

“A RETÓRICA DA TRADIÇÃO”: NOTAS ETNOGRÁFICAS DE UMA
CULTURA EM TRANSFORMAÇÃO*

Nos últimos anos assistimos a um verdadeiro processo de espetacularização do circo no Brasil, sendo exemplares as recentes reapresentações do Cirque du Soleil, a criação de inúmeras companhias, trupes e escolas de circo em várias cidades do país às propostas lúdico-pedagógicas de arte-educação das ONG's dirigidas às crianças e adolescentes em situação de risco social. A compreensão das razões desse sucesso leva a um exercício de reflexão antropológica sobre o significado do circo e o sentido da cultura nas sociedades contemporâneas. Especificamente: o texto apresenta uma análise do discurso sobre o sentido da tradição frente ao processo de modernização da cultura circense no Brasil a partir do trabalho de campo realizado junto ao Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show) anos atrás.

Palavras-chave: circo; cultura; tradição; modernização.

* Doutor em Antropologia Cultural pelo IFCS-UF RJ. Professor da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Autor dos livros: *O rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004; em parceria com Sandra P Tosta: *Antropologia & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Endereço para contato: Rua Corcovado, 651;302 Bairro Jardim América, Cep: 30421-389 Belo Horizonte (MG). E-mail. gil@pucminas.br

** Uma versão modificada deste texto foi apresentada no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia realizado no Rio de Janeiro em 2009. Este título é uma clara referência ao trabalho de José Reginaldo Gonçalves (1996), a quem agradeço os ensinamentos e a amizade. Desnecessário dizer que as idéias aqui desenvolvidas são de responsabilidade, única e exclusiva, do autor.

“O homem que inventou o circo
teve uma previsão do céu.”
(Cecília Meireles)

O CIRCO EM CARTAZ

O circo está em moda. Nunca se falou tanto de circo ou se lançou mão de sua imagem como nos últimos anos. Do sucesso dos espetáculos *Saltimbancos* (2007), *Alegria* (2008), *Quidam* (2009) do *Cirque du Soleil* às performances circenses de crianças nos sinais de trânsito nas ruas das grandes cidades brasileiras, o circo hoje parece fazer parte da paisagem cultural do país.

Mas a verdade é que os espetáculos apresentados na televisão, passando pela criação de inúmeras companhias, trupes e escolas de circo em várias metrópoles do Brasil às propostas lúdico-pedagógicas de arte-educação aplicadas a crianças e adolescentes em situação de risco social, encobrem o fato de que as razões do sucesso do circo, hoje, são bem mais antigas e têm dimensões internacionais. Ao menos desde os anos 1960, alguns *performers* e artistas populares começaram a divulgar a idéia de um “*circo social*” que, posteriormente, ganharia o qualificativo de “*novo circo*”. É nesse contexto que surge a proposta do *Cirque du Soleil* no Canadá em 1984; no Brasil, pode-se destacar a experiência do *Grande Circo Popular do Brasil* (Marcos Frota *Circo Show*), criado em 1991.

No entanto, o circo continua ainda bastante desconhecido se considerarmos o número de publicações sobre o assunto em território nacional. Assim, contrariando o entusiasmo do historiador Coxe (1988) que, baseando-se nas estimativas de Raymond Toole Scott em *Circus and Allied Arts*, declara haver mais de 16 mil títulos de livros, artigos e pesquisas sobre circo no mundo, no Brasil, observa a historiadora Ermínia Silva, “*muito pouco se escreveu e se escreve sobre o circo*” (1996, p. 20). Com efeito, a “moda do circo” aliada à pouca divulgação dos estudos sobre o circo no país, por si só, justificaria toda e qualquer reflexão sobre o significado do circo frente às políticas culturais desenvolvidas na sociedade brasileira atualmente. Mas outras razões podem ser apresentadas, sendo a principal o fato de que a compreensão do fenômeno da espetacularização pela qual passa hoje o circo, deve ser visto à luz do processo mais amplo de ressignificação do próprio conceito de cultura nas sociedades contemporâneas.

Nessa perspectiva, a análise em foco parte da caracterização do circo no mundo moderno seguida das discussões em torno do conceito de cultura no contexto dos anos 1980, tendo como paralelo o movimento

de divulgação do chamado “novo circo”; e, na sequência, apresenta o caso do *Grande Circo Popular do Brasil* (Marcos Frola Circo Show) com o objetivo de ilustrar a “eficácia simbólica” da “retórica da tradição” como parte do processo de construção político-cultural da imagem do circo na sociedade brasileira contemporânea.¹

O FETICHISMO DA CULTURA

É no mínimo curioso, falarmos em processo de espetacularização do circo quando, durante muitos anos, o mesmo foi considerado ao menos pelos norte-americanos “o maior espetáculo da terra!”. Por outro lado, embora alguns pesquisadores encontrem em um longínquo passado histórico as raízes do circo, sua forma moderna é datada de 1768, quando o então ex-militar de cavalaria Philip Astley passou a cobrar pelas apresentações acrobáticas dos ginetes correndo céu aberto sobre o dorso nu dos cavalos no espaço circular do picadeiro, na cidade de Londres. Portanto, o circo surge no contexto das sociedades urbanas modernas como uma das primeiras modalidades de espetáculo de massa da indústria de diversão de fins do século XIX.

