais latente é a ausência de legislações e políticas públicas que reconheçam e contemplem a existência desses circenses e da sua linguagem³⁹.

3.1 PARA EXISTIR É PRECISO ITINERAR

Costa (1999) afirma que o circo itinerante continua a existir paralelamente aos espaços fixos, no caso dos circos europeus ou norte-americanos. São companhias que possuem espaços fixos e itineram com suas lonas durante o verão por outras cidades ou países.

Já no Brasil, de forma geral, com algumas exceções, o Circo Tradicional segue itinerante. O nomadismo acaba sendo ainda um dos elementos que mais simboliza o chamado Circo Tradicional, no senso comum. Aparentemente os pequenos circos sempre estiveram restritos à periferia das grandes cidades, segundo Novelli (1980),

³⁹ É importante ressaltar que além da abordagem utilizada nesse trabalho outras ameaças a existência do circo ao longo da sua história já foram abordadas e pesquisadas por outros autores, como o advento da televisão e, mais tarde a facilidade de aquisição de aparelhos de tv que aumentaram a procura do produto e abalaram as outras formas de divertimento anteriormente procuradas, como o circo (VARGAS, 1981); além dos cinemas, que à medida que as sala de exibição espalhavam-se pelo interior do Brasil, o circo começou a incomodar e não ser bem recebido em algumas cidades (COSTA, 1999); assim como os circenses apontavam como um dos principais motivos da crise vivida pelo circo nos últimos tempos a “tradição”, a “mesmice” e a “repetição”, enfim a “falta de inovação” (ROCHA, 2013), enfim já foram estudados uma série de “ameaças” ou “competidores” que interferiram e talvez ainda interferem na existência e circulação do circo.

Vargas (1981) e Magnani (1984). Já os grandes, frequentavam principalmente os terrenos vazios dos centros urbanos.

Se o circense anda com a casa e mora no trabalho então os seus deslocamentos não são simples viagens; na verdade, as suas viagens são “mudanças”. “Mudança” é uma palavra utilizada muitas vezes pelo circense para designar o seu deslocamento e o do circo de uma cidade para outra. É como alguém que muda de bairro ou de cidade em alguns momentos da vida. A diferença que a mudança não é uma exceção para o circense, mas a regra. (ROCHA, p.117, 2013)

Ao registrar as discussões durante as reuniões Papo Circense, considero fundamental pontuar como uma reivindicação principal dos artistas a dificuldade para obtenção do alvará de funcionamento. Contestação esta que, de acordo com os registros encontrados, parece dar sinais desde os anos 1980. Isto acarreta consigo muitas outras questões, que inviabilizam ou tornam cada dia mais difícil a existência dos circos no estado. A começar pela diversidade de normas necessárias para obtenção de um alvará de licença, que, em alguns casos, se alteram a partir da legislação vigente em cada localidade do estado. Além de parecer não ser uma exclusividade do estado do Rio de Janeiro,

Há dez anos, o Spacial, fundado por Marlene Querubim em 1985, trabalhava com 100% da lotação. Hoje fica em torno de 30%. “Estamos vivendo um momento de transformação do circo no Brasil. Não há mais áreas para erguer a lona nas grandes capitais. “Esse é um dos pontos de maior reivindicação da classe. Uma cidade como São Paulo, por exemplo, exige pelo menos o cumprimento de 18 itens para conceder o alvará de instalação. Soma-se a isso a intransigência de alguns municípios que, por motivos políticos, simplesmente vetam a entrada de circos. (REVISTA: PROBLEMAS BRASILEIROS, 2005)

Porém, a partir da escuta dos artistas e a investigação, observei que o suposto problema do alvará para Circos Itinerantes a nível estadual, no Rio de Janeiro, teria sua nascente nas exigências solicitadas pelo Corpo de Bombeiros, já que as aprovações de alvarás em todo o estado do Rio de Janeiro estão diretamente ligadas e condicionadas às autorizações da CBMERJ. No caso do circo, está ligada ainda a uma autorização específica da Diretoria de Diversões Públicas⁴⁰.

⁴⁰ A Diretoria de Diversões Públicas é o órgão de direção responsável pelo controle e fiscalização das casas de diversões e eventos instalados em todo o Estado do Rio de Janeiro, em locais fechados ou ao ar livre, inclusive em logradouros públicos, com entrada paga ou não. Criada através do

Porque os circos tudo parou! Por quê? É bombeiro, é a light. Porque o circo grande, eles têm condição de ter um gerador, dois, três gerador. O circo pequeno e médio, não tem condições. Aí chega na cidade, aí monta o circo, aquela dificuldade de montar o circo, quando chega na sexta feira tem o bombeiro. (Reunião Papo Circense, ROMUALDO, 2017)

3.1.1 Circo em chamas...

A partir da observação da lista de documentos solicitados para a montagem de um circo em um novo lugar, já é possível perceber um grande distanciamento do órgão responsável pelas autorizações e o circo. Muitas vezes as exigências parecem não prever as especificações e características dessa linguagem artística.

Eu perguntei para o meu irmão que tá no Mato Grosso, perguntei quanto tempo você leva para montar o circo? Ele falou, se eu sair segunda-feira, quinta-feira tô com alvará, tô com tudo na mão. Aqui quando você vai falar com bombeiro, não é eu não, eu não falo, quem fala é minha mulher, aí eu já vi várias vezes ele falar que vai multar. Mas quando vai fazer a fiscalização, você monta o circo, aí chega o cara da fiscalização cinco ou seis horas da tarde que eles chegam, na hora de estrear já, aí ele chega assim, e fala assim: onde tá enterrado esse ferro? Que ferro? Nem o maior circo do mundo enterra ferro, só que eles não estudaram para isso! (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Hoje, os documentos exigidos pela Diretoria de Diversões Públicas da CBMERJ para a obtenção de autorização para circos são: requerimento padrão; cópia da identidade do requerente; anotação de responsabilidade técnica, ART, dos serviços de montagem de estruturas, sonorização, iluminação, distribuição de energia elétrica de baixa tensão, bem como instalação e manutenção de grupos geradores, assinadas por profissionais habilitados segundo orientação do CREA-RJ e dois jogos de plantas baixas, que deverão constar as disposições dos assentos, das circulações, dos locais destinados a entrada e saída de público, em escala ou cotada (padrão ABNT) assinada por profissional habilitado junto ao CREA-RJ.

As ARTs, por exemplo, são documentos que só podem ser produzidos por engenheiros. Profissional este que, de modo geral, não faz parte de uma companhia

decreto nº 16.695, de 12 de julho de 1991, que transferiu para Secretaria de Estado da Defesa Civil as atividades de controle e fiscalização das casas de diversão destinadas ao entretenimento, diversão, recreio ou prática de esportes, tem como principal missão a verificação das condições de segurança contra incêndio e pânico dos estabelecimentos e eventos de reunião de público, baseando-se no Código de Segurança Contra Incêndio e Pânico.

de circo, que precisa ser contratado temporada a temporada para que viabilize parte dos documentos. Isto, segundo os artistas, torna o ato de itinerar cada vez mais custoso.

E se você for tentar correr dentro de uma prefeitura com a documentação, não existe documentação que custe menos de dois mil reais, ai você pensa, um circo igual o nosso que cabe trezentas pessoas e é cinco reais o ingresso. Para você trabalhar sexta, sábado, domingo e segunda, para você fazer esse dinheiro da documentação é um pouco complicado. (Reunião Papo Circense, BETO, 2017)

Continuando a observar a lista de documentos da CBMERJ, as exigências passam também por elaborar um documento especificando o período de estabelecimento do circo no local, explicitando data e horário dos eventos, bem como o número de ingressos ou convites expedidos e faixa etária a qual se destina o evento. Nesse caso, segundo os interlocutores, a tarefa de determinar de maneira exata, antes mesmo do início da temporada, quanto tempo irá permanecer em cada localidade é uma realidade que não conversa com o modo de trabalho e vida dos circenses. O fato é que, o que determina sua permanência ou não em uma localidade é, normalmente, a bilheteria e as condições climáticas, mais especificamente as tempestades e principalmente os ventos.

Eu vou explicar uma coisa para você, o bombeiro se preocupa muito com incêndio, eles olham para o circo e já se lembram de incêndio, mas o mais perigoso para o circo, não é incêndio! É o vento, como a pouco tempo, eu peguei um vento lá, tive que tirar o pessoal para fora, não caiu porque Deus não quis. Esse é o perigo! O fogo, não tem incêndio, se acontecer você levanta a tampa do circo, que é o pano de roda, não fica um lá dentro, tem 500 saídas de emergência. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Segundo Rocha (2018), de fato o fogo representou durante muito tempo um perigo para o circense. Entretanto a combinação da chuva com o vento é certamente a parceria mais perigosa e mais frequente na vida dos circos desde muito tempo.

Para finalizar a lista de exigências, ainda é solicitado apresentar Certidão de Anotação de Responsabilidade Técnica, CART, emitida pelo CREMERJ, em conformidade com a Resolução CREMERJ nº 187/03, com a respectiva Ficha de Avaliação de Riscos em Eventos, FARE, aprovada pelo Grupamento de Socorro e Emergências, GSE,; apresentar ensaio de inflamabilidade ou documento similar, no caso de estruturas cobertas por lona, atestando as características auto- extingüíveis da mesma, em laboratório hábil, a este fim; ART da montagem de todas as

estruturas utilizadas no evento – picadeiro, palco, PA de som, camarotes, camarins, *house-mix*, torres, passarelas, arquibancadas, postos médicos, cenografia, cercamento, etc; para as estruturas destinadas ao público, deverão apresentar, além da ART de montagem, ART específica dos testes de carga, bem como o memorial descritivo conclusivo aprovando a estrutura para o fim declarado, contendo fotos do carregamento no local; ART assinada por um responsável técnico habilitado pelo CREA-RJ atestando o bom estado de funcionamento dos engenhos mecânicos, elétricos ou eletrônicos, sendo considerados como profissionais habilitados, de acordo com o art. 5º da Decisão Normativa Nº 052, de 25 de agosto de 1994 do CONFEA, os Engenheiros Mecânicos, Metalurgistas, de Armamento, de Automóveis, Aeronáuticos, Navais, bem como os Engenheiros Industriais, de Produção, de Operação e os Tecnólogos, todos desta modalidade; plantas das estruturas a serem montadas para o evento, em escala ou cotada (padrão ABNT) assinada por profissional habilitado junto ao CREA-RJ; apresentação de notas fiscais de compra de extintores, para equipamentos novos, previstos para o evento — no caso de locação destes equipamentos, deverá ser apresentada nota fiscal referente à recarga, realizada por empresa credenciada junto ao CBMERJ—; apresentar, ainda, o certificado de garantia de ignificação de carpetes, tecidos, cortinas, cenografias e materiais decorativos construídos com material de fácil combustão, quando houver; comprovante de pagamento da taxa DAEM; apresentar, também, documento expedido pela concessionária local de fornecimento de energia elétrica informando quanto da execução de uma instalação elétrica, provisória ou permanente, exclusiva para o local em consonância com as normas vigentes; apresentar em planta a localização e a forma de suprimento de gás combustível (quantidade e volume dos cilindros ou se canalizado de rua) utilizado na confecção de alimentos, calefação ou outros.

A intenção de expor essa longa lista de exigências em meio ao trabalho apresentado é para, além de auxiliar na exposição de alguns apontamentos dos artistas, motivar a reflexão sobre o quanto esta lista se torna impactante se analisarmos, por exemplo, do ponto de vista da linguagem. A forma da escrita utilizada pressupõe o domínio de uma técnica, ou melhor, domínio da técnica da linguagem burocrática.

De fato, é claro que, de modo geral, a linguagem formal é usualmente utilizada em documentos desse tipo e tem o papel de assinalar um distanciamento, aparentar

uma ausência de intimidade. Porém, tratando-se da listagem apresentada, reforço que mais do que formal, o texto apresenta uma linguagem burocrática que dificulta o acesso ao discurso, conforme pude verificar algumas vezes em meio a minha observação com os artistas, como algo intencionalmente exercido com uma função pragmática de demarcar espaços de poder.

Acho interessante também, seria condicionar o alvará a uma formação e qualificação dos artistas circenses, que poderia ser feito com auxílio do bombeiro, que os profissionais, se tratando do Circo Tradicional, pelo menos alguém da família circense, alguém daquele grupo seja treinado de forma que a gente consiga de fato, trabalhar junto com os bombeiros, porque não adianta você ir lá fiscalizar se ninguém naquele estabelecimento é treinado nesse sentido para nada, não desmerecendo, mas sua fiscalização vai ser preventiva, mas naquele local não tem ninguém capacitado para minimizar os danos e compreender as normas e exigências solicitadas por vocês. (Reunião Papo Circense, GUILHERMINA, 2018)

Dados os empecilhos apresentados para obtenção de um documento que permita aos circenses montar suas lonas, que significa nesse caso trabalhar e algumas vezes morar, questiono-me se o poder público compreende o circense como um cidadão. Visto que os direitos sociais previsto em constituição estabelecem como direito do cidadão, entre outras coisas, o trabalho e a moradia.

3.1.2 Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento...

Segundo Peirano (1986), cada estado usa critérios diferentes de seleção e de exclusão do *status* de cidadão. No caso do Brasil, os documentos assumem um carácter simbólico da identidade cívica. De modo que documentos são fornecidos por órgãos públicos apenas para aqueles que preenchem determinados requisitos estipulados por lei. Sendo assim, acabam tendo uma função de distinguir o cidadão do marginal.

DaMatta (2002), nos chama atenção que se nos Estados Unidos o número do seguro social, o cartão de crédito e a carteira de motorista são os documentos mais importantes, por remeterem a domínios práticos como o crédito, o consumo e à mobilidade. No Brasil uma conversa sobre documentos traz à tona um conjunto de papéis, relativamente abstratos e redundantes, como atestado de residência ou de vida, todos emitidos e controlados por órgãos federais.

No caso dos circenses tradicionais, não é de hoje que suas questões com documentos dificultam suas vidas, sendo o comprovante de residência um dos problemas mais frequentes.

A gente ainda sofre muito com essas coisas, a escola nem tanto, por causa da lei, o pessoal até aceita mais. Mas para ir ao médico é um problema, por exemplo minha esposa tá grávida, aí quando chegamos aqui ela foi naquelas clínicas lá, da família, para ver se tá tudo bem, ver se podia fazer uns exames e tal. Ela não tem como fazer esse pré-natal porque a gente tá sempre se mudando, aí o médico não quis atender não. O povo lá disse que não podia porque ela não tinha comprovante de residência, mas como a gente vai ter comprovante? Eles não entendem isso. (THIAGO ROBATTINI, 2020)

Situações como esta relatada acima faz parte do cotidiano do circense. Neste caso, por exemplo, por meio do SUS o circense deveria ser atendido em qualquer localidade, a partir de um acordo entre o Ministério da Saúde e o da Cultura. Entretanto, na prática, não é o que ocorre, pois os esforços para tornar as ações eficientes parecem não ser suficientes ainda.

Tem uma coisa importante que a gente conseguiu para o circense itinerante, que eu acho bem importante e acho que o SATED pode ter uma participação importante nisso. A gente conseguiu há uns anos atrás com o Ministério da Saúde, fazer um cartão para o circense, que é um cartão para SUS, o circense de uma maneira geral para o país inteiro ele só pode ser atendido pelo SUS pela emergência, no caso de emergência. Ele não pode fazer um tratamento continuado. Então esse cartão dá direito ao circense sem CEP, sem nada, porque o SUS ele trabalha com a localidade né? De acordo com seu CEP. Então a gente conseguiu um cartão para o circense, que é o mesmo dos ciganos, que é o mesmo da pessoa da rua, que ele pode ser atendido em qualquer posto do SUS, em qualquer parte do Brasil, porque a ficha dele vai estar on-line, na nuvem, então ele pode fazer um tratamento. Pela primeira vez a circense grávida vai poder fazer um pré-natal, acompanhar a sua gravidez, mesmo itinerando pelo Brasil inteiro e pouca gente sabe disso, isso foi pouco divulgado. (Reunião Papo Circense, JUSTO, 2018)

No filme brasileiro “O Palhaço” (2011), com direção de Selton Mello, apesar de uma ficção, relata uma realidade. O personagem principal, o Palhaço Benjamin, não consegue realizar uma compra parcelada de um ventilador, por não ter os documentos necessários para a aprovação de um parcelamento e, posteriormente, não consegue um emprego pelo mesmo motivo.

Ainda segundo DaMatta (2002), no Brasil os documentos servem como instrumentos tanto de nivelamento, quanto de hierarquização social. Deste modo, consigo compreender o porquê da carteira de trabalho ser considerada o documento

mais importante depois da carteira de identidade. Já que nela está sinalizado direta ou indiretamente que classe ou realidade aquele cidadão pertence.