Nessa perspectiva, pode-se aproximar o circo do conjunto de manifestações e símbolos que passaram a integrar com o tempo o imaginário nacional de algumas sociedades modernas, como nos sugere Eric Hobsbawn (1984) em sua análise das tradições inventadas. Haja vista o que nos diz Saxon, que a despeito de sua origem inglesa e “apesar da concorrência do cinema, da TV e de um sem-número de distrações surgidas no século XX, o circo continua a ser, confirmando um dito popular nos Estados Unidos, ‘tão norte-americano como uma torta de maçã’” (1988, p. 34). Processo semelhante pode ser observado com o futebol no Brasil. Com o tempo, o circo se legitimou como símbolo da identidade norte-americana ao mesmo tempo que se tornou um ícone de cultura internacional. O desenvolvimento do “circo americano” desde fins do século XIX é, nesse caso, paradigmático.²

Com efeito, quando hoje se fala em surgimento de um “novo circo” a partir da década de 1980, não significa uma novidade no sentido estrito do termo. Do ponto de vista histórico, o circo parece estar em constante

¹ A “eficácia simbólica” aparece pela primeira vez em Lévi-Strauss (1967) e tem uma dimensão performativa na medida em que a linguagem (do xamã) pode ser vista como um sistema de significados por meio do qual (o doente) pode organizar e formular o sentido da sua “*má sorte*” (doença). É neste sentido, que penso numa “eficácia simbólica” da “retórica da tradição”, ou seja, como a produção de um sentido que visa legitimar ou autenticar as experiências do “novo circo” hoje.

² Ver Rocha (2009c).

processo de reinvenção desde sua institucionalização no mundo moderno. É suficiente lembrar ainda as inúmeras transformações ocorridas no plano interno em relação à organização social e produção do espetáculo quanto, no externo, no campo das representações sociais que formam o seu imaginário social.³ No Brasil, o entusiasmo dos modernistas com o circo-teatro nos idos de 1920, enquanto símbolo legítimo e genuíno de cultura popular capaz de expressar o sentido de brasilidade, não foi suficiente para estancar as mudanças e a perda de prestígio sofrida pelo circo até bem pouco tempo. Passados 50 anos, somente em fins da década de 1970, o circo começou a ser redescoberto pelos cientistas sociais e elevado à objeto de estudo sociológico.⁴

Hoje assistimos a um movimento de retorno à tradição que não é exclusividade do circo.⁵ Nesse sentido, a redescoberta do circo é parte de um processo mais amplo de renovação do significado da cultura, datada em fins dos anos 1960, que tem no desenvolvimento do *cultural studies* bem como na análise gramsciana sobre o papel dos intelectuais na organização da cultura nas sociedades modernas, além da projeção da teoria da carnavalização de Bakhtin no Brasil, isto para não falar das discussões político-ideológicas em torno da cultura popular no quadro do pensamento cepecista no país e das orientações internacionais da Unesco sobre a constituição do patrimônio imaterial, alguns de seus melhores exemplos.⁶ No entanto, destaque especial cabe às obras *A Interpretação das Culturas*, de Clifford Geertz (1998), publicado em 1973, e *The Invention of Culture*, de Roy Wagner (1981), original de 1975, na medida em que podem ser vistas como duas importantes fontes de inspiração e reflexão epistemológica sobre o conceito de cultura na perspectiva da antropologia simbólica contemporânea. Lúcia Lippi Oliveira sintetiza a questão nos seguintes termos:

Nos dias de hoje, os discursos sobre patrimônio enfatizam seu caráter de construção ou invenção, derivado das concepções antropológicas de cultura, que passa a ser tomada como sistema simbólico, como estrutura de significado pelas quais os homens orientam suas ações. Outra novidade no campo foi a categoria de patrimônio imaterial ou intangível. É preciso reforçar que os bens que configuram o patrimônio têm, ao

³ Nesse caso, a leitura das memórias circenses representa uma boa estratégia para se acompanhar as transformações do circo ao longo do tempo; ver, por exemplo, Orfei (1996).

⁴ Ver Rocha, Gilmar (2003, 2008); processo semelhante ocorre com a malandragem no Brasil, ver Rocha (2006).

⁵ Ver, por exemplo, Abreu & Chagas (2003) e Cardoso e Bacelar (2007), para os campos do patrimônio e da religião, respectivamente.