Porém, apesar da existência da Lei 6.533/78, que disciplina o trabalho dos artistas, prevendo e regulamentando suas formas de contratação, como já mencionei no capítulo anterior. No que diz respeito às contratações profissionais, pelo que observei, acredito que a maior parte dos contratos ou acordos seguem modelos mais informais, que somados a uma boa parcela de artistas circenses ainda sem registro profissional, mantém até hoje contratos, no mínimo, desprovidos de respeito pela categoria circense.

Tem alguns erros, que a gente tem que olhar na lei. O domador, por exemplo, não vai sair da lista porque esses profissionais não podem mais exercer sua profissão no Brasil, mas eles continuam existindo, só que a alteração seria para gente incluir novas profissões. E corrigir uma coisa que não pode acontecer, eu já vi por aí, é artista circense ser contratado como auxiliar de serviços gerais! A gente sabe que um grande artista conhecido, contratava assim. Um absurdo! Não pode, porque dentro da profissão a gente tem que buscar cada vez mais a especialização, porque a gente ainda tem que trilhar um caminho dentro do Ministério do Trabalho para buscar o valor da insalubridade, da quantidade de tempo para se aposentar, a gente tem que trilhar um caminho aí. (Reunião Papo Circense, ZAIRA, 2019)

DaMatta (2002), afirma que é clara a importância dos documentos numa sociedade na qual a burocracia estatal é um instrumento de poder, em que o estado não desempenha apenas a função da administração coletiva, mas é também uma instância conferidora de cidadania e de dignidade social. De forma que, no Brasil, é a posse do documento que confere cidadania, não o contrário. Sendo assim, a partir desta ótica estatal, acredito que o circense tradicional não seja considerado um cidadão, ou melhor, as vistas do poder público, parece-me ser um subcidadão.

Além de um diálogo difícil de ser estabelecido entre o poder público, nesse caso representado pelos bombeiros, e os circenses, a aparente falta de intimidade deles com o objeto no qual eles aplicam as exigências, tornam ainda mais complicado o processo de liberação para funcionamento dos circos em suas temporadas. É de fato tão complexo, a ponto de presenciar mais de uma vez relatos de artistas que descreveram já terem passado há alguns anos atrás, pela cobrança, por exemplo, de instalação de portas giratórias em suas lonas.

Cada vez tá ficando mais difícil, muito mais complicado. Terreno caro, documentação, cada dia aparece mais documentação, entendeu. Tudo é

muito caro hoje em dia. Antigamente era bem mais fácil, hoje eles pedem documentações e pediram pra mim uma vez o ART do globo da morte. A planta do globo da morte, a maioria deles não entendem. Eles vêm, fala que essa faixa não é segura, esse cano tinha que tá fincado no chão, tudo eles... Eles não entendem e arruma muita dificuldade, entendeu? Pretexto, aí acabam embargando. ´E bem complicado, hoje em dia tá bem difícil, é documentação, é terreno, não se acha muito espaço mais pra montar. Tá bem burocrático mesmo. (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Eu não vejo como uma dificuldade, eu vejo como a falta de treinamento das pessoas que regularizam. Por exemplo, eu ia montar um circo meu em São Paulo, teve um shopping que pediu tanto documento que a gente não conseguiu, que eles pediam documento de uma coisa que não existe. O meu engenheiro criou, criou para o bombeiro o regulamento ABNT do circo no Brasil, ele não conseguiu atender o que o shopping pediu. Tem gente que exagera, tem gente que não sabe... é uma falta de preparo, é uma falta de treinamento. (FREDERICO REDER, 2019)

Costa (1999) ao descrever o processo burocrático de alvarás e documentos enfrentados pelo circo, do ponto de vista da administração, ressalta que nem sempre a organização (circo) tem condições de atender a todas as exigências, pois vive de forma predominantemente informal. Evidenciando que o alto grau de formalidade e previsibilidade característicos da burocracia, pressupõe o atendimento rigoroso às exigências documentais para que qualquer ação aconteça. No entanto, ao evitar despesas maiores do que aquelas mínimas necessárias à manutenção do espetáculo e da sobrevivência do grupo, a organização circense acaba por deixar de cumprir algumas exigências formais, pois tem como particularidade uma constante corrida contra o tempo devido ao seu permanente estado de mudança. Então, a autora sugere a impossibilidade de interação entre as organizações pouco burocráticas, pouco formais, como o circo, com as estruturas altamente burocratizadas da administração pública.

Eu acho que enquanto a ABNT não fechar esse negócio de o que é circo pequeno, o que é circo médio e grande, fica difícil para gente e para os bombeiros porque eles vão fiscalizar uma coisa que na verdade nem eles conhecem direito né? Eles são obrigados, jogam eles lá, vai lá e fiscaliza. O cara nem sabe que o mastro não é enfiado no chão coitado, é difícil para eles, é difícil para gente. (Reunião Papo Circense, TONHA, 2018)

Pelos questionamentos e posicionamentos dos artistas, vejo que existe um verdadeiro impasse, no qual os circenses encontram dificuldades de atender as exigências da Diretoria de Diversões Públicas, algumas vezes por, em suas companhias, não possuírem profissionais preparados para providenciar certos tipos de documentos, em outros casos por não obter a verba necessária para pagar

profissionais especializados que produzem os documentos de responsabilidade técnica ou simplesmente por terem que atender quesitos completamente incabíveis a realidade de uma lona. Por outro lado, encontramos bombeiros desorientados, sem o mínimo entendimento específico da estrutura de um circo, dentro de uma instituição estadual que embasa suas atividades em códigos de segurança e decretos que parecem engessados, sem a possibilidade de alteração. Deste modo, tenho a impressão que a tentativa de diálogo com o Corpo de Bombeiros para resolução deste impasse conjectural não é recente e está longe de acabar. O pior, como um artista definiu em sua fala durante a minha observação, esse parece ser o pilar dos problemas enfrentados pelo circo no estado do Rio de Janeiro.

Me falaram que a ambulância do Bombeiro tinha que entrar dentro da lona do circo, eu falei “moço quando um prédio pega fogo vocês entram com a ambulância lá dentro?” Na época que vinha com a minha mãe para o sindicato, isso deve ter sido nos anos 80, uma vez, eu era criança, vim para reunião aqui com bombeiro, na reunião minha mãe perguntou para o bombeiro “vocês sabem como apaga um incêndio no circo?” Um olhou para a cara do outro e falou que não sabia. Poxa! Eu era criança! E até agora ainda não sabem? Mas a gente não desiste né? Vamos lá explicar para eles novamente. (Reunião Papo Circense, BENJAMIM, 2020)

Outra questão relevante que apareceu de forma recorrente no discurso dos circenses é o verdadeiro desconforto de ter que se adequar a um alvará de eventos.

O circo itinerante, apesar de itinerante, ele tem uma atividade contínua, se você for tomar o circo itinerante como evento, isso onera demais a atividade. Circo não é um evento! (Reunião Papo Circense, TONHA, 2018)

Em 2017, as Rodas de Samba do Rio de Janeiro atravessaram embates com a gestão do prefeito Marcelo Crivella, com a criação do seu sistema “Rio Ainda Mais Fácil Eventos — RIAMFE”, que se pretende como um modo de simplificar os procedimentos relativos à obtenção do alvará de autorização de eventos em áreas particulares ou públicas. Na época, provocou sambistas a se mobilizarem considerando arbitrário o decreto fornecer poder ao gabinete do prefeito para autorizar ou não rodas de samba em espaços públicos. Com a oposição ao seu sistema, o prefeito acabou por publicar um decreto, nº 43.423, que dentre outras coisas, dispensa da obtenção de alvará as Rodas de Samba que, obviamente, atendam a algumas exigências expressas no decreto, no município do Rio de

Janeiro, com a justificativa da necessidade de estimular a cultura popular. (GOMES, LEITE, 2019).

Nessas circunstâncias e a partir da justificativa divulgada para criação do decreto das Rodas de Samba, o questionamento que surge em meio a essa pesquisa é por que então o circo segue sendo enquadrado no alvará de eventos?

Só aqui no Rio que tem essa história dos 45 dias para liberação. O circo não é evento, o circo é o dia a dia! Lá no Paraná com 3 dias você monta o circo. Lá no Rio Grande do Sul, com 3 dias. Agora, a gente tá aqui, a gente não quer sair daqui para poder trabalhar. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Geralmente, o termo “evento” está relacionado a um acontecimento, um acaso, uma eventualidade. De fato, “evento” nada tem a ver com o Circo Tradicional, principalmente por estarmos falando não só de uma atividade artística, mas também de um modo de vida. Considerando seu caráter de continuidade, já que o circo que estamos discutindo aqui, pode mudar de localidade, pode alterar um número ou outro do espetáculo, pode adicionar novos artistas ou subtrair alguns, mas continuará sendo o Circo Saltimbanco, o American Cirkus, o Raduan Circus, entre outros.

Além da discordância dos interlocutores em serem enquadrados nesse tipo de alvará, alguns deles também aparentaram sentir uma certa desqualificação da linguagem circense a partir desse ato. O que identifico compreensível, já que o circo estaria mais do que legitimado como uma linguagem artística e como parte da Cultura Popular Brasileira. Inclusive, na academia sua legitimação como Cultura Popular está na produção de autores, como Magnani (1984), Burke (1989) e Silva (2009).

Assim, ainda que saibamos o quanto o conhecimento produzido na academia está longe de ultrapassar os “muros” das universidades, considero que, mesmo que de forma empírica, a memória do circo no Brasil esteja relacionada a uma forma popular de entretenimento e lazer. Assim, produzindo um entendimento ainda que circunstancial, do circo como parte da Cultura Popular Brasileira.

Será então que o problema é só o fato do poder público do município do Rio de Janeiro, não entender o circo como cultura? Ou outras questões permeiam a permanência da submissão das liberações para circos itinerantes como alvará de eventos?

3.1.3 No meio do caminho tinha algumas pedras, tinha algumas pedras no meio do caminho...

Na história do circo no Brasil, o controle ou proibição de entrada ou permanência de circos nas cidades, nem sempre partia apenas das autoridades locais, como o delegado de polícia ou o prefeito. Segundo Silva e Abreu (2009), alguns circenses fazem referência a obstáculos que enfrentavam com a Igreja Católica, por exemplo,⁴¹.

Chegava numa cidade, para entrar numa cidade, 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 entrar, mas "Ah! Vocês têm 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 apud. SILVA, ABREU, p. 167, 2009)

Hoje, as dificuldades para transitar de bairro em bairro não param nas autorizações, com um poder público que não prevê as particularidades do circo em suas exigências. Com as empresas privadas de geração, distribuição e comercialização de energia, não é diferente, a história se repete.

Olha... até para você ligar uma luz é complicado, você tem que estar trepando num poste. Porque para você pedir para ligar uma luz tem que pedir bem antes, isso não dá para gente, porque a gente às vezes planeja ficar numa praça, mas se a praça é fraca, você fica 4 ou 5 dias e vai embora. A Ampla pede 60 dias para ligar uma luz eu vou saber onde eu tô em 60 dias? (Reunião Papo Circense, ALDO, 2017)

Em outra reunião, essa questão reaparece.

Aquele negócio da luz, se for pagar uma luz ali em Magé, vai pagar trezentos e vinte reais só a taxa de ligação, aí ele tem que mudar de praça, aí ele vai lá tem que pagar outra taxa de ligação, não podia ser assim, não tem que botar relógio para nós, circo é outra coisa. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

⁴¹ Júlio Amaral de Oliveira, em publicação da FUNARTE e do Instituto Nacional do Folclore, de 1987, afirma inclusive, que houve um tempo em que os circenses não eram bem vistos pelo clero, devido quase a totalidade dos velhos homens de circo serem maçons ou rosa-cruzes. (COSTA, 1999)

Porém, segundo registros e os próprios artistas entrevistados, o processo de obtenção de ponto de luz para circos itinerantes não foi sempre assim, há alguns anos atrás o método era bem mais simplificado. Segundo Magnani (1984), por exemplo, em fins de abril de 1979, em sua investigação a partir do Circo-Teatro Bandeirantes, em São Paulo, o fornecimento de energia elétrica fazia-se mediante um depósito na companhia de eletricidade, havendo devolução no caso de o consumo ter sido inferior.

Atualmente, os circenses apontam a obtenção de energia elétrica durante as temporadas ser sempre um problema. Alguns sugerem a frequência de ligações ilegais, mais conhecidas como “gato”, falando: “tem gente que sobe lá no poste e pronto! Tá ligado”, enfatizando que a prática é bem comum nos circos menores. Outros explicam que os valores das taxas, necessidade de dias de antecedência do pedido de ligação e exigências de documentos, oneram e dificultam tanto as temporadas, que fica mais fácil providenciar um gerador.

(...) tem coisas que são inadmissíveis, a companhia de energia elétrica pede 60 dias para ligar a luz. E isso deveria ter uma prioridade, poderia ter uma prioridade de impostos, porque a gente gera economia e mais do que isso, nós estamos em cidades que nem teatro tem. Nós estamos em cidades que não tem shopping! E o circo eu acho que ele merece um incentivo para uma maior circulação e pro crescimento de todos. E acho que o Governo e os Ministérios e todo mundo poderia treinar mais as pessoas, gerar mais coisas. Eu hoje nado de braçada porque eu venho do teatro. (FREDERICO REDER, 2019)

As duas empresas que trabalham hoje no estado do Rio de Janeiro, são a Light e a Enel, que, segundo os artistas, possuem regras, exigências e taxas bem diferentes de ligação. Por exemplo, apontam que Light pede que a solicitação seja feita com apenas três dias de antecedência, já a Enel solicita dez dias. Porém a Light solicita apresentação das ARTs de eletricidade no ato do pedido e a Enel solicita pagamento antecipado, com taxas que podem chegar a trezentos e noventa reais mais o valor do consumo, dependendo da localidade. Outras vezes, não solicitam a apresentação do alvará para autorizar a ligação. Assim como mencionou um dos interlocutores, é um verdadeiro “efeito dominó”, sempre um documento ou ação, prende o outro ou depende do outro nesse jogo burocrático.

Com base nas falas dos artistas, identifico a obtenção de um ponto de luz como fundamental para o funcionamento de seus circos, seja para iluminar o

espetáculo ou para fazer a pipoca para vender nos intervalos, assim como hoje é essencial para o funcionamento de uma casa. Muitos deles relatam que atualmente parte dos circos possui gerador de energia para facilitar, porém essa não é a realidade financeira de todos os circos. Inclusive, boa parte dos circenses apresentou como sugestão no decorrer das reuniões, que toda a documentação de liberação exigida pelo poder público, assim como as taxas de iluminação não deveriam ser unificadas, e sim ser diretamente proporcionais ao tamanho dos circos.

O que acontece é o seguinte, a documentação tem que realmente haver, mas há uma dificuldade pelo tamanho do circo. Tipo assim, um circo do porte grande, eles querem pedir a mesma cobrança de um de porte pequeno. Por exemplo, nós chegamos numa cidade, trabalhando com meu pai, nossa família trabalha junto, e a prefeitura não deixou funcionar o circo, não tem um porquê, porque tem que pagar o bombeiro mil e poucos reais, proibiram arquibancada, a gente se adequou, acabou com a arquibancada, colocamos as cadeiras, realmente é uma coisa até viável, realmente o circo não tem muito como manter, é perigoso, pode causar acidente. Então assim, acho que colocar as cadeiras é uma coisa legal. Mas o que assusta um pouco, é que a mesma cidade que proibiu o circo se você chegar e tiver uma amizade, não vai proibir então a gente fica meio preocupado. (Reunião Papo Circense, BETO, 2017)

No entanto, houve um tempo, segundo os artistas, que só se identificava o tamanho dos circos pelo tamanho de sua lona, sua capacidade de público ou até pelo seu número de mastros⁴². Hoje, as noções de tamanho de um circo vão além disso. Nas entrevistas realizadas, alguns artistas indicaram que identificam o tamanho de um circo, por exemplo, pela qualidade de seu espetáculo, número de artistas e quantidade de recursos (equipamentos).

Desde novembro de 2018, a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) lançou a publicação que estabelece normas técnicas para os circos, compreendendo projeto, instalação, fabricação, montagem, operação e manutenção no que concerne à terminologia, requisitos e ensaios. As normas desenvolvidas pela Comissão de Estudo Especial de Circo estabelecem, entre outras coisas, a classificação do tamanho dos circos, a partir da sua capacidade de público, sendo pequeno o circo com capacidade de até 500 lugares, o circo médio com capacidade entre 501 e 900 lugares e o circo grande com capacidade acima de 900 lugares. Porém essas normas ainda são pouco conhecidas e não muito utilizadas na prática,

⁴² Estrutura em forma de tubo-poste, de ferro ou madeira, ou em formato de torre, que sustenta que sustenta todos os aparelhos aéreos, lonas e serpentinas. A altura varia entre 9 e 12 metros. (MAVRUDIS, 2011)

acredito que provavelmente por serem um material de difícil acesso, que só podem ser visualizadas por associados da ABNT ou adquiridas a partir de compra virtual.

A disparidade da situação financeira dos diferentes tamanhos de circo aparenta desenhar um cenário de desigualdade entre as companhias que podem arcar financeiramente com temporadas pelos centros das cidades e as que se afugentam nas periferias, subúrbios e cidades do interior para exercer sua profissão.

Eles não entendem que o circo é uma sobrevivência, não é um lugar de passeio porque os clubes depois daquela tragédia lá continuam funcionando, o circo não mais. O circo tem que estar fugindo para os interiores, para tentar arrumar uns amigos, tentar arrumar uma prefeitura amiga, então isso tá preocupando muito. Se escondendo igual bandido, do bombeiro, da polícia. (Reunião Papo Circense, BETO, 2017)

3.1.4 As acrobacias necessárias no arame

Após ter acesso aos relatos dos artistas, compreendi que a busca dos artistas pelas periferias, também representava não ser visto pelo poder público, logo não ser atingido pelas muitas exigências que acarretam altos custos as suas temporadas. Enxerguei que desta forma diversas favelas do estado são parte dos roteiros de circulação de muitos circos. O que configura uma triste realidade da busca da invisibilidade, e o efeito da marginalização.

Você vai pagar uma taxa de luz é quatrocentos, uma taxa de luz! Fora o que você consome! Você sabe o que é circo, fica uma semana e não sabe se vai ficar, com isso você vai pagar uma prestação de um carro, agora se é um circo grande que quer entrar na Praça Onze tudo bem, entra no Centro, mas a gente tem que ser na favela, tem que ser no bairro baixa renda, onde é barato. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Aliás, a história do circo, ao menos no Brasil, é marcada por certa marginalidade. O circo está sempre nas margens. Assim, pressuponho, inclusive, que a possibilidade de menores custos que os locais periféricos representam um fator determinante para configuração dessas circulações. Porém ao passo que os circenses nesses locais deixam de se preocupar com as determinações e exigências do poder público, passam a ter que se adequar aos desmandos do poder paralelo existente nessas localidades. Os relatos variam muito de bairro para bairro, de companhia para companhia, mas os artistas de modo geral acabam pontuando situações frequentes de pagamentos de quantias determinadas pela milícia,

principalmente, para utilização dos espaços e pelo fornecimento de energia. Além de estarem submetidos a solicitações a qualquer momento de contrapartidas, como ingressos gratuitos. Também há narrativas da necessidade de estabelecer relações com o tráfico de algumas localidades. Em se tratando dessas organizações as relações parecem mais amistosas, nas quais, muitas vezes, os circenses não pagam pelos terrenos, recebem toda infraestrutura necessária e, em alguns casos inclusive, a propaganda. Contudo em compensação, os circenses devem cobrar barato nos ingressos, e em algumas situações oferecer espetáculos gratuitos para toda comunidade da região, anunciando aquele acontecimento em oferecimento de um representante. Os artistas ressaltam que ou realizam parcerias com esses poderes ou não conseguem entrar com seus circos em muitos locais do estado do Rio de Janeiro. Porém, a vivência relatada nessas comunidades, também representa para alguns artistas o desconforto de conviver num misto de segurança e insegurança. A proximidade diária com pessoas armadas e a sensação de viver numa situação de ilegalidade, pareceu-me, em alguns casos, despertar um grande incomodo.

Segundo Velho (2007), os laços procedentes das atividades do mundo do crime geram novas redes que podem cruzar as comunidades e a região metropolitana como um todo, em forma de facções que competem e guerreiam em torno do tráfico de drogas e armas. Afirma ainda que essas quadrilhas, por meio de lideranças mais ou menos efêmeras, oferecem muitas vezes proteção e ajudam pessoas da comunidade em situação difícil, substituindo frequentemente o poder público ausente. Em contrapartida, impõem regras a seu bel-prazer. Acredito então que, ao itinerar nessas localidades, os circenses, nessas ocasiões, passam a viver sob a mesma lógica dos moradores desses territórios, mesmo que de forma eventual. Ou seja, o circo continua passadas décadas de itinerância sendo uma cultura de risco; sempre em risco, sempre se equilibrando no arame. Vive entre as exigências da legalidade e as ameaças da ilegalidade, continuando como uma cultura liminar, vive no “limite”, ou melhor, entre limites.

Como decorrência deste raciocínio, considero interessante observar o conceito de território proposto por Haesbaert (2004), no qual ele afirma que toda acepção de território tem a ver com poder, mas não somente ao “poder político”, ele se refere tanto ao poder no sentido de dominação, quanto no sentido mais simbólico, de apropriação. Podemos então afirmar que o território imerso em relações de dominação e/ou de apropriação, desdobra-se num conceito que vai de dominação

político-econômica mais “concreta” e “funcional” à apropriação mais subjetiva e/ou “cultural-simbólica”.

Como pontuei anteriormente, minha principal hipótese para o afastamento de muitos Circos Tradicionais dos centros das cidades, era a falta de terrenos disponíveis e capazes de receber circos itinerantes. Todavia, em meio à investigação, fui encontrando novos dados sobre o assunto que poderiam ser somados a minha conjectura para além das dificuldades burocráticas já mencionadas.

Uma questão que me pareceu bastante importante, foi a clara variação de valores de aluguel de terrenos nas diferentes localidades do estado, tratando-se de espaços privados e por outro lado, no caso de espaços públicos, a evidente dependência de “vontade política” para a ocupação dos espaços. Deste modo, essas questões apresentadas aparentaram a mim ser determinantes para definir quais circos ocupam quais territórios, no sentido de dominação e/ou de apropriação.

3.2 DO LUGAR AO NÃO-LUGAR, QUE TERRITÓRIO OCUPAR?

Figura 33 — Bilheteria American Cirkus (2019).



Fonte: Acervo pessoal

Os circenses relataram que em terrenos particulares localizados em bairros periféricos e no interior do estado pagam em média entre quinhentos reais e até cinco mil reais por semana, já no caso de territórios comandados pela milícia, por exemplo, o pagamento gira em torno de duzentos e cinquenta reais por semana. Porém também contam que em muitos casos utilizam terrenos particulares cedidos

por proprietários, que solicitam em troca apenas melhorias nos espaços. Este caso não se trata de uma prática nova, segundo registros em Magnani (1984), por volta de 1979, muitas vezes os proprietários de terrenos cediam seus espaços para montagem de circos em troca de “permanentes” para ele e para sua família, que lhes permitiam assistir gratuitamente a todos os espetáculos da temporada, além de melhorias no espaço.

Hoje, os artistas também sinalizam a frequente utilização de terrenos de responsabilidade de associações de moradores, que, de modo geral, utilizam essa ação como forma de promoção dos próprios presidentes das associações, que segundo os artistas muitas vezes estão prestes a tentar candidaturas políticas.

Eu acredito que tenha uns dois mil terrenos para circo, no município, só a zona Oeste, Santa Cruz, Itaguaí, você pode botar mais de mil terrenos para cima. Agora tem uma coisa, assim que sai um circo você tem que esperar uns meses para entrar outro, né? Para descansar a praça, para o povo sentir saudade, não pode entrar na outra semana, que o povo tá escalpelado, porque quando o circo vai sair ele faz promoção, ele abaixa o preço, aí como é que vai entrar o outro circo a dez reais, “Ué? Mas o outro terminou a temporada a um real?!?” Aí tem que esperar uns dois ou três meses. Pode ser ótimo o terreno, ter toda a estrutura, mas se acabou de sair um circo, não dá! (Reunião Papo Circense, TONHA, 2018)

Já somos alertados desde Vargas (1981), Magnani (1984) e mais recentemente em Tinhorão (2001), que o circo é um espetáculo de periferia e uma linguagem artística dada ao gosto popular. Porém a condição periférica do Circo Tradicional de pequeno porte no estado do Rio de Janeiro transborda a referência apenas de um lazer “para” a periferia. Assumindo outros sentidos que a palavra periferia pode remeter, Renato de Souza Almeida descreve na *Le Monde Diplomatique* – Brasil, de agosto de 2011, que a palavra periferia para além da relacionada com a distância geográfica a partir de algum centro, assume um conjunto de representações simbólicas que congrega aspectos relacionados à classe, à etnia, ao lugar de moradia e à condição na metrópole, sendo uma espécie de categoria.

Hoje, diante dos relatos de alguns circenses tradicionais percebo que muitos vivem à margem das oportunidades oferecidas para a linguagem circense e para as atividades artísticas que atuam nos centros urbanos como um todo, simbolicamente apartados dos direitos oferecidos na metrópole, direitos ligados a própria linguagem como editais públicos de fomento a cultura e até a garantia de direitos básicos de

cidadão, relacionados à saúde, educação e moradia. O que não é uma exclusividade deles se tratando de periferia. Durante as entrevistas tive a oportunidade de ouvir relatos de circenses que ainda apresentam dificuldades de matricular seus filhos em escolas públicas em meio as suas circulações e de artistas que ainda sofrem com a falta de acesso ao atendimento médico continuado em algumas localidades, como já mencionei anteriormente mesmo esses direitos já estando previstos em lei (Lei Federal nº 301, de 13/07/1948). Neste sentido, em meio ao campo, assisti a diversas falas de artistas que me deixaram bastante estarrecida em relação a algumas situações vividas por eles ainda hoje. Um dos relatos que presenciei foi de uma artista que contou com indignação sobre uma experiência vivida em uma visita ao dentista, num posto de saúde público, na qual foi questionada pelo profissional se era mesmo circense, pois não aparentava já que seus “dentes eram até bem cuidados para uma circense”. Os artistas apontam as situações muitas vezes como preconceituosas ou de despreparo e desconhecimento dos servidores para lidar com as situações.

Atualmente, em deslocamentos entre a baixada fluminense, bairros periféricos da zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e em pequenas cidades do estado, principalmente, entendo que os artistas dessa parcela da linguagem circense não apresentam como principal interesse exercer suas atividades nos centros urbanos ou acabar completamente com as normas de segurança empregada aos seus circos. O que anseiam é pela sua inclusão em uma lógica que garanta sua existência e continuidade. Uma vez que o artista circense, lamentavelmente, como já foi dito, parece ser um subcidadão na sociedade em que está inserido.

Nesse sentido, a partir dessas aspirações relatadas pelos artistas, suspeito que suas buscas perpassem pelo direito à cidade, considerando nesse aspecto o direito a cidade muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora, e sim um direito de mudar e reinventar a cidade de acordo com seus desejos. Segundo Harvey (2014), é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. O autor também argumenta que a liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e as nossas cidades, é um dos nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais menosprezados. Deste modo, entendo que mesmo que de forma tímida ainda, o ato de pressão dos

circenses nas reuniões por reivindicações frente ao poder público possam ser parte do seu percurso rumo a refazer a cidade a partir de seus anseios.

[...]nasci e cresci no circo, tô aqui porque acredito na nossa luta. Eu quero chegar em casa e falar para nova geração que circo vale a pena. Eu não quero que eles busquem outros caminhos porque o circo não vale a pena, como algumas décadas atrás, algumas gerações se afastaram do circo buscaram outros caminhos porque não viam futuro no circo e eu quero olhar nos olhos deles e falar: circo vale a pena! (Reunião Papo Circense, TONHA, 2017)

Nas reuniões, acredito que principalmente por se localizar na cidade do Rio de Janeiro, quando o assunto são os terrenos, uma pauta frequentemente levantada é o Pátio Benjamin de Oliveira, mais conhecida como Praça Onze. Em lei orgânica da cidade do Rio de Janeiro de 1991, no artigo 344, dispõe que o Poder Executivo procederá à demarcação da área pública da Praça Onze destinada à montagem e apresentação de espetáculos circenses. Além dos marcos físico, será implantada no local, com as características da programação visual oficial do município, placa com a inscrição Pátio do Circo Palhaço Benjamim de Oliveira. Frequentemente, os circos se apresentavam no local entre abril e outubro e inclusive já foi um ponto de encontro dos circenses, como já mencionei. Nos outros meses do ano, o espaço era utilizado pelas escolas de samba. Porém, segundo os artistas, por muitas vezes este local legitimado como território circense foi ameaçado. Na década de 1980, por exemplo, houve um projeto da construção de um camelódromo no local. Em 1997, há relatos que o prefeito da época determinou a retirada dos circos para beneficiar o samba e o carnaval.

Na revista da Fundação Nacional das Artes, que apresenta os resultados da gestão de 2003 a 2006, tendo como presidente Antônio Grassi, registra o lançamento da campanha “Receba o Circo de Braços Abertos”⁴³, em 2006, encabeçada pelo Ceacen – Centro de Artes Cênicas. Segundo os circenses foi uma

⁴³ O Ceacen criou duas ações para orientar os municípios sobre o circo. A primeira é a informação às prefeituras sobre como acolher o circo. Com uma cartilha de informações técnicas, a campanha Receba o Circo de Braços Abertos divulga informações para simplificar a burocracia nos diferentes municípios. Ela veio ajudar a acabar com a insegurança dos circenses, em sua vida nômade, devido às variações de exigências. "Pedimos às prefeituras que destinem um terreno exclusivo para os circos, com água e corrente elétrica", informa o diretor do Ceacen. Já a campanha institucional publicitária Receba o Circo de Braços Abertos, que contou com o apoio da Rede Globo de Televisão e do jornal O Globo, é uma forma de preparar e motivar a comunidade para a presença do circo. (Revista - Relatório FUNARTE, 2006)

ação importante para impulsionar a Praça Onze como um território circense, assim como outros lugares por todo o Brasil.

Figura 34 — Circo Beto Carrero – Praça Onze (2006).



Fonte: Agência O GLOBO/ Erico Dantas

De acordo com Costa (1999), a Praça Onze foi a maior de todas as conquistas da campanha. Por ser um espaço privilegiado, localizado no Centro da Cidade, na Avenida Presidente Vargas eixo central no fluxo de veículos urbanos na cidade, com fácil acesso de transporte público para vários lugares da cidade e até do estado. Um local aonde chegavam pessoas de todas as camadas sociais, com público pagante para um camarote de R\$100,00 (preço de julho de 1998, no Circo Thiany) ou de uma arquibancada de R\$ 5,00 em temporada normal.⁴⁴

Segundo o Jornal Extra, de 10 de junho de 2012, a última licitação para ocupação do pátio com circos foi em 2009. Em 2010, o Circo Las Vegas usou pela última vez o terreno. Em 2011, o terreno fechou para construção do Terreirão do Samba. Segundo os artistas, nessa ocasião inclusive foram construídas estruturas

⁴⁴ A praça, no sentido amplo da cultura popular, é a maior expressão da democracia popular, de forma que a praça é onde é possível expressar suas ideias, convicções e ideologias. Na Praça todos estão em estado de liberdade e instituem uma relação de proximidade que quebra com qualquer ordem hierárquica ou de caráter oficial. A praça é um espaço que é possível transcender barreiras de classes dominantes. (Ver BAKHITIN, p. 132 – 133, 1987).

de alvenaria que impossibilitavam a montagem de circos no local, após reivindicações ao Secretário da época, ele acatou forçosamente a retirada das construções. Posterior a uma briga de dois anos, as associações de circo conseguiram, em 2012, uma nova licitação para a instalação do Circo Stankowich, que estava comemorando 155 anos de existência.

Segundo a última notícia que temos da secretaria, no último edital não teve nenhuma família circense para se apresentar no espaço porque eles faziam uma exigência de caução, em altos valores, e segundo a Riotur, foi passado que não faziam a licitação de ocupação porque ninguém se apresentou, e a gente falou, óbvio que ninguém se apresentou, uma família circense não vai ter como dar essa garantia. (Reunião Papo Circense, GUILHERMINA, 2018)

Outra coisa que deve ser reavaliada em relação à Praça Onze, é o valor pela utilização. Na época que o Cesar Maia resgatou a Praça Onze e devolveu ao circo ele cobrava uma taxa mensal, em contrapartida o circo oferecia um, espetáculo semanal gratuito para escolas municipais, porque tem que cobrar alguma coisa, é área pública. Na época era um valor muito simbólico, foi passando o tempo, o último circo que esteve lá pagou 30.000 reais. (Reunião Papo Circense, GLÓRIA, 2019)

Percebi que muitos dos relatos sobre a Praça Onze, por parte dos artistas tradicionais estão sempre carregados de um sentimento de perda, a sensação de um espaço tomado, pelo próprio poder público. Muitas vezes eles lembram nome a nome de grandes companhias, de muito prestígio que passaram no local.