⁶ Rocha (2009a) apresenta um histórico deste processo no Brasil tendo como foco o campo das Ciências Sociais.

mesmo tempo, um sentido prático e simbólico. Fala-se de objetos que têm “ressonância”, que fazem a mediação entre passado e presente, entre imaterial e material, entre alma e corpo, que são condição e efeito de determinada modalidade de autoconsciência. (2008, p. 135)

Assim, no que diz respeito à política cultural propriamente dita no Brasil, apesar da especificidade conjuntural brasileira dos anos 1960/1970, vivida sob o signo do fechamento político, o governo militar acompanhava em parte as orientações internacionais para a política cultural. Se, de um lado, desde o início dos anos 1970, as primeiras conferências internacionais sobre política cultural põem em destaque o papel da cultura no processo de desenvolvimento social, por outro lado, isto não impediu que a cultura fosse usada como estratégia política do Estado em busca de apoio de setores intermediários da sociedade, observa Ortiz (1985) e outros.⁷ Assim, em 1975, o governo assumindo o papel de “mecenas” elabora um Plano Nacional de Cultura onde se previa a criação e remodelação de uma série de instituições no campo das artes e da comunicação como, por exemplo, EMBRAFILME, FUNARTE e RADIOBRÁS, com fins a potencializar o controle ideológico sobre a produção dos bens culturais no país. Até este momento a cultura parece intimamente associada ao processo de desenvolvimento do país mais conhecido como “milagre econômico brasileiro”. Somente depois dos anos 1980, a cultura deixa de ser vista como apêndice do desenvolvimento econômico e passa a gozar de um relativo prestígio e autonomia a ponto de Rubens Bayardo (2007) destacar a tendência geral de uma inversão cujo resultado é a “culturalização da economia” na qual se tem um processo de “*instrumentalização da cultura para fins econômicos*”. O autor alerta para o perigo do fetichismo da cultura quando observa:

Diversos usos de la cultura terminam haciendo con ella una utopia, un bálsamo, una mención políticamente correcta, un apêndice decorativo, um fetiche disponible para mágicas soluciones, sin haber pasado por un análisis reflexivo del concepto y de sus usos (p. 87).

É dentro deste quadro de mudanças de paradigmas e de orientações para a política cultural de salvaguarda do patrimônio imaterial que se situa o “novo circo”, hoje espalhado pelo mundo, pode ser visto nas experiências do *Archaios*, *Cirque O*, *Circus Oz*, *Ra Ra Zoo*, *Villa Smart's Circus*, *Althoof*, *Circo Price*. Mas a julgar pelo sucesso de bilheterias e de circos fixos e espetáculos itinerantes apresentados em várias cidades do mundo, o *Cirque du Soleil* aparece como a experiência mais bem sucedida do “novo

⁷ Sobre a política cultural no Brasil a partir dos anos 1970, ver Miceli (1984).

circo”. O resultado mais visível dessa nova proposta de circo tem sido a transformação do circo, ou melhor, da arte circense em um negócio capaz de concorrer com outras formas de espetáculos produzidos pela sociedade de consumo contemporânea.⁸

Segundo alguns pesquisadores, tudo começou nas ruas, ou melhor, a partir das performances de artistas de rua que resolveram reaproximar o circo de suas origens. Sem desprezar as tradições circenses, o “novo circo” incorpora elementos de dança, teatro, televisão, cinema, música, técnicas de alpinismo etc, ficando muito próximo de um espetáculo multimídia no qual se apresenta um “enredo”. Haja vista espetáculos como “*Caiu do Céu*” (produção franco-brasileira que lembra a estória de *Asas do Desejo* (1987), filme de Win Wenders), no qual se narra o encontro de anjos e seres humanos em um ambiente urbano ao ritmo de *rap*, *rock*, danças de ruas, técnicas de alpinismo e artes circenses; isto para não falar dos inúmeros espetáculos do *Cirque du Soleil*, tais como, *Saltimbancos*, *Alegria*, *Quidam* etc, nos quais a renovação da própria linguagem do espetáculo circense não significa o abandono das “técnicas corporais” tradicionais que garantem a eficácia dos números artísticos.

O “novo circo”, antes de ser um tipo específico de circo parece ser um movimento de renovação da arte circense. Isto porque, paralelamente às experiências de alguns circos que se definem como “novo circo”, ocorre uma explosão de escolas e trupes em todo mundo. Assim, o “novo circo” corresponde a todo esse movimento que envolve trupes circenses, escolas de circo e alguns “novos circos” propriamente dito.⁹ Na verdade, o “novo” não significa necessariamente uma ruptura com a tradição. Tradição e modernidade não são excludentes, ao contrário, hoje, ser tradicional, até certo ponto, significa ser moderno. E, dialeticamente, ser moderno, significa voltar à tradição ou fundar uma tradição. Aqui, a “volta à tradição” tem servido de inspiração ao “novo circo”.

No Brasil, ainda parecem tímidas as experiências do “novo circo”, ficando restritas ao espaço e movimento das companhias e trupes circenses externas ao “mundo do circo” tradicional. A princípio, as novidades circenses que hoje despertam a atenção de crianças e adultos no mundo

⁸ No Brasil, comparado a outras expressões de cultura de massa tais como a música e o cinema, o circo ainda está longe de apresentar o mesmo desempenho financeiro e ter o mesmo prestígio que os circos nas culturas anglo-saxã. Por outro lado, o que parece caracterizar o chamado “novo circo”, além do discurso ecológico de proteção aos animais, a renovação estética do espetáculo e o uso do circo como instrumento de política pública com fins à promoção da cidadania e educação das crianças e adolescentes em situação de risco social, é o efeito sedutor sobre setores das classes médias urbanas.