A Praça Onze era do circo. Na época do Rodrigo Faria Lima com o Cesar Maia fizeram uma reunião com os circenses na Escola Nacional de Circo na Praça da Bandeira, onde eles fizeram a seguinte proposta: o circo ocupa a Praça Onze uma ou duas vezes por ano, depois a praça fica ociosa então ele fez a proposta que ia construir o palco João da Baiana e o circo ocuparia o restante do espaço, mas de novembro a março o espaço seria do samba, que já estava o Sambódromo ali perto, então faria o tal Terreirão do Samba, a maior burrada nossa foi ter aceitado isso, sem estar tudo documentado no papel, porque foi saindo um prefeito e entrado outro e foi descaracterizando. Tá na lei orgânica que a prefeitura tinha que colocar ali Pátio Palhaço Benjamim de Oliveira, desde que a lei orgânica entrou em vigor nenhuma prefeitura fez isso. Porque a Praça é do circo, cedida ao samba e não ao contrário. Pra completar no mandato do Eduardo Paes, ele inventou de canalizar gás na praça, aquela praça é para bater estaca, como vai canalizar gás? Fez alvenaria na frente e atrás. A prefeitura do Rio está devendo ao circo esse lugar. (Reunião Papo Circense, GLÓRIA, 2019)

Desse ponto de vista, acredito que parte das ações descritas aqui pelos artistas, pode ser interpretada como um processo de desterritorialização, pois aparenta um enfraquecimento das identidades territoriais ligadas ao Circo Tradicional, uma espécie de quebra de vínculos. Haesbaert (2003), afirma que numa

leitura de território que dá ênfase à dimensão cultural, temos a desterritorialização vinculada ao desenraizamento das identidades territoriais.

Achei interessante observar que, uma parte dos artistas circenses, relaciona a não presença de circos no local com uma tragédia ocorrida em 1996, na qual uma pessoa foi morta por uma bala perdida, na Praça Onze, estando dentro de um circo, assistindo ao espetáculo.⁴⁵ Esta relação se dá apesar da clara evidência da falta de vontade política como principal justificativa para a não ocupação da Praça Onze com Circos Itinerantes.

Assim, apesar de apresentar uma reivindicação forte pela maior parte dos circenses tradicionais estudados para a retomada do território da Praça Onze, existe uma parcela de artistas que questionam se haveria interesse efetivo dos circos em participar das licitações para o local, uma vez que em suas perspectivas o bairro ser considerado deserto e violento atualmente.

Além disso, verifiquei que os circenses que participam das reuniões estudadas são em sua maioria proprietários de circos de pequeno porte, que de modo geral não ocupariam a Praça Onze pela sua proporção, mas boa parte deles justifica a reivindicação pelo local, por acreditarem que mesmo que não contemple os seus circos, irá contemplar circos maiores, e que segundo eles quando se tem circo grande em alguma localidade da cidade, os circos menores também “saem ganhando”. Muitos deles fazem a relação com o próprio *Cirque du Soleil*, eles relatam que a sua presença na cidade aumenta consideravelmente sua bilheteria, pois a propaganda na televisão e nos jornais, estimula o público a desejar o circo como entretenimento, e se uma família não pode pagar o preço do ingresso de um circo grande, eles irão a um pequeno.

Entre janeiro e março de 2019, durante as reuniões Papo Circense, foi articulado e negociado entre artistas e poder público (Estado e Município) uma comemoração ao Dia Nacional do Circo, que se comemora no dia 27 de março. A ideia era realizar um espetáculo aberto ao público e promover um debate aberto com as pautas que vinham sendo tratadas nas reuniões. Quando houve o

⁴⁵ Ver no Jornal Folha de São Paulo, de 8 de julho de 1996. Tesoureiro é morto em circo no Rio - Caderno Cotidiano.

questionamento de onde seria realizada a atividade, veio à tona uma sugestão unânime, a Praça Onze.

Figura 35 — Comemoração do Dia Nacional do Circo (2019).



Fonte: Divulgação

Assim foi produzida a comemoração. A realização foi uma parceria dos artistas do SATED/RJ, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e a da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro. O evento foi gratuito e foram convidadas escolas públicas para comparecerem com seus alunos, basicamente os artistas que participaram do espetáculo eram artistas que vinham participando das reuniões frequentemente. A programação compreendia dois espetáculos, um no horário da manhã seguido de debate dos artistas após almoço e mais um espetáculo no fim da tarde. As sessões estavam lotadas, sem lugar para sentar-se.

Foi visível a felicidade dos artistas em ocupar aquele espaço. Do momento da montagem da lona, passado pelos dias anteriores, até o momento do espetáculo, não se parava de falar pelos cantos o quanto era bom “estar de volta a Praça Onze” e o tempo inteiro descreviam lembranças daquele local.

Figura 36 — Comemoração Dia Nacional do Circo 2019 – Praça Onze/ RJ.



Fonte: Talita Magar

O problema é que “estar de volta a Praça Onze” não significou uma volta efetiva ou pelo menos temporária, e sim pareceu apenas um momento de suspensão das proibições para realização de algo que seria também interessante politicamente para o poder público. Apesar de um lindo espetáculo, um debate produtivo e uma ação muito simbólica, por levar artistas circenses tradicionais a estarem ali no Dia Nacional do Circo, acredito que o evento foi mais um exemplo de ações não continuadas do poder público para com a arte circense, considerando que posterior ao evento o município não realizou mais nenhuma ação que vislumbrasse algum tipo de esforço para oportunizar a ocupação da Praça Onze com circos itinerantes.

(...) mas acontece que ali parece que virou o Terreirão do Samba, quando na verdade é um espaço do circo, para qual não precisa licença especial já que a lei já existe, como também existe a previsão de editais anuais, de ocupação das lonas, então isso é uma história da cidade garantida por lei, que é preciso ser lembrado sempre, a memória do palhaço Benjamin de Oliveira que esse ano foi lembrado através de samba enredo, deve ser lembrado da maneira adequada. É preciso que a família circense seja respeitada, que a memória delas seja respeitada na cidade. Não dá para gente ficar toda vez com pires na mão pedindo para ocupar aquele espaço, porque ele é do circo, porque quem invadiu foi o Terreirão. (Reunião Papo Circense, GLÓRIA, 2020)

A partir de Certeau (2014), podemos entender o espaço como a prática do lugar, ou seja, como os sujeitos o transformam a partir das suas ocupações, apropriações e vivências. Sendo assim, compreendo que ainda que a Praça Onze seja prevista em lei como um espaço para a atividade circense, o “lugar” Pátio Benjamin de Oliveira só será um “espaço do circo” como coloca a interlocutora,

quando for permitido que os sujeitos, aqui os circenses, simbolizem o lugar a partir das suas interferências, moldando o lugar e o transformando em espaço.

No processo de planejamento do evento, uma questão me chamou bastante atenção, a dificuldade enfrentada para liberação do evento frente ao Corpo de Bombeiros, algo que ninguém imaginava que fosse acontecer, considerando um evento realizado em conjunto com o poder público. Porém, para nossa surpresa descobrimos que o hoje o chamado Terreirão do Samba não possuía alvará para funcionamento. Então percebi que mesmo o Circo Tradicional realizando um espetáculo junto e com aval do poder público seguiu na ilegalidade da sua itinerância.

É importante lembrar que a cidade do Rio de Janeiro possui hoje, outros locais representativos para identidade circense sendo ocupados pelo Circo Social Crescer e Viver, o bairro Cidade Nova e o Unircirco - Marcos Frota, na Quinta da Boa Vista, local que desde 1987 aparece nos registros como um “desejo” da classe. Trago esses dois exemplos, pois, por muitas vezes, sua aparente cessão de uso na cidade, ou melhor, cessões de espaço, perpassaram pelas discussões em torno da necessidade de um local representativo para o Circo Tradicional. No caso da Praça Onze, as manifestações de incomodo de modo geral surgiam considerando que em nenhum dos dois espaços os artistas circenses tradicionais se enxergam representados.

A partir destas questões que me foram apresentadas ao longo da pesquisa, na tentativa de compreender melhor a relação da cidade do Rio de Janeiro com o Circo Tradicional, fui impulsionada a refletir se haveria tido até então outro local na cidade que expressasse para os artistas em questão, um espaço do Circo Tradicional. Neste caminho, entre as falas dos artistas, fui levada a memória do “Circo Teatro de Lona”, que em meio as minhas buscas descobri que visitei por algumas vezes quando criança, mas não possuía essa recordação.

O Teatro de Lona nasceu como um espaço onde ensinávamos diversas atividades artísticas. Quando começamos a organizar os shows, descobrimos o nosso potencial cultural e a capacidade da região de produzir talentos em diversas áreas. [...] A criação do Teatro de Lona, segundo ele, havia sido uma ideia baseada nas companhias circenses com as quais correu o mundo. [...] Eu comecei a trabalhar em circo aos 8 anos e, antigamente, as atividades dos palhaços, trapezistas e domadores era misturada com a dos atores. Quando surgiu a oportunidade de montar a lona, eu pensei logo na Barra. A região era carente de atividades artísticas e demos [...] uma grande contribuição ao bairro. (SILVA, FILHO. p..77-78,

2014)

Doracy Campos, mais conhecido como Treme-Treme entre os artistas, construiu um circo de toldo, o Teatro de Lona, em 1980, na Barra da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro. Ocupou vários terrenos próximos ao Freeway e ao Cebolão, durante pelo menos quatro anos. Porém em 1984, se estabeleceu ao lado do Mercado Produtor, na Av. Ayrton Senna, denominado de “território livre da cultura”. Durante mais de vinte anos o “Circo Teatro de Lona” permaneceu no local, com a realização de espetáculos de circo, teatro e shows de música, ficou conhecido como um grande celeiro de novos talentos. Em 2001, o Circo Teatro de Lona foi despejado do local, com uma ação movida pelo D.E.R e pelo Rio Previdência com a alegação que seria construída no local uma estação de esgoto da Barra (Almanaque Comemorativo de 25 anos – Grupo Off-Sina).

O que me fez trazer o Circo Teatro de Lona, como uma referência de espaço do circo, sobretudo do Circo Tradicional, mais do que suas realizações artísticas foi o relato dos artistas sobre sua função social. Sim, muitos artistas em meio suas falas citavam o local como um espaço que estava sempre de “portas abertas para os circenses”. Relataram que, em algumas situações, circenses que por algum motivo, em algum momento, não tinham onde ficar, se instalavam lá, se não tinha o que comer, comiam lá, inclusive encontrei registros da realização de um rito tão simbólico quanto um batizado, que foi realizado de forma comunitária embaixo da lona do Circo Teatro de Lona.

1086

Bebês batizados no picadeiro do circo

Uma cerimônia inédita na história da Igreja Católica e no mundo do circo aconteceu ontem no Teatro de Lona, na Barra da Tijuca e batizado de três crianças no picadeiro. Não houve marmelada e os palhaços não eram ladrões de mulher, eram apenas pais e padrinhos no primeiro batizado circense coletivo.

Tatiana Souza, de um ano, Carlos Robatini, também de um ano, e Fabiana Campos, de três meses, são filhos de artistas de circo. Nasceram entre palhaços, domadores e engolidores de fogo. Para elas, o palhaço Treme-Treme, dono do Teatro de Lona e padrinho de Tatiana e Carlos, idealizou um batizado diferente e inesquecível, no picadeiro do circo, com os pais vestidos a caráter.

Luiz Souza trabalha em circo há 10 anos e, para o batizado da filha Tatiana, encarnou o Palhaço Pimentão, uma das alegrias da criançada. A mãe, Madalena Souza, atriz de teatro, disse que estava muito emocionada com o batizado de Tatiana, que teve como padrinhos o Treme-Treme e a esposa, Alvina Corrupta, que fazem dupla de palhaços há mais de 30 anos.

Alexandre e Aparecida Robatini, pais de Carlos, são domadores e estavam vestidos a rigor. Treme-Treme e Corrupta também batizaram o menino. Os pais de Fabiana, único casal que não é do circo, embora ligado ao mundo artístico, estavam animados com a festa. Os padrinhos de Fabiana foram o militar Moacir da Silva e a esposa Laurinda, irmão de Corrupta.

TODOS EM CRISTO
O padre Ulisses Martins, da Igreja Santo Antônio e Santa Bárbara e diretor do Orfanato



Padre Ulisses realiza um dos três batismos

Cosme e Damião, também feliz em participar da festa, deu sua mensagem:

— O importante é batizar uma criança, como e onde é secundário. Cristo disse que "onde houver um ou dois reunidos em meu nome, eu estarei entre eles". E além do mais, é preciso incentivar a família circense, que está abandonada. O circo é uma prática milenar que nós devemos dar apoio, calor humano e fe e não pode morrer de maneira nenhuma. Todos nós temos um pouco de palhaço, é a lembrança da nossa infância.

Numa pia batismal improvisada no centro do picadeiro, Fabiana, Tatiana e Carlos receberam a bênção da igreja. Todos rezaram pelas crianças, agora membros da comunidade cristã. Além de palhaços, mágicos e domadores, o batizado contou com a presença de Emília e do Príncipe Naor.

A boneca foi a equilibrista de pratos Lourdes Teixeira, de 30 anos, que trabalha em circo desde os 15. Lourdes disse que se vestiu de Emília porque "é uma figura que anima as crianças". Vestido de Príncipe, Antônio Batista parecia que tinha acabado de sair de um conto de fadas. E nascido e criado em circo, só com Treme-Treme trabalha há 35 anos.

E com todos esses personagens, animação foi coisa que não faltou no batizado circense. As crianças, a maioria filhos de artistas de circo, se divertiam também no carrossel e no trenzinho que dava voltas pelo Teatro de Lona. Tudo isso, bolado pelo palhaço Treme-Treme, 50 anos, 40 de palhaço e que proporcionou mais uma alegria para a gurizada. Treme-Treme já correu mundo com seu espetáculo. Agora quer se estabelecer no Teatro de Lona, na Barra. Pretende mudar o nome de sua casa para Teatro de Lona Grande Otelo, em homenagem ao ator, que começou sua carreira no circo.

Fonte: Centro de Documentação e Informação — CEDOC/ FUNARTE

É interessante observar do ponto de vista dos lugares circenses, que Costa (1999) apresentou, na época de sua escrita, o bairro da Barra da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro como um lugar que estava surgindo e sedimentando uma tradição como possível ponto de parada de circos. Apesar de ainda haver alguma dificuldade de acesso, começava a se configurar como uma segunda opção no Rio de Janeiro. Hoje, aponto o bairro e seus arredores como uma das rotas frequentes de circulação dos circos, não só por possuírem ainda terrenos vazios, mas principalmente por dispor de inúmeros shoppings, hipermercados e centros comerciais na região, locais que circos têm utilizado como área de montagem. Sobre este tópico falarei mais à frente.

Também observei durante a pesquisa, que assim como os artistas comentavam que antigamente o seu lugar era a Praça Onze, paralelamente sempre comentavam sobre o quanto o município de Niterói no estado do Rio de Janeiro, não é o seu lugar.

Historicamente Niterói por exemplo é complicado para montar circo, para aprovar por exemplo uma lei de alvará anual lá, vai ser uma luta grande! Porque Niterói tem uma coisa contra circo, o lance daquele circo que pegou fogo lá⁴⁶, Niterói é o município do Rio mais caro para montar circo, a prefeitura já cobra um valor para você não colocar. Todo mundo lá tem alguém da família, um conhecido que morreu no acidente do circo, mas gente tem que superar né?! (Reunião Papo Circense, BENJAMIM, 2020)

Pensando então em identificar quais espaços são ocupados pelo atual Circo Tradicional hoje em dia, consegui ao longo da pesquisa construir uma tabela com a lista dos principais lugares, abordando apenas espaços públicos e terrenos privados que fazem parte do roteiro de circulação dos circos nos quais tive contato durante a investigação. É importante frisar que os interlocutores informaram que boa parte das “praças de circo” não possuem nenhuma identificação específica, sequer um nome, e por muitas vezes os nomes dados por eles e pela população local, não são nomes oficiais, reconhecido pelas prefeituras. A maior parte dos terrenos são reconhecidos por referências de comércios próximos ou ruas, como dizem os artistas, lugares que só o “povo de circo” conhece. Assim, presumo que esta tabela não represente com completude o possível roteiro de circulação, mas nos oferece um norte das localizações.

Tabela 2 — Principais locais de circulação dos circos no estado do Rio de Janeiro (2019).

NOME DA PRAÇA	BAIRRO	MUNICÍPIO
Praia do Anil	Anil	Angra dos Reis
Rua da Esperança	Areal	Angra dos Reis
Próximo do Campo do GDV	Jacuecanga	Angra dos Reis

⁴⁶ Em 17 de dezembro de 1961 ocorreu um acontecimento inusitado na cidade de Niterói: o maior incêndio de circo de todos os tempos. Imediatamente, a imprensa diária anunciava o número oficial de 238 mortos, mas já indicava um total de 260 vítimas fatais. Dois dias depois, anunciavam-se mais de 300 mortos, e, semanas depois, o número chegava a 400. Certo é que, entre a maioria das vítimas, famílias e, principalmente, crianças chamavam atenção. (Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 25-54 – 2007)

Velrome		
Ponta da Areia	São Vicente de Paula	Araruama
Lote 15	Vila lote 15	Belford Roxo
Em frente condomínio Guanabara	Bairro do Vasco	Belford Roxo
Av. Joaquim da Costa Lima	Santa Maria	Belford Roxo
Próximo à Cancela	Jardim Primavera	Duque de Caxias
Praça da Estação	Centro	Iguaba Grande
Avenida Deputado Cory de Campos Pillar Filho	Cidade Nova	Itaperuna
Campo	Suruí	Magé
Terreno em frente a rodoviária	Piabetá	Magé
Vila Olímpica	Cosmorama	Mesquita
Parque Municipal de Eventos	Frigorífico	Nilópolis
Concha Acústica	São Domingos	Niterói
Terreno ao lado do Aeroclube	Bairro da Luz	Nova Iguaçu
Terreno em frente a Linave	Posse	Nova Iguaçu
Praia de Jabaquara	Jabaquara	Paraty
Terreno ao lado da igreja	Brejal	Petrópolis
Avenida Vereador Hemetério de Oliveira		Queimados
Pacaembu, em frente à Vila Olímpica		Queimados
Praça Barão de Drumond ou Praça 7	Vila Isabel	Rio de Janeiro
Praça das Juras	Bangu/ Padre Miguel	Rio de Janeiro
Praça da Bíblia	Anchieta	Rio de Janeiro
Praça do Oitíca	Campo Grande	Rio de Janeiro
Praça do lapi	Penha	Rio de Janeiro
Estrada - Antiga Rio x São Paulo	Campo Grande	Rio de Janeiro
Praça Oscar Rossim	Sepetiba	Rio de Janeiro
Praça dos Patins	Lagoa	Rio de Janeiro
Praça do Russel	Glória	Rio de Janeiro
Praça de Inhoaíba	Campo Grande	Rio de Janeiro
Praça Jardim Monteiro	Campo Grande	Rio de Janeiro
Praça de Pé Redondo	Campo Grande	Rio de Janeiro
Conjunto da Marinha	Campo Grande	Rio de Janeiro
Bairro São Jorge	Campo Grande	Rio de Janeiro

Aterro Cocotá	Ilha do Governador	Rio de Janeiro
Praça do Mendanha	Campo Grande	Rio de Janeiro
Conjunto Gouvêa	Campo Grande	Rio de Janeiro
Praça de Santa Margarida	Campo Grande	Rio de Janeiro
Praça do Merk	Jacarepaguá	Rio de Janeiro
Vargem Pequena	Jacarepaguá	Rio de Janeiro
Praça do B	Curicica	Rio de Janeiro
Vila Sapê	Curicica	Rio de Janeiro
Praça Guilherme da Silveira	Bangu	Rio de Janeiro
Praça Granito	Anchieta	Rio de Janeiro
Campo do Maracujá	Parque Columbia Pavuna	Rio de Janeiro
Praça do Chico	Pavuna	Rio de Janeiro
Rua Felipe Cardoso	Santa Cruz	Rio de Janeiro
Praça Ceasarão	Santa Cruz	Rio de Janeiro
Praça João XXIII	Santa Cruz	Rio de Janeiro
Praça do Jábour	Jabour	Rio de Janeiro
Praça do Quafá	Vila Kennedy	Rio de Janeiro
Praça 7 de abril	Paciência	Rio de Janeiro
Praça Aliança	Bairro Aliança - Senador Camará	Rio de Janeiro
Retiro dos Motoristas	Pedra de Guaratiba	Rio de Janeiro
Cocotá	Ilha do Governador	Rio de Janeiro
Terreirão	Recreio	Rio de Janeiro
Jardim Vila Nova	Realengo	Rio de Janeiro
Praça do 777	Realengo	Rio de Janeiro
Colônia	Curicica	Rio de Janeiro
Praça Lealdina Muniz	Rio da Prata - Bangu (Antiga Praça do Cabaço)	Rio de Janeiro
Praça Seca	Jacarepaguá	Rio de Janeiro
Praça Saiqui	Vila Valqueire	Rio de Janeiro
Atrás da rodoviária	Centro	São João da Barra
Terreno em frente à Prefeitura	Vilar dos Teles	São João de Meriti
Avenida Saquarema	Bacaxá	Saquarema
Km 49 – Perto do Posto de Saúde	Km 49	Seropédica
Terreno ao lado do antigo bar Salomão	Pessegueiros	Teresópolis

Em um estado que não garante locais públicos próprios para a montagem de Circos Itinerantes, vemos a formatação de um roteiro de circulação de circos com duas rotas principais no estado do Rio de Janeiro. Uma mais periférica que é realizada principalmente entre baixada fluminense, bairros da zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e em pequenas cidades do interior do estado, e uma outra rota que ocupa os centros das cidades. Nestes o pagamento de altos aluguéis, que superam uma média de trinta mil reais, mais o valor do condomínio do estabelecimento, são, ainda muitas vezes, condicionados ao crivo de qualidade de shopping centers e mercados, principalmente.

Espaço tá muito difícil. Você vai ter, tá tendo que admitir mesmo e fazer em estacionamento de shopping, aí é muito caro. Aí precisa de documentação, no shopping é o bombeiro do shopping que vem, depois o bombeiro da cidade, é bem complicado. Você tem que passar na vistoria do shopping, e na vistoria do bombeiro da cidade. (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Os shoppings e espaços similares, ao contrário das periferias, estão longe de representar uma fuga das burocracias e exigências. Todavia, pelo relato dos interlocutores, enxerguei que esses espaços por vezes representam uma maior facilidade para acesso a água e luz, por exemplo, também garantem segurança. Por serem espaços gradeados ou murados, configuram uma segurança não só para o circo, em relação ao seu patrimônio, mas também para o público frequentador, além de uma perspectiva melhor de retorno financeiro para os circenses, pois nesses locais tem a possibilidade de ter ingressos consideravelmente mais caros e a viabilidade por estar, o circo, geograficamente localizado nos centros das cidades. Mas, em compensação, configuram um grande investimento por temporada.

[...] acho que tem uma ajuda, o Extra [supermercado] me ajuda, porque eles não cobram uma luz muito barata, e me dão água, e isso é legal e não me encham o saco e dão um pouco de proteção isso é bacana mas se eu fosse fazer na praça, que era o que eu queria, se eu fosse fazer na rua na cidade né? Sem os muros do Extra no entorno de mim eu ia estar lascada. Eu ia ficar lidando com muito mais problemas. Então, por exemplo, itinerar na iniciativa privada é difícil porque artistas do nível dos meus eles não trabalham com base na bilheteria eles só trabalham com fundo de caixa, então eu já tenho que ter o dinheiro deles pra pagar independente da bilheteria. (PATRICIA MARTINS, 2019)

Na pesquisa documental não foi possível encontrar ao certo um sinal de quando os circenses passaram a tornar os estacionamentos da iniciativa privada

uma possibilidade de local para realizar suas temporadas. Porém em diálogo com os artistas que colaboraram com esta pesquisa, seria possível supor que o início desse fluxo mais frequente é realizado há mais ou menos dez anos no estado do Rio de Janeiro.

Diante dos dados revelados durante a pesquisa, escolhi refletir sobre os espaços ocupados hoje pelo Circo Tradicional a partir dos conceitos sugeridos por Marc Augé. Segundo o autor, ao entender que lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. Sendo assim, proponho em um primeiro momento que os espaços de circulação dos circos, de modo geral, sejam compreendidos como não-lugares, por se tratar de terrenos baldios, estradas e estacionamentos de centros comerciais, já que sob tal perspectiva o autor elenca os não-lugares, entre outras coisas, como espaços de circulação. Porém o autor relativiza o conceito de não-lugar, afirmando que embora eles sejam caracterizados pela ausência de identidade, significado e referência histórica, a sua existência está diretamente relacionada com os modos como os sujeitos se apropriam deles, sendo o uso que o faz lugar ou não-lugar. Nessa medida, vislumbro esses espaços como não-lugares, mas que no instante da ocupação e permanência de um circo eles se tornam lugar, para o público do circo. Considerando que Marc Augé acrescenta que o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente.

Sendo assim, acredito que o não-lugar seria aqui mais um fato político do que geográfico. O que nos leva a pensar na Praça Onze, pois embora na tradição ou memória se faz o lugar por excelência do circo, hoje é o não-lugar, já que ele não pode ser ocupado. Portanto, menos do que um lugar simbólico ou morfológico, o que faz o não-lugar é o seu não-uso, não ocupação, embora ele exista na memória, na tradição.

No caso dos circenses, acredito que todos os espaços que já são usualmente utilizados para montagem de circos, como os que apresentei na tabela acima, são quase que permanentemente lugar para os artistas, já que estabelecem outras relações de vínculo com esses espaços. De modo que os revisitam de temporada em temporada, a ponto de chama-los de praças de circo.

Então, é interessante observar como uma cultura itinerante, como o circo demonstrado aqui, pode ter um papel de ressignificar esses espaços. Arrisco-me a

pensar que itinerando pelos municípios e cidades o Circo Tradicional pode ser um agente que impulsiona, por meio da experiência vivida naquele local, o transitar da percepção de não-lugares para lugares, talvez com aparência de um ato mágico, mas sendo um ato político.

3.3 DAS TÁTICAS AS IMPROVISAÇÕES

Muitos dos aspectos comumente incorporados à representação do circense tradicional foram se modificando ao longo do tempo, como discuti no item 1.2, principalmente a partir das realidades econômicas e sociais do país. O circo como linguagem artística parece sofrer hoje uma crise de representação. Na verdade, essa sensação não é recente, parece ocorrer desde quando passaram a tentar sistematizar seu hibridismo, suas reinvenções e desdobramentos. Com o passar do tempo e a redução das lonas de circo nas metrópoles, o Circo Tradicional passou a ser identificado como algo fadado ao desaparecimento. Muitas vezes, negando a existência de um processo de adaptação da linguagem ao mundo contemporâneo.

Segundo SILVA (2011), ao longo de quase 300 anos de existência das artes circenses:

(...) incontáveis vezes artistas, grupos, empresários, produtores, diretores, inventaram, transformaram, mudaram a forma de se fazer circo. Se analisarmos o cotidiano da produção circense nesses três séculos, vemos que os espetáculos e os números passaram por estéticas, configurações, incorporações tecnológicas tantas vezes, que é possível afirmar que os homens, mulheres e crianças que estiveram presentes na construção do circo, desde o final do século XVIII até hoje, independente do lugar e do modo como se deu a transmissão, mantiveram a característica da linguagem circense como um método pedagógico que se define em um processo de produção constante de saberes e fazeres. (SILVA, p,12, 2011)

Durante a pesquisa, no esforço de descrever o atual cenário e conjuntura do Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro, percebi que muitos dos empecilhos enfrentados e descritos pelos artistas fizeram com que fossem criadas alterações ou adaptações em sua estrutura e espetáculo, que podemos chamar aqui essas operações de “táticas” a partir de Certeau (2014). Abordo então improvisações que vão além da instalação de gambiarras, como um “gato” para conseguir energia elétrica durante suas temporadas. Pretendo apresentar artimanhas que resultam na reelaboração ou reinvenção do seu fazer circense, frente os desafios cotidianos, que

diretamente parece deflagrar num suposto novo repertório de signos⁴⁷, que pode hoje ser atribuído a categoria Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro.

Certeau (2014) investiga quais são as operações, os usos, os modos de fazer do homem comum com aquilo que ele se relaciona. De forma mais específica e bem resumida, estuda como esse homem vai operar dentro de culturas duras, com estruturas estabelecidas. Assim, utilizo o autor para refletir como no mundo das culturas de massa, da cidade vista do alto, da cidade planejada e instituída, os circos estudados neste trabalho operam, fazem e praticam a cidade. Com o foco em revelar as táticas utilizadas pelos circenses ao buscar brechas para o seu fazer artístico e cotidiano.

Durante o campo, observei como o primeiro desvio dos obstáculos impostos e talvez a principal modificação relatada pelos artistas, o considerável condicionamento da diminuição do tamanho das companhias. Com a falta de terrenos de grandes proporções e os altos custos para manter as circulações, os circos tenderam a diminuir suas lonas e o número de artistas, configurando no estado um número muito maior de circos pequenos, do que médios e grandes. Essa diminuição das companhias se dão por troca de estruturas, trocando lonas grandes por lonas menores, com uma capacidade reduzida de público. Também em alguns casos culminou na ramificação de algumas famílias tradicionais, passando de grandes lonas, com companhias numerosas, para algumas pequenas lonas compostas por poucos integrantes.

A rota de circulação pelos estacionamentos dos centros comerciais, por exemplo, em muitos casos trouxe aos circenses a necessidade da alteração da sua forma de moradia, que já há algum tempo não está mais estritamente ligada ao trailer no fundo do circo.

E aí eu notei que existe, não sei se é um preconceito ou o que que é, mas foi uma dificuldade muito grande de conseguir uma aceitação em um espaço como o do Extra [supermercado], por exemplo, para um circo que tenha alguém morando. Eles preferem o vigia. Eles não querem ter uma família morando aqui, entendeu. Lá na praça, por exemplo, quando eu estava tentando o alvará, o subprefeito estava me dizendo assim, mas é caravana ou é evento? Entendeu? Tem gente morando no circo? Porque ele não queria aprovar uma coisa que tivesse morando na praça, porque ele

⁴⁷ O termo geral que usamos para palavras, sons ou imagens que carregam sentido é signo. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da sua cultura. (HALL, 2013).

dizia que isso passava uma mensagem errada para população de rua que tentava meio que morar na praça, entendeu. E aí quando chegava o circo, o circo podia, e eles não, porque eles eram expulsos a noite e ele dizia que aquilo dava um desequilíbrio. (PATRICIA MARTINS, 2019)

Em diálogo com os artistas sobre essa necessidade de atalho e adaptação na sua forma de itinerar e morar, descobri então que hoje existiria uma subcategorização dentro do Circo Tradicional, do ponto de vista da burocratização, definindo então duas possibilidades de nomenclatura, o Circo Caravana e o Circo Evento. Sendo o Circo Caravana o que possui moradia de artistas e técnicos, configurado por trailer e barracas no mesmo espaço onde se localiza a lona em que é realizado os espetáculos. Já o Circo Evento é constituído apenas como o lugar de trabalho, claramente configurado ainda assim com espaços de convivência entre os artistas, onde lancham, conversam e ensaiam, por exemplo. Mas visivelmente sem ares de moradia, possuindo no máximo um ou dois trailers/ barracas/ *containers* que servem de escritório, camarim e afins.

É importante sinalizar que para além da cultura de moradia nômade, segundo Silva (1996), nem sempre os artistas moravam em barracas no fundo do circo. Em muitos lugares, quando era possível ou quando fazia muito frio ou chovia, os circenses alugavam casas e moravam em pensões, o que ainda ocorre hoje. Além disso, atualmente, é possível presenciar muitos artistas que optam por manter uma residência fixa paralelamente ao seu trabalho em um Circo Itinerante.

Houve um tempo, no Brasil, nos primeiros espaços cênicos do circo, que para assistir aos espetáculos o público levava suas cadeiras de casa ou assistiam em pé. Hoje, com as exigências técnicas cada vez mais rígidas e pouco adaptadas à estrutura do circo, as arquibancadas, que eram muito utilizadas, passaram a representar mais um problema para os artistas na ocasião das liberações. As arquibancadas que já renderam fotos tão poéticas do circo, imagens como crianças assistindo espetáculos pelas frestas das arquibancadas ou pezinhos infantis flutuantes animados que não alcançam o próximo degrau, deixam aos poucos de ilustrar a atividade circense. Muitas vezes apelidada pelos artistas de poleiro, justamente representavam os circos menos abastados, pois os circos maiores possuíam plateias mais sofisticadas. Contudo, atualmente parece que só os circos maiores têm condições de escolher se querem tê-las.

Efetivamente as arquibancadas não são uma estrutura proibida, mas percebi que a dificuldade para sua autorização, fez com que os circenses encontrassem uma artimanha, mais uma tática para driblar as dificuldades. Assim de forma quase que generalizada, os circenses passaram a optar por compor suas plateias com cadeiras plásticas.

Figura 38 — Raduan Circus (2019).



Fonte: Acervo pessoal

Meu circo? Eu não peço autorização em lugar nenhum, eu só trabalho sem autorização, porque para eu fazer uma autorização eu gasto quatro mil reais, o meu circo ainda é sem cadeira. (Reunião Papo Circense, TONY, 2017)

[...] tipo, os antigos de circo, meu pai e meu tio falam assim: mas como é proibido arquibancada, nunca ninguém morreu porque caiu arquibancada. Então eles têm dificuldade de se adaptar às normas, então a gente foi lá e tirou a arquibancada, porque é a que tem mais burocracia. Pra colocar carpete no circo é problema! Então tira o carpete. (Reunião Papo Circense, TONHA, 2020).

Mas não diria que essa alteração é extremamente relevante, se não fosse outra adaptação na estrutura do circo, que a saída da arquibancada desencadeou. Com a substituição pelas cadeiras, o público deixou de ter uma visão privilegiada do picadeiro, uma visão que as diferentes alturas dos assentos proporcionava. Assim,

para que todo o público tenha visão dos espetáculos boa parte dos circos, vem trocando seus simbólicos picadeiros por praticáveis⁴⁸ ou palcos.