⁹ Na verdade, este é um movimento amplo e complexo que, neste momento, só podemos apontar sua existência, sem contudo poder analisá-la, em vista das inúmeras experiências desenvolvidas na Europa, Ásia e América, ao menos desde os anos 1920 do século passado.

inteiro, parecem ter origem fora das lonas de circo. Por sua vez, isto não impede que se reconheça o papel de inovação desempenhado por alguns circenses ao longo da história do circo, embora sempre vistos como casos isolados e resultado da genialidade e talento dos mesmos. Considerados expressões da cultura tradicional, poucos circos parecem reunir elementos artísticos e administrativos que possibilitem o qualificativo de inovador ou moderno. No Brasil, os circos *Orlando Orfei*, *Tihany* e *Spacial* mereceram em algum momento essa qualificação.¹⁰

Recentemente, o *Grande Circo Popular do Brasil* (Marcos Frota Circo Show) passou a engrossar a lista daqueles que, de algum modo, têm contribuído para manter viva a tradição e ao mesmo tempo a modernidade do circo. Mas não é sem conflitos que essa reinvenção acontece. Vejamos.¹¹

O GRANDE CIRCO POPULAR DO BRASIL (MARCOS FROTA CIRCO SHOW)

O *Grande Circo Popular do Brasil*, propriedade do ator Marcos Frota, da Rede Globo de Televisão, foi criado em 1991. Em mais de 20 anos de existência, o GCPB participou de inúmeros programas de televisão e eventos culturais de projeção nacional como, por exemplo, os shows beneficentes *Criança Esperança* e a 3ª edição do *Rock in Rio* no Maracanã em 2001. Até o momento de realização da pesquisa em 2003, o GCPB era parte de um complexo organizacional no qual estavam envolvidos a agência de produção, organização e promoção de espetáculos artísticos e eventos culturais, *Marcos Frota Produções Artísticas Ltda*, sediada no Rio de Janeiro, o *Instituto Cultural e Assistencial São Francisco de Assis* (ICAF) com sede em Limeira, interior de São Paulo, além de um exército de funcionários técnicos, administradores e artistas que trabalham na produção do espetáculo do circo passando pelo processo de montagem e produção artística à divulgação publicitária e de marketing. Especificamente, o GCPB contava com a participação de aproximadamente 150 pessoas em sua estrutura e organização, além de um aparato arquitetural de lonas, caminhões, carros de divulgação, geradores de energia e sistema

¹⁰ Essa atribuição dada à tradição e aos talentos individuais constitui um traço fundamental na constituição e interpretação da cultura brasileira, a este respeito ver *As Invenções do Cotidiano*, de Everardo Rocha (2003).

¹¹ A análise a seguir tem como referência básica minha tese de doutorado em antropologia cultural intitulada *Corpo e Alma de Uma Cultura Viajante – Um Estudo Antropológico do Grande Circo Popular do Brasil* (Marcos Frota Circo Show), defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2003. Doravante o nome do circo será abreviado para GCPB e as citações extraídas do trabalho serão referenciadas somente com o número da página.

de iluminação etc, somando um patrimônio avaliado em torno de 500 mil dólares, segundo informação de seus administradores.

Minha pesquisa sobre circo iniciada anos atrás, como parte do processo de doutoramento, foi marcada por uma dramática experiência empírica que somente os trabalhos de campo são capazes de nos provocar. Lembrando o que diz Evans-Pritchard (1978) sobre o quanto o trabalho de campo pode nos surpreender exigindo uma mudança de orientação do olhar antropológico, também eu, inicialmente, embora estivesse interessado no simbolismo corporal no circo, tive de desviar, temporariamente, minha atenção para o problema que invadia o discurso do artista de circo tradicional. Em outras palavras, naquele momento, os “circenses tradicionais” estavam mais interessados em falar das condições de trabalho, dos conflitos com a administração, das ameaças que as escolas pareciam representar, do que sobre o papel específico do corpo na cultura do circo. O conflito vivido pelos artistas tradicionais com a administração do circo representava um conflito maior que pode ser traduzido no binarismo: os “*de dentro*” e os “*de fora*”. Esse drama, porque na verdade a maneira como o conflito se desenvolve no cotidiano do circo revela-se por meio de pequenos “*dramas sociais*”, segundo a formulação de Turner (1994), pode ser observado nas falas de um de seus diretores à época e, na sequência, de um artista tradicional:

Agora, que tem dez anos que a gente está na estrada, primeiro ninguém acreditava que Marcos queria ter uma lona, quando Marcos começou a ter uma lona todo mundo falou “vamos ver quanto dura. Não dura um mês”. É uma brincadeira, mas a gente não encarou como uma brincadeira, a gente enfrentou esse desafio. A coisa foi, foi, já temos uma geração saída daqui, que está lá no trapézio. Então, hoje começou a incomodar profundamente. Por que? A crise chegou a um ponto que os artistas de circo resolveram se reunir em seminário os direitos e deveres. Então questiona a existência de uma pessoa que não é de circo, dessa tradição, veja a ironia, como se Marcos fosse e tivesse o perfil de um dono de circo, ele nunca conviveu com os donos de circo, porque ele nunca se convenceu, ele nunca assumiu realmente esse papel de dono de circo. Tanto que a gente sabe que o circo tradicional é vertical, o dono de circo, o secretário, o capataz. A gente sentia em muitos momentos que as famílias do circense tradicionais exigiam de Marcos um perfil mais forte que dava segurança. A maneira de Marcos tratar o problema que não tem um perfil de um dono de circo também balançou muito as pessoas, com uma certa insegurança no começo, vai

para frente ou não vai. Hoje isso nem se questiona, mas hoje passou a incomodar fora. (p. 61)

Para o circense tradicional, uma das fontes dos conflitos reside no tratamento diferenciado dado aos artistas que vem “*de fora*”:

Isso aí, o circo deu muita mordomia. Aqui tem o artista que é de tradição de circo que tem seu trailler, e o que não é de circo, que não é de família tradicional de circo, que vem e fica no hotel, e tem outros que é de circo e vive no hotel. Quer dizer, o circo paga hotel para o artista, isso não existe. Acho que tem que estar todo mundo no mesmo barco. Se o dono ou o gerente quer ficar lá fora, mora lá fora, mas todo dia tem que estar presente aqui dentro do circo para poder todo mundo ter seu valor. (p. 62)

Tais falas revelam dois modelos de circo: de um lado, o circo tradicional onde a estrutura obedece a uma rígida hierarquia imposta pelas famílias apoiadas no princípio da tradição; do outro lado, um modelo empresarial de circo que visa estabelecer uma organização racional descentralizada baseada nos pressupostos modernos da igualdade social e liberdade individual. Acontece que a estrutura organizacional do GCPB era composta basicamente por um grande número de artistas tradicionais e suas famílias (aproximadamente 70%), e os “outros”, a administração do circo e o pessoal de suporte técnico (“peão”), pessoas oriundas “de fora” do mundo do circo. A começar pelo proprietário do circo Marcos Frota.¹²

Considerado o “Embaixador do Circo no Brasil” e um de seus principais renovadores do circo na atualidade, a imagem pública de Marcos Frota tem sido objeto de controvérsias e polêmicas no mundo do circo. Sobre ele pesam inúmeras representações contra e a favor. Mas não pretendo estender, neste momento, o rosário de acusações que marcam as relações sociais no cotidiano do circo. Tais acusações revelam problemas tanto de ordem administrativa quanto problemas relacionados à visão de uns sobre os “outros” como as representações em torno do artista tradicional de circo visto como “cigano”, “gente preguiçosa” etc, quanto a do “aventureiro” e do “cirqueiro” pessoas interessadas somente em ganhar dinheiro com o circo, como será visto à frente. Atrás dessas mútuas acusações e questionamentos entre os “*de dentro*” e os “*de fora*”, reside uma concepção de circo cujo reconhecimento e legitimidade passa pelo significado do moderno e do tradicional. Afinal, como declara um circense:

¹² Lembrando a condição do estrangeiro, inicialmente, Marcos Frota é alguém que gera desconfiança sendo colocado sob suspeita. Na verdade, Marcos Frota pode ser visto como um “mediador”, no sentido dado a este termo por Velho & Kuschinir (1996) e, como tal, ele é alguém que tem ajudado a divulgar e a manter viva a tradição do circo ao mesmo tempo que leva para dentro dele a linguagem de outras expressões artísticas.

Tem gente que não é de circo e se torna muito mais circense que o próprio circense. O Marcos é um exemplo. O Marcos é doente pelo circo. É um exemplo de um cara que é um bom circense sem ser tradicional. É ou não é? (p. 81).

Com efeito, afirmações como essa nos ajuda a relativizar a noção de tradicional e a problematizar a noção de moderno no mundo do circo e, em consequência, o próprio significado de circo.

A RETÓRICA DA TRADIÇÃO

O circo tradicional, na definição de Hotier (1997), apresenta as seguintes características: a) o espaço circular; b) presença dos animais, pois a tradição do circo ocidental nasce com o cavalo; c) presença do palhaço; d) um espetáculo concebido para estimular as emoções e não para provocar uma reflexão do tipo intelectual; e) um espetáculo concebido segundo uma repartição funcional das emoções estimuladas pelos diferentes números; f) uma dimensão estética na medida em que o espetáculo de circo é feito para gerar a admiração diante da beleza; g) um espetáculo no qual se exclui a vulgaridade verbal e gestual, assim como o exibicionismo sexual, o sadismo, o masoquismo e a violência. Mas, para o artista tradicional o circo é, antes de tudo, um “*organismo vivo*”, pois é a sua casa, é a sua vida. “O circo é meu trabalho, é a minha vida, entendeu? Eu vivo disso”, me declara um artista de família tradicional. Contudo, não se trata simplesmente de trabalho, o circo se torna uma “metáfora viva” da própria vida:

O circo para mim é tudo, é minha vida, eu vivi dentro disso aqui. Tudo que eu sei de comportamento humano, eu posso dizer que eu aprendi dentro do circo. Conviver com várias nacionalidades, com várias pessoas. O circo não tem maldade nenhuma, ele chega na cidade e trás alegria, diversão... ele é universal, não tem uma... é uma coisa pura. Eu acho que o circo não vai morrer nunca. Pode se modernizar de vários motivos, mas ele não vai acabar, só se ninguém tomar uma atitude sobre isso, se deixar o circo cair aos pedaços... ninguém se preocupar em manter os artistas, dar o devido respeito que merece, ter aquela relação entre o chefe e o empregado, o artista e o dono do circo, se tiverem aquela relação boa, aquele respeito um com o outro, o circo não vai acabar nunca. Trazendo alegria, diversão para todo mundo, é uma atividade que a gente faz, que faz bem para o corpo, para alma. Por exemplo, quem está no circo, na minha opinião, não envelhece só rejuvenesce. O circo é uma saúde. (p. 77)

O circo deve ser visto como estilo de vida e visão de mundo. O circo não é só uma maneira de viver, morar e trabalhar, é também uma maneira de pensar. O circo corre nas veias, está no sangue, não sai do pensamento, dizem os circenses. O circo é ao mesmo tempo casa e empresa, arte e trabalho. Como me disse certo dia um circense: “moramos no trabalho e viajamos com nossa casa”.

É dentro desse quadro de referência que a noção de tradição e/ou tradicional aparece antes como um elemento de classificação social do que como resultado de uma herança genética. Em um sentido amplo, a tradição adquire uma função retórica no discurso circense mais do que representação de uma realidade. O circense não está fechado à modernidade, embora seja visto e classificado na maioria das vezes como “tradicional”. O recurso à tradição consiste numa forma de estabelecer uma diferença com o artista que vem “de fora”, diz o circense:

Eu o que eu posso falar para você é uma coisa até delicada, eu dou uma maior força isso que o Marcos quer fazer montar uma universidade, conseguir montar em cada cidade uma universidade. Pegar o pessoal tradicional de circo, que já estão com idade mais avançada, e ficar parado num lugar e sendo professor, dando aula, pegando essas crianças de rua, esse pessoal que gosta de circo, que vem e se apaixona pelo circo, aprender... eu acho importante. Só que isso vem atrapalhar um pouco os artistas de circo, *porque o pessoal de circo já vem de berço. Já nasce com serragem no sangue*. E esse pessoal, pelo o que eu vejo, eles vem pelo o que eles acham bonito no circo, então, pelo o que eu conversei com alguns alunos, eles não vão seguir a vida inteira no circo, é como se fosse um hobby para eles. E isso vem atrapalhar um pouco os artistas tradicional do circo. (p. 83, grifos nossos)

A metáfora do sangue é fundamental nesse processo de classificação. O circense é aquele que tem “*serragem no sangue*” ou “*serragem nas veias*”. É como se o circo fosse uma questão de atavismo biológico. Outros circenses acentuam a diferença entre o tradicional e o artista da escola de circo, por exemplo, diz um empregado do circo “eu, sinceramente, não estou discriminando não, mas eu acho que o artista feito na escola não é artista não”. Quando perguntado por quê, ele responde: “o artista tem que ser feito de geração em geração” (p. 83). O circense tradicional é o resultado não só de uma genética ou de uma hereditariedade; ele também é fabricado aos poucos, todos os dias dentro do circo. Há uma certa representação de “*pureza*” nessa fala. À exemplo do estudo de Abreu Filho (1980) sobre a família numa cidade do interior de Minas Gerais, a categoria “*sangue*” é um vetor de transmissão de qualidades físicas e

morais no sentido de ser formadora da personalidade do artista. O sangue transmite as qualidades boas ou ruins do circense. Ser tradicional, nesse contexto, significa antes ser portador de certa qualidade que pode ser observada nas performances corporais do artista circense: “Se você chega numa escola de circo você vê que um cara que vai abrir um triplô e um mortal ele foi feito na escola de circo porque o tradicional de circo, você viu como esse moleque voa aí? Esse moleque é um gato pra voar...” (p. 84). A tradição é substancializada no discurso e no corpo circense. Referindo-se a qualidade do artista vindo de fora, diz o circense,

e você vê, esse pessoal não tem uma qualidade, eles querem fazer, eles não sabem o perigo e o risco que tem. Eles querem subir no trapézio, eles querem dar 2, 3, 4, 5 voltas, mas eles não sabem o perigo que tem, que é um troço que é perigoso. E só o pessoal do circo, que vem desde pequeno que sabe, que vive o com o perigo que tem (p. 84).

Ter qualidade, conviver com o risco, sentir o perigo são dados vistos e considerados naturais. Outros circenses falam de coragem, humildade e alegria como qualidades imprescindíveis ao artista. Perseverança e força de vontade também são ingredientes necessários à formação de um artista de qualidade. De um outro ponto de vista, essa qualidade também passa, até certo ponto, pelos aspectos externos ao corpo, pois:

A primeira [coisa] para mim é saber fazer bem. A segunda é ter responsabilidade com o trabalho dele, que a maioria tem. O circense tem essa vantagem, ensaia no horário normal, procura fazer bem feito. Tem alguns que não valem nada, mas a maioria são ótimos no que fazem, com responsabilidade. Difícil você escutar um falar “não vou entrar no espetáculo hoje, porque estou com dor de cabeça, ou porque meu pé está doendo”. O circense não faz isso, já as pessoas que entram no circo já quer ficar com o corpo mole. É por isso que eles tem essa diferença. Eu acho que é. Eu acho. Não sei se é isso ou se não é. Porque eles pensam assim não corre na veia. (p. 84)

Responsabilidade, fazer bem, dedicação, respeito à “*grande família circo*” constituem alguns dos principais atributos da identidade circense. Mesmo aqueles que nasceram no circo e não levam a sério os valores instituídos pela família circense correm o risco da desqualificação. A categoria “*cirqueiro*” é um indicativo disso, diz o circense:

O circense é aquele que nasceu dentro do circo. Porque tem o cirqueiro, a gente pode falar aqui, é que nem se fosse um cigano. Ele quer ganhar dinheiro. Vamos supor, você monta um circo e vai ganhar di-

nheiro. Então você tá pouco se ligando com o artista, com a qualidade do espetáculo, é um cirqueiro [...]. tem três versão aí: tem o dono de circo, que vem de berço, tem esse que nem o cigano mesmo, vem para ganhar dinheiro, vamos supor, você mesmo, você que não é de circo, você pega e monta o circo, você viu que deu renda então você só quer ganhar [...]. (p. 85)

O circo não é só um negócio, é um estilo de vida. O circo é uma questão de corpo e alma. Creio que nenhuma outra afirmação traduz melhor toda a carga emocional e cognitiva que o circo guarda do que a que me foi narrada por um circense ao explicar a “*aura*” (leia-se magia) do circo. Mesmo não tendo nascido em circo, a eloquência das palavras dessa circense é bastante reveladora do efeito mágico produzido pelo circo: “*Olha, acho que quero morrer no circo*”.

Para o circense tradicional, ou para aquele que “*se tornou um tradicional*” o circo é um estilo de vida no sentido de ser uma maneira de viver, sentir e pensar o mundo. O circo não é moda. Aliás essa é exatamente a principal crítica que o circense faz aos que vêm de fora. Julgam que o artista vindo de fora não tem compromisso com o circo e a arte circense. Em nome da arte, da vida, do circo, que o circense se vê no compromisso de ter que se sacrificar pelo circo. Compromisso que exige do artista, no extremo, ter de trabalhar no picadeiro mesmo quando acaba de receber a notícia da morte da mãe, é o que conta o palhaço Arrelia (1997) em sua autobiografia.

A falta de compromisso do artista que vem de fora, na visão do circense, põe em risco a vida do circo. O risco não se restringe aos preparativos nem aos números durante o espetáculo: ele se faz presente e está vivo no cotidiano do circense. Nesse sentido, o artista ou o peão que vem de fora, representa sempre uma ameaça à ordem do circo. Como diz um circense, referindo-se ao pessoal administrativo, “ninguém lá da diretoria, né, não tem, não tinha vínculo nenhum com o circo”. Com relação ao artista, diz um outro, “tá entrando gente no circo que não tem nada a ver com isso e tá denegrindo o nome do circo”. Como sugerem os estudos sobre a percepção do risco social, o risco é uma interpretação subjetiva dos indivíduos sobre aquilo que consideram ser uma ameaça à sua integridade física e moral.

Talvez, agora, fique mais fácil compreender o significado da definição, apresentada anteriormente, do circo como um lugar de saúde; bom para se criar os filhos, sem maldade, com segurança, enfim, um lugar sem vícios. Lembro que uma das primeiras representações que me foi fornecida pelos circenses era a de que o circense é uma pessoa “*sem vícios*”.

Os circenses de mais idade reafirmavam categoricamente a virtude e, até certo ponto, a “pureza” dos filhos não só em termos de uma suposta “bondade natural” (grifo nosso), assim como, em razão de levarem uma vida sem vícios. O circense não bebe e não fuma, mesmo porque isso seria extremamente prejudicial às suas performances artísticas. Em tom de brincadeira falava-se que ao chegar a um barzinho certamente um circense pediria um copo de leite ao invés de uma dose de bebida alcoólica qualquer. A diferença é que, para o circense tradicional, o circo não é um *hobby*, uma moda, um meio de vida ou profissão como outra qualquer. Ao contrário, o circo é a sua vida; em outro sentido, é o seu vício.¹³

Mas a suposição de um circo puro, original, “perdido no tempo”, revela-nos mais um sistema de classificação do que uma realidade de fato. Afinal o artista tradicional de circo está aberto, de certa forma, a toda sorte de experiências e novidades modernas. Como todo mundo, ele gosta de conforto e da facilidades promovidas pelas tecnologias do mundo informatizado. Assim, no que diz respeito à minha experiência de campo, a família surgia mais como uma categoria de classificação e menos como uma “realidade” que pudesse ser pura e simplesmente definida por relações de consaguinidade ou instituição detentora de um saber específico. Família servia para falar tanto de “relações de sangue” quanto de “relações de trabalho”. Em nome da tradição, da “pureza de sangue”, da natureza especial do artista tradicional de circo, ameaçando de morte pela “invasão dos aventureiros” o “circo-família”, esconde-se um processo de “autenticação” do circo.¹⁴ Mas, outro é o ponto de vista dos “de fora”.