Na história circense brasileira, existe o registro que o primeiro circo a montar um palco de teatro, foi o Circo Spinelli, um dos circos mais conhecidos da época. Atuante desde o final do século XIX, encerrou suas atividades por volta da década de 1930 (SILVA, 1996).

Figura 39 — Circo Flutuante (2019).



Fonte: Acervo Circo Flutuante

A substituição do picadeiro para os circenses ainda é um motivo de muita resistência por parte de alguns, provavelmente, devido sua importância simbólica, apesar de entender sua necessidade. Como afirma Rocha (2017), ele é mais que um espaço físico, o picadeiro é um dos símbolos mais importantes do circo, onde o circense diz, muitas vezes, ter nascido, mas também onde muitos encontram a morte.

Para além de todas essas mudanças estruturais, que foram apresentadas pelos circenses como adaptações as exigências burocráticas para circulação no estado. O espetáculo do Circo Tradicional também se modificou, mas esse parece

⁴⁸ Estruturas similares aos palcos, porém mais baixas e modulares.

ter se alterado a nível nacional, segundo os artistas e os próprios registros da imprensa.

Começa o segundo ato e a alegria presente até ali com as apresentações de malabares, equilibrista, palhaço e globo da morte agora se transforma em euforia: a criançada invade a área VIP do circo e até mesmo o palco, obrigando pais e funcionários a promover uma "caçada" aos pequenos. [...] O que provoca todo esse frisson não é nenhuma das clássicas apresentações circenses, mas sim os palhaços Patati Patatá, atração da televisão que tomou conta do picadeiro do circo Stankowich. Um sinal dos tempos de disputa de atenção com a internet, inaugurados pela lei que proibiu a apresentação de animais nos espetáculos. O ânimo dos pequenos contrasta com a preocupação do dono, que busca se adaptar e sobreviver a essa nova era. (BBC, 2017)

Se eu botar aqui malabarista, equilibrista, homem de fogo, sem nenhum personagem, infelizmente, eu vou morrer de fome. Infelizmente, é triste falar isso pra você, eu como família tradicional, meu pai, minha mãe... falar isso pra você é bem chato. Se eu não trazer esses personagens, ninguém vem no circo. (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Desde seu “embrião”, o circo é uma atividade que lida com o mercado, já que em sua história quase sempre esteve presente a bilheteria, caracterizada como o canal de entrada de capital do circo para seu sustento.

Eu fui criada só por bilheteria, hoje em dia tá difícil, meu pai falava assim para mim: "Vamos cuidar dessa boquinha aqui!" Que era o buraco da bilheteria onde o pessoal enfiava a mão para comprar ingresso, "porque se não entrar aqui nessa boquinha, não entra nessa aqui ó" e apontava para minha boca. Então vamos prestar bastante atenção no espetáculo e fazer com bastante amor. (Reunião Papo Circense, TONHA, 2020)

Antes que a lona fosse fincada no terreno, os secretários⁴⁹ do circo buscavam por informações e tendências daquele público e da região, para que o circo agradasse ao público, que nesta análise podemos chamar de consumidores (RUIZ, 1987).

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 em 1770. Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo

⁴⁹ SECRETÁRIO DE FRENTE: profissional responsável pela circulação do circo, que, antes do circo chegar, anda por praças para localizar e alugar terrenos, licenciar o circo, fazer publicidade e pagamentos. Também é responsável pelas despesas e pela liberação do espetáculo. O circo depende do jogo de cintura do secretário para conseguir local para trabalhar. Na falta de legislação específica para o circo, depende de seu poder de convencimento conseguir autorizações verbais ou alvarás para funcionamento. (MAVRUDIS, 2011)

era a escala da organização, o uso de um recinto fechado [...].(BURKE, 1989, p. 270-271).

A partir de uma perspectiva adorniana, poderíamos pensar que com a globalização, surge a necessidade de modificar o espetáculo, já que se trata de um mercado global de tendências e estilos, em que se obedece a um regime fornecido pela indústria cultural e que, de alguma forma, chega às casas desse público consumidor. Assim, podemos refletir como uma possível consequência desse novo comportamento testemunharmos circos geralmente pequenos (ou até mesmo em alguns circos médios e grandes), mantendo-se na congruência dos circos tradicionais, mas se permitindo homogeneizar ou harmonizar pelas influências ligadas ao entretenimento televisivo, para garantir a lotação da casa.

Figura 40 — Raduan Circus e American Cirkus.



Fonte: Divulgação

Ao mesmo tempo em que é perceptível cada dia mais espetáculos circenses cheios de “bichinhos”, como os artistas chamam os personagens, também observei que existe um julgamento pejorativo por parte da própria classe a esse suposto novo

modelo de espetáculo, mesmo por parte dos que se utilizam dessa composição. Alguns com depoimentos saudosos que recordam os antigos segundos atos constituídos por comédias e outros que não abrem mão de manter um espetáculo composto essencialmente por números circenses e comédias. Já outros, revelam que apesar dessa proposta de espetáculo não os agradarem completamente, afirmam que faz parte do processo de atualização do circo, como antigamente enxertavam aos espetáculos músicos sertanejos, comediantes em alta da televisão, personagens famosos de novela, entre outros. Assim, de certa forma, o circo parece operar à luz de uma dialética na qual, historicamente, era comum ouvir o circense falar que o circo é a mãe de todas as artes e sempre forneceu artistas para outras mídias e linguagens, como Dercy Gonçalves, Oscarito, entre outros. Mas, nem por isso, deixava de absorver o que vinha de fora para dentro, e hoje não é diferente quando leva os heróis e personagens da TV para o picadeiro.

Porque a gente vai se encaixando...é um jeito que a gente vai achando, encaixando pra poder continuar, entendeu. Trabalhar, manter a cultura circense. É isso aí, a gente tá... como que fala, modelando, encaixando mas assim tem malabarista, o palhaço, equilibrista. Que não pode também tirar totalmente a cultura circense, o tradicional, pra botar só show também só bonequinho, só *baby shark*, o povo vai querer os artistas. Vai perguntar, cadê o palhaço, cadê o mágico, cadê o malabarista, entendeu? (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Figura 41 — Reder Circus – Temporada Niterói.



Fonte: Divulgação

Durante o campo, ao assistir o segundo ato de alguns espetáculos de circo, recheados de personagens da cultura de massa, que vinham acompanhados com suas músicas tema, luzes e efeitos especiais, percebi que ali estava mais uma astúcia dos artistas circenses tradicionais. Pensando a partir de Certeau (2014), enxergo que em uma brecha da cultura imposta estes circos propõe uma bricolagem, desenvolvendo uma resistência, que não passa pela ruptura e sim a partir da ressignificação, por meio de uma composição com a cultura de massa. Nesse sentido, acredito que esta forma de operar encontrada pelos artistas pode ser entendida como um modo de perdurar no tempo com a sua atividade artística.

Ainda sob a perspectiva de Certeau (2014), ponto que ao transitar pelo campo, percebi que o Reder Circus, um circo grande e com uma clara situação financeira favorável, se utiliza de uma estratégia, no que diz respeito aos “bichinhos”. Trazendo ao picadeiro os personagens, como Patrulha Canina, Lady Bug e Ben 10 em um outro contexto dos demais espetáculos que assisti.

De forma que os “bichinhos” são inseridos no espetáculo, não como uma atração somente, e sim também como contrapartida ao patrocinador, que no caso é a empresa NET, uma empresa de telecomunicações brasileira, reconhecida por serviços residenciais como televisão por assinatura, no qual são transmitidos em sua programação desenhos/animações com os personagens que estão ali no picadeiro.

Figura 42 — Personagens no espetáculo Abracadabra – Reder Circus (2019).



Fonte: Acervo pessoal

Assim, com essa forma de fazer, percebo que o Reder Circus, provoca um deslocamento de sentidos, a partir da sua reelaboração da inserção dos “bichinhos” ou personagens, transformando a percepção pejorativa que a utilização deles pode trazer para imagem de um circo.

É interessante notar que a inserção dos personagens também trouxe para o circo novas formas de divulgação dos seus espetáculos, para além das que a própria tecnologia proporcionou, como as redes sociais. Não é de hoje que boa parte dos circos que circulam nos subúrbios utilizam como principal ferramenta de publicidade o carro de som. Porém, a partir das falas dos artistas e no campo observei que hoje a peça fundamental para o sucesso das divulgações são os veículos da marca Chevrolet Camaro, na cor Amarela, pois possui uma direta ligação com o personagem *Bumblebee*, do filme Norte Americano *Transformers*, febre entre o público infantil.

Figura 43 — Babilônia Circus – Niterói (2019).



Fonte: Acervo pessoal

Porque o público, eles vem pela aparência, entendeu, e o cara as vezes tem Camaro, tem isso, tem aquilo tem aquilo outro, tem aquele circo grandão, aquele monte de carreta em volta e tal, tal tal. E é isso que tá trazendo público pra circo hoje. Hoje, todo circo que pode e tem uma condição compra um camaro, compra um camaro, entendeu. (EMERSON ALVES, 2019)

Antigamente você chegava na cidade, você passando com o trailer engatado, as carretas, já não precisava de mais nada. O circo chegou! O povo já ficava doido, era comentário... ó, o circo chegou, o povo já ficava doido na cidade. Hoje em dia... como que eu te falei que hoje é o caso da

internet, cinema, parque de diversões, ficou bem complicado pra gente, a gente teve que adquirir uma evolução também. Como eu te falei, dos personagens, de propaganda também. A gente funciona no facebook, promoções, cada adulto, pagando, tem direito a uma criança grátis. É, comprar uma cadeira vip, a família compra uma cadeira vip e ganha um combo de pipoca, refrigerante... a gente teve que fazer, evoluir também, coisas que não precisava fazer antigamente. Carro de som, hoje o pessoal... vários circos compram um Camaro, por causa dos *Transformers*. Bota Camaro, carro importado, tudo pra chamar a atenção. (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Como recomenda Barbero (1997), suponho que podemos ponderar esse processo sem considerar massivo como algo puramente exterior. Podendo refletir a influência do massivo sobre o popular aqui representado pelo circo, não como alienação ou manipulação e sim como novas condições de existência e luta, resultando num novo modo de funcionamento da hegemonia.

Figura 44 — Camaro em divulgação de temporada (2020).



Fonte: Foto Divulgação – Akros Circus

Quem não se lembra dos elefantes se equilibrando, leões atravessando círculos de fogo e ursos fazendo palhaçadas nos picadeiros? Na definição de Circo Tradicional defendida por Hotier (1997), o segundo item das principais características abordadas por ele é a presença de animais, e o autor justifica que é pela tradição do Circo Ocidental ter nascido com o cavalo. Ainda é bastante latente no discurso de alguns circenses tradicionais uma espécie de ressentimento sobre a proibição dos animais no circo, no estado do Rio de Janeiro a legislação que visa a

proibição está em vigor desde 2001. Mas muitos artistas ainda pontuam os prejuízos causados há várias companhias, como a extinção da profissão de domador e a queda das bilheterias.

Para a classe circense, proibir animais é algo inconstitucional, já que a profissão de domador de circo consta da regulamentação federal de 1978 e da Classificação Brasileira de Ocupações do Ministério do Trabalho. "É um equívoco por parte dos ambientalistas. A simples proibição deixa o problema de lado e desconsidera que boa parte dos circos, cerca de 90%, não lida com maus-tratos", afirma Hugo Possolo. (REVISTA: PROBLEMAS BRASILEIROS, 2005)

Nesse sentido, em busca das negociações que o Circo Tradicional estabelece para sua ressignificação e resistência, descobri a utilização simbólica de animais *fake*, inseridos nesses circos com a aparente intenção de remeter aos tempos dos animais e uma tentativa de agradar ao público.

[...] Outra coisa assim, que eu fiz e o pessoal gosta muito é colocar os animais de fibra, o zoológico de animais de fibra, o pessoal gosta muito para tirar foto, no intervalo e na entrada, fica cheio! E na divulgação a gente ainda coloca o elefante no reboque para chamar a atenção, o povo gosta muito. (THIAGO ROBATTINI, 2020)

Esse modo de operar descrito acima, pareceu-me uma forma de fazer mais restrito aos circos pequenos, que configura mais uma improvisação que os circenses encontraram como uma espécie de engenhosidade em forma de tática para dar conta das proibições que eles acreditam afetar diretamente seus circos.

Figura 45 — Zoológico de animais de fibra – Italian Circus (2019).



Fonte: Acervo pessoal da família Robattini

Porém, me parece que o interesse por uma maneira de remontagem dos animais no circo, não é uma exclusividade dos circos pequenos. Durante o campo, tive a oportunidade de assistir animais no picadeiro, chamados de “animágicos”, apresentados de forma lúdica, em uma representação em tamanho quase real, com uma estrutura que se assemelha a algo mecânico e manipulado, este então apresentado pelo Reder Circus. Sob uma perspectiva certeuniana, consideraria os “animágicos” do Reder resultado de uma dimensão estratégica, já que advém de um provável planejamento.

Apesar dos “animágicos” ser até onde percebi um uso exclusivo de um único circo, escolhi citá-lo pela repercussão da sua forma de operar. No meio da classe circense o burburinho foi grande com a novidade, inclusive foi o que me alertou para ir buscar a informação.

Figura 46 — Animágicos – Reder Circus (2019).



Fonte: Acervo pessoal

[...] que circo tem orquestra que eu tenho? Que circo conseguiu colocar de uma forma sem ser tecnológica o painel de led e ficar junto? Que circo... é uma, é a coisa... ninguém tinha animal como eu fiz os animais, hoje em dia todo mundo fica atrás de mim pra comprar, pra fazer igual. (FREDERICO REDER, 2019)

Fora do Brasil já há notícias de circos que estão utilizando holografias para trazer ao picadeiro animais ou ainda animais mecânicos próximos ao modelo utilizado pelo Reder Circus.

Vão fazer dois anos que eu tive na França, em Paris, saindo de lá fui até Coimbra, depois eu fui em Amsterdã e eu vi os circos de lá, eu não vi por exemplo eles usando tantos bichinhos igual a gente, mas tem uma coisa que é uma loucura, é dinossauro. Vários circos tem esse boneco de dinossauro, diz que foi um japonês que inventou, se não me engano, já me falaram que é o mesmo cara que fez o elefante para o Circo do Reder, não sei se é verdade. Mas é o que tá na moda lá, as vezes deve vim para cá daqui um tempo. (RAMOS RHIWANY, 2019)

Nesse sentido, diante dos inúmeros comentários sobre os animais do Reder Circus ou “animágicos”, ousaria dizer que ele pode estar sendo o precursor de uma nova tendência que pode se estabelecer no espetáculo circense tradicional do estado do Rio de Janeiro.

Salvo as estratégias aqui identificadas e apresentadas, que dentro do universo do meu objeto e campo, são praticadas claramente por um único circo com condições atípicas de subsistência, que de fato não representa a maioria dos Circos Tradicionais do estado do Rio de Janeiro. Considero que as táticas apresentadas pela maior parte dos artistas, são ações desviacionistas, que geram efeitos imprevisíveis e originam as novas maneiras de fazer o Circo Tradicional atual.

O imprevisto pode ter diversos significados dependendo do contexto e do fazer ao qual ele está relacionado. Assim, improvisar pode ser “fazer na hora” como também “se utilizar dos recursos disponíveis”. Nesse sentido, o imprevisto pode ser resultado da rejeição de modelos ou regras estabelecidas, mas também envolve “lidar com situações imprevistas”. (BOUFLEUR, 2013)

Desta forma, conforme sugerido por Bouffleur (2013) a improvisação está ligada a um senso de criatividade e inventividade, que visa à emancipação e a conquista de liberdade por parte de quem a faz. Neste sentido, acredito então, que as improvisações dos artistas aqui apresentados e suas capacidades inventivas, os possibilitam escapar do controle, representado pelas exigências burocráticas exercidas pelo poder público, e pela possível pressão homogeneizante dos produtos culturais executados pela cultura de massa, tomando assim parte no jogo em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de escrita desta dissertação foi revelador e importante para mim. Nele reconheci novas possíveis histórias, incorporei admiração a mais alguns personagens da cultura circense, ressignifiquei lugares, absorvi conhecimentos, relativizei conceitos e reencontrei memórias.

Ao refletir sobre o atual cenário do Circo Tradicional no Estado do Rio de Janeiro, sugerindo como foco de investigação seu estado e conjuntura, sendo guiada e orientada principalmente pelas temáticas abordadas pelas reivindicações dos artistas apresentadas em reuniões sindicais da classe, a meu ver, fizeram toda diferença na construção da minha narrativa, pois acredito que são nestas situações de requisições por direitos que conseguimos enxergar o que realmente parece afetar a categoria no seu fazer.

Expor a trajetória dos interlocutores desta pesquisa soou para mim, como uma necessidade que surgia implicitamente durante as entrevistas. No momento de muitas das conversas eu percebia não só entrevistados respondendo meus questionamentos. Eu tinha a impressão de que alguns me mostravam nas entrelinhas que precisavam ser ouvidos, trazendo em suas narrativas um anseio por registro e um verdadeiro questionamento sobre a falta de “voz” da classe, e por isso a importância de reconhecer neste trabalho os interlocutores como coautores dessa pesquisa.

A discussão realizada por este estudo possibilitou algumas ponderações a respeito da categoria tradicional circense, por meio das definições trazidas pelos próprios indivíduos pertencentes a essa categoria, com um paralelo com as variadas definições e referências já legitimadas. Por um lado, enxerguei a necessidade da constante reafirmação da autenticidade dos circenses tradicionais, de certa forma, utilizado como mecanismo de resistência, como forma de ratificar sua origem e seu valor, em contrapartida na academia se torna difícil sua caracterização a partir de definições fechadas já que seria impossível promover generalizações em uma atividade artística com tantas possibilidades e complexas hibridizações.

Mesmo que a partir de uma análise preambular, sugiro que as categorias influenciam de forma direta na prática dos sujeitos estudados, transformando os seus discursos em uma espécie de arena de disputas, que se intensifica quando

entendemos tradição como um repertório de significados. Percebe-se assim que a categoria tradicional circense pode ser interpretada de diversas formas, além de ser possível performar em variadas nuances de identidade.

Assim, percebo que as categorizações que foram criadas e mantidas tanto no âmbito da academia quanto fora dela, parecem promover uma espécie de hierarquização dentro do circo brasileiro, ou mais especificamente do circo do estado do Rio de Janeiro. Categorizações estas que podem resultar no desequilíbrio de acesso a recursos simbólicos e materiais da sociedade.

Este trabalho nunca foi sobre estabelecer conceitos do que é ou não é a categoria em questão, e sim trazer para o diálogo a impossibilidade de se definir esse campo como substância, pois na prática ele vive em constante construção, assim considero impossível definir suas pluralidades e acredito que os conceitos tem uma potencial capacidade de chapar todo seu processo diverso. Creio que este trabalho, mais fala sobre desnudar relações de conflito dentro e fora da categoria tradicional que impactam diretamente na sua tentativa de existência e resistência na contemporaneidade.

A retomada da memória da organização da classe circense tradicional, para além de ser um registro necessário, já que a pesquisa me possibilitou enxergar ser um campo quase virgem de investigação, se mostrou essencial para a construção desta dissertação. Já que somente nessa parte do estudo foi possível me dar conta do tamanho do problema que estava evidenciando na atualidade e o quanto as memórias circenses ainda são subterrâneas.

Momentos de insatisfação da classe circense tradicional com seu órgão de representação foram evidenciados em alguns momentos pelos interlocutores durante a pesquisa, o que considero um movimento comum no campo das representações de classe em alguns períodos. Todavia, o dado que mais me impactou foi o fato de reconhecer em gestões a partir dos anos 2000 um verdadeiro esforço dos diretores da categoria, na instituição, em tentar tornar o sindicato relevante novamente para classe. De certa forma, esse dado surge para mim, após a pesquisa, para além de uma consequência das questões políticas que afetam os sindicatos como um todo no âmbito nacional, emerge como um reflexo de uma verdadeira falta de importância dada ao circo dentro do SATED/RJ por alguns períodos, certa ausência de notabilidade que pode ser percebida com a própria falta de preocupação em se manter ou preservar uma memória da organização da classe

dentro da instituição. Memória essa que, do meu ponto de vista, seria importante para estimular a continuidade de pautas relevantes para categoria, assim como apontariam caminhos para o presente a partir de ações que foram realizadas no passado e tiveram um papel fundamental para classe, por exemplo, a realização de encontros circenses que estimulavam o debate de forma contínua entre os artistas, poder público e representantes da categoria.

Memórias como o importante papel do Ponto dos Artistas ou Ponto dos Circenses para classe e para a atividade artística como um todo, parecem se apagar com o passar dos anos. São memórias que só são possíveis de acessar em conversas com os mais velhos, logo são recordações restritas, a sensação é que a nova geração de circenses que surge todos os dias têm um completo desconhecimento desse importante trecho da história circense, que influencia diretamente na memória da paisagem circense no estado do Rio de Janeiro.

Guiando-me pelas reivindicações e lutas da classe circense que surgem a partir do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro, percebi que pleitos reivindicados hoje pelos artistas, como espaços próprios para montagem de circos, vêm se arrastando como uma demanda não resolvida desde 1975, ou seja, há mais de 40 anos. Assim como a tentativa de diálogo com o poder público para criação de ações que desburocratizem a instalação e, logo, a itinerância dos circos no estado do Rio de Janeiro, nasce nos anos 80.

Junto a essas questões, é possível observar na memória da classe circense tradicional que atua no estado do Rio de Janeiro um verdadeiro processo de desterritorialização no estado. No qual os poucos espaços antes conquistados e legitimados como um território circense, como a Praça Onze, agora parecem habitar apenas a memória da categoria.

O caráter quase que estritamente itinerante do Circo Tradicional, faz com que ele sempre esteja em trânsito e se torne efêmero. De modo que o poder público municipal não o reconhece, por estar sempre de mudança entre uma cidade e outra, já o poder público estadual tenta empurrar a qualquer custo a responsabilidade pelos circos itinerantes, tentando enquadrá-los geograficamente a algum município. Dessa maneira, ele acaba pertencendo a lugar nenhum, porém ao mesmo tempo é de todos os lugares.

Em vias gerais a classe parece apartada do direito de ocupar este território e conseqüentemente de trabalhar, já que o seu fazer está diretamente ligado à ocupação do solo. Desta forma, após todo o percurso da pesquisa, observei que de certa maneira o Circo Tradicional parece invisível para o poder público.

E por que ele se torna invisível? Apesar do circo ser importante para a manutenção da cidade, chegando a lugares que não possuem equipamentos culturais, estabelecendo relações de sociabilidade entre os indivíduos, em um cenário de tanto cimento armado, tanto trânsito caótico, o circo me parece como um fôlego na paisagem urbana. Mas, como desdobrei no trabalho, essa não aparenta ser a concepção do poder público frente a essa atividade artística. A condição nômade de boa parte dos circenses tradicionais a coloca fora da lógica de uma sociedade, com uma cultura que preza o sedentarismo e a fixação na terra. Frente aos direitos sociais, o circense tradicional ocupa um lugar de subcidadão, encontrando ainda problemas para acessar direitos básicos, ou seja, sua história é marcada pela marginalização.

Ao realizar a pesquisa compreendi que muitas vezes, essa invisibilidade é buscada pelos artistas circense tradicionais como uma tática para sua existência e continuidade, frente ao poder público, aqui representado pelo Corpo de Bombeiros principalmente, que estabelece normas que inviabilizam o seu fazer e as Secretárias de Cultura do Estado e do Município, órgãos que deveriam prever a preservação da cultura, mas que demonstram não estar dispostas a grandes mobilizações para que essa atividade artística continue habitando o Estado do Rio de Janeiro. Lógico que os problemas para se executar o Circo Tradicional, não param nas suas questões com essa parcela do poder público. Como mostrei no trabalho existem muitas outras questões, como com as empresas de geração de energias e até a administração da convivência com poderes paralelos, mas acredito que se o diálogo com o Corpo de Bombeiros e as Secretárias de Cultura para desburocratização da instalação de circos fossem solucionados, as outras questões seriam solucionadas como desdobramentos.

Assim, na medida em que o circo não faz parte do mosaico das cidades visto pelo poder público, ele permanece como forma de resistência atuando nas bordas, onde não se é visto, e buscando cotidianamente táticas e improvisos para se manter na disputa simbólica pelo direito de existir.

Diante da pesquisa, acredito que inclusive os circos que optam hoje por transitar pelos estacionamentos de centros comerciais ou se estabelecem fixos em uma localidade, como foi exposto no trabalho, alguns fazem essas escolhas muito impulsionados pela dificuldade de se itinerar nos terrenos e não por preferir esse modo. Porém restam aos que não tem essa escolha, por falta de condições financeiras, seguir ilegais.

Para além das táticas e improvisações empregadas, pela categoria estudada, para facilitar a realização das circulações de seus circos, também surgiram na pesquisa a reelaboração ou reinvenção do seu fazer circense, frente os desafios cotidianos. Fato que, aparentemente, deflagra num suposto novo repertório de signos do Circo Tradicional na atualidade.

Esses signos que são adaptáveis e modificáveis, de acordo com a realidade financeira de cada circo, hoje representados por inserções de personagens midiáticos e animais lúdicos realísticos nos espetáculos, até Camaros como carros de som para divulgação. Estas ações figuram para mim como desviacionistas, realizadas pelos artistas tradicionais, utilizando os recursos disponíveis, para rejeitar regras estabelecidas.

Desta forma, acredito que ao se reinventar, os circenses tradicionais usam sua inventividade e sua disponibilidade para renovação, como meio de escapar do controle das duras burocracias do poder público, além de desviar de sua aparente indiferença. Assim, como também é um meio de acompanhar as exigências das novas gerações de público que surgem, deste modo, eles parecem conquistar certa liberdade e tomam parte no jogo em questão.

Por esse motivo, passei a entender essa pesquisa mais como um relato necessário da realidade vivida pelo Circo Tradicional hoje do que como uma proposta de solucionar qualquer um dos tantos problemas enfrentados por esses artistas, como foi apresentado aqui. Até porque, lembrando como comecei este trabalho, estabelecendo a relação tão relevante entre Circo Tradicional e vida, a meu ver é justamente essa relação que pode se tornar a principal questão do aparente abismo entre o poder público e o Circo Tradicional. De maneira que, enquanto o poder público não entender o Circo Tradicional como um estilo de vida e uma forma de habitar o mundo, antes de ser especificamente uma linguagem artística, acredito que não será possível avançar com as resoluções das reivindicações da classe circense.

A saída para este dilema, então, ainda parece estar na resistência dos artistas circenses tradicionais. Neste caso diria até insistência, dado os anos de reivindicações, adaptando seu modo operante para se estabelecer nas realidades postas. Contudo, observo que ao viver sempre em condições nada ideais e sem suporte, em cenários de verdadeiro caos, como está sendo o da pandemia do Coronavírus no Brasil, boa parte destes circos se enxergam em situação de emergência, na qual a constante negligência do poder público reflete agora em ações desencontradas e sem direcionamento, pois o estado até então não saberia dizer quantos Circos Tradicionais estavam no seu território, por exemplo. Os artistas, por sua vez, novamente são obrigados a recorrer as suas improvisações, que nesse caso se configuraram em venda de maçã do amor, algodão doce e pipoca em sistema *delivery*, além da realização de *lives* durante a quarentena e, após as liberações gradativas para o entretenimento, se reinventam em espetáculos *drive-in*. Mas isto é assunto para um próximo trabalho.

Nesse sentido, é notória a importância da criação de políticas públicas que atendam a classe em questão, ações capazes de fomentar a produção, circulação, preservação e difusão dos Circos Tradicionais no estado do Rio.

Considero que é preciso então descortinar a realidade dessa categoria circense sempre que possível, dentro e fora da academia, gerando mais dados, pesquisas e fontes de informação para que seja possível sobrepor a barreira da relação entre poder público e Circo Tradicional.

ANEXO I

Tabela: Sistematização da memória das lutas da classe circense via SATED/RJ (De 1965 a 2019)

PERÍODO	PRESIDENTES	DIRETORES DE CIRCO	DEMANDAS DA CLASSE	AÇÕES IMPORTANTES
1965	Fred Villar		<ul style="list-style-type: none"> - Debater e procurar soluções para os problemas sociais e jurídicos do pessoal que trabalha em circo; - Solicitação ao poder público, assistência hospitalar e a criação de um mausoléu do artista circense, no cemitério de Jacarepaguá; - Fundação de uma entidade de âmbito nacional com programas de subvenção financeira direcionados ao circo. 	<ul style="list-style-type: none"> - 1º Congresso de Empresários e Artistas Circenses do Brasil
1965 - 1972	Oswaldo Loureiro			
1975 – 1978	Luiz Olimecha		<ul style="list-style-type: none"> - Regulamentação da profissão; - Autonomia no INPS; - Criação de uma escola de circo; - Fixação dos locais para montagem dos circos. 	
1975-1978	Otávio Augusto		<ul style="list-style-type: none"> - Regulamentação da profissão. 	
1978 - 1981	Vanda Lacerda		<ul style="list-style-type: none"> - Autonomia no INPS. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aprovação da Lei 6.533/78 sobre a regulamentação da profissão de artistas; - Criação do Serviço Brasileiro de Circo, dentro no Instituto Nacional de Artes Cênicas.
1981-1982	Maria Pompeu		<ul style="list-style-type: none"> - Estabelecimento de pisos salariais. 	<ul style="list-style-type: none"> -Inauguração da Escola Nacional de Circo.
1982-1984	Luiz Alberto Sanz		<ul style="list-style-type: none"> -Nomeação de um conselho deliberativo para o INACEN; 	<ul style="list-style-type: none"> -Isenção do ISS para espetáculos circenses.

			-Diminuição das despesas dos circos (Pagamento de aluguel de terrenos e instalação de infraestrutura).	
1985-1988	Otávio Augusto	-Diretora de Circo: Alice Viveiros de Castro	-Desburocratização das autorizações para montagem dos circos itinerantes; -Criação de locais para montagem de circos; -Facilitação no fornecimento de água e luz para os circos; -Redução dos custos de tributação para alvará e serviços para os circos; -Retomada da Praça Onze como território do circo; -Autorização de verbas do repasse realizado do Ministério da Cultura ao INACEN para o circo; -Questões previdenciárias.	-Criação da Comissão de Circo do Sindicato dos Artistas; -Retomada da Praça Onze; -Seminário Circo em Ação;
1988-1991	Sérgio Sanz	-Diretora de Circo: Neuza Cericola (Tuca)	-Política Cultural para o circo; -Direitos Trabalhistas; -Reciclagem profissional e espaços para ensaios; -Formação Profissional; -Cadastramento dos circos, mapeando sua circulação para todo estado; -Cadastramento dos espaços disponíveis para o circo;	-I Encontro de Circenses do Rio de Janeiro -II Encontro de Circenses do Rio de Janeiro -IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro

			<p>-Cadastramento dos artistas e seus números</p> <p>-Liberação de praças e ruas para atividades artísticas;</p> <p>-Regulamentação definitiva da situação da Praça Onze;</p> <p>- Criação de uma comissão formada por representantes dos governos federal, estadual, municipal e do SATED/RJ para implementar no estado o Passaporte Cultural, um alvará anual que desburocratize a liberação do circos itinerantes;</p> <p>-Criação de espaço permanente para circo;</p> <p>- Reabertura imediata da Escola Nacional de Circo;</p> <p>-Projeto de lei que garanta a aposentadoria especial para artistas;</p>	
1991-1995	Rosa Maria Murtinho	-Diretor de circo: Silvino Bernardo dos Santos (Pingo)	<p>-Regulamentação definitiva da situação da Praça Onze;</p> <p>-Projeto de lei que garanta a aposentadoria especial para artistas;</p>	-Criação de um novo Ponto dos Artistas Circenses;
1995-2007	Stepan Necessian	-Diretores de circo: Beth Molina, Ana Maria Gomes Lamenha e George	-Regulamentação definitiva da situação da Praça Onze;	-Implementação do CulturaPrev; - Eventos das datas

		Savalla Gomes	<ul style="list-style-type: none"> -Desburocratização das autorizações para montagem dos circos itinerantes por meio de um alvará anual; -Questões previdenciárias; - Revogação da lei de proibição de animais de circo; -Concessão de espaços específicos para armar as lonas de circo; 	<ul style="list-style-type: none"> comemorativas ligadas ao circo; -Realização de festivais de circo
2007- 2013	Jorge Coutinho	-Diretores de circo: Ana Maria Gomes Lamenha e Thiago Campello	<ul style="list-style-type: none"> - Aproximar os circenses do sindicato; -Desburocratização das autorizações para montagem dos circos itinerantes através de um alvará anual; -Valorização do registro profissional; 	<ul style="list-style-type: none"> -Realização de reuniões frequentes; - Eventos das datas comemorativas ligadas ao circo;
2013 - 2019	Jorge Coutinho	-Diretores de circo: Paulo Marcos de Carvalho e Limachem Cherem	<ul style="list-style-type: none"> -Desburocratização das autorizações para montagem dos circos itinerantes por meio de um alvará anual; - Cadastramento dos circos; - Mapeamento das praças de circulação de circos; -Retomada da Praça Onze; - Facilitação no fornecimento de água e luz para os circos; -Políticas públicas para o circo. 	<ul style="list-style-type: none"> -Realização das reuniões Papo Circense; - Eventos das datas comemorativas ligadas ao circo; -Fixação da placa Ponto dos Artistas Circenses; - Aprovação da lei do alvará anual para circos itinerantes, no município de Itaguaí/RJ.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Ana (org.). **Palavra de palhaço**. Rio de Janeiro: Editora Jaguatirica, 2016.

AGÊNCIA SENADO. Brasília, 20 Nov. 2011. **Lei Sarney foi pioneira no incentivo à cultura**. Disponível em : <<http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura>>. Acesso em: 10 abr 2019.

ALMEIDA, Renato Souza. **Cultura de periferia na periferia**. In: Le Monde Diplomatique - Brasil. 2 ago 2011.

ANDRADE, Carlos Drumond. **Circo: Imagem esbatida**. A Tribuna. São Paulo, 17 mar. 1966.

ANDRADE, José Carlos Santos. **O espaço cênico circense**. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2006.

ARAUJO, João Mauro. **Crise no picadeiro - Artistas de circo enfrentam dificuldades para manter o espetáculo**. Revista: Problemas Brasileiros, São Paulo, n.372, 02 de nov.2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3365_CRISE+NO+PICADEIRO>. Acesso em: 15 mai 2013.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 2012.

BARBERO, Martín. **Dos meios às mediações**. In: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BARRÍA, Claudio. **Verbetes Circo Social**. Disponível em < http://www.seessarua.org.br/circo_social.php , Acesso em: 07 jun. 2013.

BASTOS, Isabela. **No Dia do Circo, conheça histórias de quem faz o espetáculo acontecer**. Em tempo, 27 mar 2018. Disponível em: <<https://d.emtempo.com.br/cultura/98684/no-dia-do-circo-conheca-historias-de-quem-faz-o-espetaculo-acontecer>> Acesso em: 10 jun 2019.

BAYMA, Elaine. **Arcozelo respira cultura**. Rio de Janeiro. Jornal O DIA, 02 jun. 1991.

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. **Fundamentos da Gambiarra: A improvisação utilitária contemporânea e seu contexto sociônômico**. FAU-USP: São Paulo, 2013.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2017.

CAMAROTTI, Marco. **O palco no picadeiro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados – mapas da interculturalidades**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CASTRO, Alice Viveiros de. **Entrevista com Alice Viveiros de Castro - Escola Nacional de Circo**. [Entrevista concedida a] Site Circonteúdo. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/wvXS9-3c3n4>>. Acesso em: 26 abr 2020.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Editora: Editora Família Bastos/Petrobrás, 2005.

CASTRO, Alice Viveiros de. In: **As acrobatas mentais e seus caminhos na pesquisa em circo no Brasil, Seminário Internacional Circo em Rede**, 10 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xKahbJFOibY>> , Acesso em: 10 de set 2020.

CERICOLA. Neuza. **Tuca Cerícola**. Dicionário Brasileiro de Circo. Disponível em : <<http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&t=artistas&m=exibir&id=295>>, Acesso em: 08 de jul 2020.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAVES, Ricardo. **RESPEITÁVEL PÚBLICO - O circo se transforma, mas não more**. Jornal on-line Gauchazh Almanaque. Porto Alegre, 26 mar. 2020. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2020/03/o-circo-se-transforma-mas-nao-morre-ck89973zd08a501pqhm3f5tsy.html>>. Acesso em: 30 mar. 2020

CONCEIÇÃO, da Pascoal; RASCOV, Eduardo Cesar. **O circo de lona e a resistência urbana**. Revista Digital, 10 jan 2013. Disponível em: <<https://www.revistadigital.com.br/2013/01/o-circo-de-lona-e-a-resistencia-urbana/>> Acesso em: 01 ago 2019

CORREIO DA MANHÃ. **Congresso circense**. Rio de Janeiro, 26 mar. 1966.

CORREIO DA MANHÃ. **Negrão e castelo vão ao congresso nacional do circo**. Rio de Janeiro, 6 fev. 1966.

CORREIO DO POVO. **Escola de Circo: sonho antigo vira realidade**. Porto Alegre, de 25 de março de 1979.

COSTA, Martha Maria Freitas da Costa. **A organização circense: Um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

COSTA, Sérgio. **Desprovincializando a sociologia – A contribuição Pós-colonial**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, volume 21, n. 60, 2006.

CUNHA, Bruno. **Família Cerícola reabre o Circo Trapézio, criado por eles, em Ilha de Guaratiba**. EXTRA Online, 31 ago 2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/zona-oeste/familia-cericola-reabre-circo-trapezio-criado-por-eles-em-ilha-de-guaratiba-5512614.html>>. Acesso em: 08 set 2017.

DaMATTA, Roberto. **A mão visível do estado: Notas sobre o significado cultural dos documentos na sociedade brasileira**. Anuário Antropológico/99, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

Di BELLA, Gabriela; e CHRIST, Gui. **A luta dos circos brasileiros pela sobrevivência**. BBC Brasil, São Paulo, 25 fev 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39013676>. Acesso em: 01 set 2018.

DIÁRIO DA NOITE. **Inauguração do Café Thalía na Praça Tiradentes**. Rio de Janeiro 18 ago. 1943, p.4.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Periscópio, 29 jun. 1974, p. 4.

DOMINGUES, João. MACHADO, Gustavo Portella. **Realização profissional e precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital: FAPERJ, 2020.

DUARTE, R. Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, UNICAMP, 1995.

FUNARTE. **Escola Nacional de Circo: um histórico**. Funarte Notícias, 2006. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/>>, Acesso em: 18 jun 2020.

II Encontro de Artes Circenses do Rio de Janeiro [gravação de vídeo]: lançamento e entrega do prêmio Saltimbanco. Colaboração de Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão - Sated/RJ. [S.l.: s.n.], 1989. 1 vídeo (75 min) : son., color. CEDOC/FUNARTE

ENCONTRO de Circenses do Rio de Janeiro (1.: 1988 : Rio de Janeiro, RJ). [S.l.: s.n.]. 1 dossiê. CEDOC/FUNARTE

ENCONTRO de Circenses do Rio de Janeiro (4.: 1991 : Rio de Janeiro, RJ). New York: Eminescu, 1991. 1 dossiê. 1 release (3 ex.) e 1 folheto (3 ex.). CEDOC/FUNARTE

FOLHA DE SÃO PAULO. **Tesoureiro é morto em circo no Rio**. Caderno Cotidiano, 8 jul 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/08/cotidiano/24.html>>, Acesso em: 19 jun 2019.

FUNARTE. **Relatório 2003-2006**. Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2009/12/rel03_06.pdf> Acesso em: 05 jun 2019.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Empresários e artistas reunidos em congresso**. Rio de Janeiro, 7 nov. 1965.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Tradução de: Mariano Ferreira. 3a ed. Petrópolis, Vozes, 2011.

GOFFMAN, Ervin. **The presentation of self in everyday life**. EUA, Anchor Books Edition, 1959. Tradução de: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2005, 13 Edição)

GOMES, Edlaine de Campos. LEITE, Monique Sá Teixeira. **A religião no poder executivo: controvérsias sobre “cultura” no mandato de Crivella no Rio de Janeiro**. Religare, v.16, n.1, p.85-116, agosto de 2019.

GOMES, George Savalla. **Entrevista Carequinha – 90 anos**. [Entrevista concedida a] Limachem Cherem. Lona Cultural Gilberto Gil, Realengo, Rio de Janeiro, 2006.

GOMES, Simone. **O Circo pede passagem**. Tribuna da imprensa. Rio de Janeiro, 26 set.1987, p.6.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A materialidade das classificações: de Émile Durkheim a Marcel Mauss**. In: Educação e Antropologia: Construindo metodologias de pesquisa. (org.) ROCHA, Gilmar, TOSTA, Sandra Pereira. Curitiba: Editora CRV, p. 52-63, 2013.

HAESBAERT, Rogério. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. Associação Brasileira de Geógrafos, Seção Porto Alegre, Porto Alegre, Boletim Gaúcho de Geografia, 29: 11–24, jan., 2003.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios á territorialidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes – Do direito à cidade revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HOERTEL, Roberta. **Após dois anos, Praça Onze terá novo picadeiro, com estreia marcada para julho**. EXTRA On-line, 10 jun 2012. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/apos-dois-anos-praca-onze-tera-novo-picadeiro-com-estreia-marcada-para-julho-5162530.html>> Acesso em: 26 jul 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Otávio Augusto**. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13979/otavio-augusto>>. Acesso em: 30 de Jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

ITO, Carolina. **O circo e o palhaço como personagens de resistência**. Outras Palavras Jornal, 15 jan 2019. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/poeticas/o-circo-e-o-palhaco-como-personagens-de-resistencia/>> Acesso em: 12 jul 2019.

JABOUR, Arnaldo (Dir.). **A Opinião Pública – O Circo**. Versátil, 1967. 1 DVD. (80 min).

JACOB, Pascal. **Une Historie du Cirque**. Bibliothèque National de France. Édition de Seul, Paris, 2016.

JORNAL DO BRASIL. **A tristeza em congresso**. Rio de Janeiro, 17 mar. 1966.

_____. **Artes Cênicas INACEN passa a existir fora do papel**. Rio de Janeiro, 11 mai. 1982. Caderno B, p.2.

_____. **Circo – Protesto reunirá leões na Alerj**. Rio de Janeiro, 22 abr. 2000, p.15.

_____. **Rio sem lona – Enquanto ações de incentivo ao circo aumentam no últimos anos, famílias tradicionais da arte milenar não se apresentam na cidade.** Rio de Janeiro, 11 dez, 2005.

JORNAL DOS SPORTS. **Serviço de circo acha que o ISS é aberração.** Rio de Janeiro, 23 mar. 1985, p.9.

_____. **Circo vai à rua para reivindicar um espaço.** Rio de Janeiro, 24 jun.1986, p.2.

JORNAL LUTA DEMOCRÁTICA. **Circenses fazem reivindicações.** Rio de Janeiro, 25 mar. 1975, p.5.

JUCÁ, Beatriz. **A memória viva do circo em pleno São Paulo.** *El País*, 05 jun 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/02/cultura/1556826967_378456.html> Acesso em : 06 jun 2019.

JÚNIOR, Walter de Sousa . **Mixórdia no picadeiro - Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970.** São Paulo, Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes,2008.

KATAOKA, Frederico. **Artistas e donos de circo lutam contra adversidades para superar crise. Cadê o respeitável público?.** Rio de Janeiro.Tribuna da Imprensa, 05 mai. 2003.

KNAUSS, Paulo. **A cidade como sentimento: história e memória de um acontecimento na sociedade contemporânea — o incêndio do Gran-Circus Norte-Americano em Niterói.** São Paulo, Revista Brasileira de História, v. 27, nº 53, p. 25-54 – 2007.

KRONBAUER, Gláucia Andreza. **O processo de criação da escola nacional de circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona.** UEPG, Ponta Grossa, 2016.

LEÃO, Joca Sousa. **Crônicas.** CEPE Editora, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Nebli, 2016.

LOPES, Ricardo Cortez. **O terceiro verso da modernidade: o inexistente conceito de tradição e o conceito de tradição modernizada a partir da sociologia moral.** REIA, ano 3, volume 3, 2016.

MAGNANI, J. G. **Festa no Pedaco**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MALDONADO, Fernando Larrea. **Classes sociais no papel, classes mobilizadas e lutas pela classificação em Pierre Bourdieu: uma discussão em diálogo com o fazer-se da classe de e. P. Thompson Prelúdios**. Salvador, v. 4, n.4, p. 47-64 set./mar. 2015.

MAVRUDIS, S. K. **EnCIRCOpedia: Dicionário Crítico Ilustrado do Circo no Brasil**. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.

MAVRUDIS, Sula Kiryacos. **Os circos estão escondidos nas cidades pequenas porque não podem entrar nas grandes. É preconceito contra a pobreza**. Revista de História, 23 mar. 2009, Entrevista. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sula-mavrudis>>. Acesso em: 24 abr 2012.

NOVELLI, João Baptista. **Circo paulistano – arquitetura nômade**. São Paulo: SMC/Dida/CDIABC, 1980.

O DIA. **DEBATE: Proibição de animais em circo**. Rio de Janeiro, 30 nov, 2001. Caderno Opinião, p.8.

OLIMECHA, Luiz. SIMÕES, Ana Cristina. **Luiz Olimecha e Ana Cristina Simões (Toquinho) falam a Sérgio Fonta sobre a Escola Nacional de Circo** [Entrevista concedida a] Sérgio Fonta - Funarte. Realizada em 26 jun 2006. Publicado em 2 dez 2009. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/attachment/200607131262-larga/?action=edit>. Acesso em : 20 jun 2020

O PALHAÇO. Direção Selton Mello. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2011. 1 DVD (90min).

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1992.

PEIRANO, Marisa G. S. **Sem lenço,sem documento: Reflexões sobre cidadania no Brasil**. SOCIEDADE E ESTADO, Revista Semestral do Departamento de Sociologia da UnB, Volume 1 – Campos universitário – DF, 1986.

PISTOLATO, Aneri. **Circo e mídia. Encontros e desencontros. Possível harmonia?** Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UnB, 2006.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol.5, n.10, 1992.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.

QUERUBIM, Marlene Olímpia. **Marketing do circo**. São Paulo: Oriom Editora, 2003.

RIECHE, Eduardo. **Yara Amaral – A Operária do Teatro**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Editora, 2016.

ROCHA, Gilmar. **De volta ao picadeiro - lembranças do circo de antigamente**. Revista TEORIA & SOCIEDADE (UFMG), v.25, n.1, 2017.

_____. **A magia do circo: Etnografia de uma cultura viajante**. Rio de Janeiro: Lamparina editora / FAPERJ, 2013.

_____. **A retórica da tradição: notas etnográficas de uma cultura em transformação**. Antropolítica, Niterói, n. 27, p. 63-83, 2009.

_____. **O Circo: memórias de uma arquitetura em movimento**. São Paulo: Unesp, v. 14, n. 2, p. 503-532, julho-dezembro, 2018.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SANTOS, Kátia Peixoto dos. **A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Federico Fellini**. USP, São Paulo, 2001.

SANTANA, Williams Wilson de. **Políticas do picadeiro: análise dos impactos do prêmio Funarte Carequinha nos circos itinerantes do nordeste**. V Seminário Internacional – Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2013.

SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?**, In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, p. 28-51. Tradução de: ALMEIDA, R. L.

_____. **Ritual, Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Tradução de: Augusto Rodrigues da Silva Junior et al.. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

SHILS, Edward. **Tradition**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SILVA, A. O. da. **Anotações sobre a modernidade na obra de Anthony Giddens.** Revista Espaço Acadêmico. Ano IV. n.47, abr.2005.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense – Benjamin de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.** Tese de doutorado em História, Campinas: Unicamp, 2003.

_____. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo, Editora Altana, 2007.

_____. **O Circo: Sua Arte, Seus Saberes: O Circo no Brasil no Final do Século XIX e Meados do Século XX.** Dissertação de Mestrado. Unicamp. Departamento de História, 1996.

_____. **O novo está em outro lugar.** In: *Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas.* Rio de Janeiro: SESC. Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21.

_____; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público...o circo em cena.** Rio de Janeiro : Funarte, 2009.

_____; AMÂNCIO, Celso. **Palhaços excêntricos musicais.** Rio de Janeiro: Grupo Off-sina, 2014.

SILVA, T. A. C; GONÇALVES, K. G. F. **Manual de lazer e recreação: o mundo lúdico ao alcance de todos.** São Paulo: Phorte, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de: Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa –Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento.** Lisboa: Piaget, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular – Temas e Questões.** São Paulo: Editora 34, 2001.

TORRES, Antônio. **Circo no Brasil.** 1. ed. São Paulo: Editora Atração Livros, 1998.

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Esther Ferraz examina proposta de artista.** Rio de Janeiro, 21 fev. 1983, p.6.

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Artistas e técnicos defendem sua classe.** Rio de Janeiro, Cartas e opiniões, 8 mar. 1981, p.4.

TURNER, V., ***The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.*** Chicago: Aldine Publishing Co., 1969. Tradução de: Nancy Campi de Castro. Petropolis: Vozes, 2013)

VARGAS, Maria Tereza (Coord.). **Circo, Espetáculo de Periferia.** Pesquisa 10 – São Paulo: Secretária Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística. Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. (orgs.). **Mediação, Cultura e Política.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **Cultura, política e conflito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Memória, Identidade e Projeto.** Revista Tempo Brasileiro. Nº.95, out/dez, 1988. p.119-26.

VENTURA, Mauro. **O espetáculo mais triste da terra - o incêndio do Gran-Circo Norte Americano.** São Paulo: Companhia das letras, 2011.

VERAS, Flávia Ribeiro. **Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945).** Rio de Janeiro: UFRRJ - Instituto de Ciências Humanas e Sociais - Programa de Pós-graduação em História, 2012.

VOX, Circo. **Nostalgia: A história que viveram, à que vivemos e à que virá. Que o circo persista!.** Circo Vox. São Paulo: Nelpa, 2011.

WACQUANT, Loïc. **Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes.** CEBRAP, Nº96, São Paulo, 2013.