CIRCO SE APRENDE NA ESCOLA

Em 2001, Marcos Frota lançou as bases da *Universidade Livre do Circo* (UNICIRCO) no exato momento em que acontecia no Brasil o *Primeiro Festival Mundial de Circo*, realizado em Belo Horizonte. Estes dois eventos são de grande importância para o entendimento dos rumos que o circo vem tomando nos últimos anos.

¹³ Mesmo ações aparentemente destituídas de significação memorialística como o processo de montagem do circo, acabam por acionar um conjunto de representações que evocam a tradição, ver Rocha (2009b).

¹⁴ O conceito de família merece uma atenção especial na análise do mundo do circo em vista do fato de carregar uma tensão entre o ideal tipo da consanguinidade e, na prática, operar por meio das alianças e reciprocidades. Na verdade, à exemplo do discurso sobre o patrimônio cultural no Brasil, o “*circo-família*” parece sofrer um processo de autenticação que se assemelha ao que Gonçalves (1996) denominou de “retórica da perda”. Na mesma linha de reflexão da historiadora Ermínia Silva (1996) sobre a família de circo no Brasil, recentemente tive acesso ao trabalho de Afonso (2002) sobre o circo em Portugal, cujo título “Os Círcos não Existem” é, significativamente, uma reafirmação da importância da família, pois, o que existe é a família de circo, observa a antropóloga.

Fazendo eco à proposta do “*novo circo*”, o GCPB, através da UNICIRCO, manifesta a sua “*função social*”, ou em termos mais usual sua “*responsabilidade social*”. É sabido que as escolas de circo têm desempenhado um papel importante no sentido de formar novos artistas de circo e novas trupes circenses. É nessa perspectiva, que se situava a incipiente experiência da UNICIRCO. Este projeto teve como pressuposto a idéia da não utilização de animais em circo, a continuidade da arte circense, a promoção do desenvolvimento total (físico, psíquico e sociocultural) da criança, tendo como base uma pedagogia da convivência e do lúdico.

Como se vê, o discurso de renovação da arte circense estende-se também ao próprio circense e não somente à renovação estética do espetáculo e às crianças carentes em situação de risco social. Em uma das atividades propostas no documento “*Temporada 2001 – Belo Horizonte*” encontram-se oficinas para os filhos de artistas circenses e de outros trabalhadores do circo. Além das atividades de

“contação de história”, “teatro”, “mímica”, “música”, “confeção de bonecos e brinquedos com material reciclado”, destacam-se os objetivos: “aperfeiçoar a convivência grupal, familiar e comunitária, tornando-a cada vez mais harmoniosa e solidária; intensificar a curiosidade do saber e do fazer, ampliando a perspectiva do mundo ao redor; estimular o desempenho escolar, através de práticas lúdicas e atividades alternativas centradas nas artes e na cultura circense”.

Ao final, seria o próprio artista tradicional o maior beneficiado. Em tese, a idéia era a de valorizar o “*fazer*” (leia-se saber) do artista tradicional detentor de uma “*técnica corporal*” específica.¹⁵

Mas este projeto mereceu inúmeras críticas do artista tradicional. A começar pela denúncia de falta de participação na elaboração do projeto, bem como, da falta de recursos técnicos à sua implantação. Por exemplo, desabafa um circense,

na minha opinião está tudo errado. Eles estão fazendo umas coisas aí que não dá para entender. Pegar o aluno, ensaiar em três semanas aí, mostrar o que é o circo e tal em três semanas... Depois eles pega e vão... dá um diploma para cada um deles, né? Você acha que isso está certo? (p. 115).

Para quem faz do circo sua vida, é difícil entender os resultados práticos de uma oficina de acrobacia ou trapézio de 60 horas. E continua o circense:

¹⁵ Essas orientações encontram-se no “documento” de circulação interna, na verdade, um planejamento das atividades do GCPB para a temporada de 2001, em Belo Horizonte.

[...] não, não tem a mínima possibilidade. Se você fizer ali, você fez é milagre, com o tempo que você tem, a qualidade do seu trabalho, o que eles estão te oferecendo para você ensinar as pessoas. É muito pouco as condições, a estrutura, não tem nada, não tem nada. Não tem um aparelho para você ensinar uma pessoa a fazer uma determinada coisa, um salto com segurança, como... se um rapaz desse aí machucar aí, quebrar o pescoço e morrer aí, e aí? (p. 115)

Do outro lado, a idéia de “*circo social*” tornou-se um dos pontos mais polêmicos do Primeiro Festival Mundial do Circo, realizado em Belo Horizonte em 2001. Naquele momento, um dos expositores denunciava o quanto o chamado “*circo social*” pode gerar expectativas frustrantes nos menos avisados. Não se pode esperar que todas as crianças se tornem artistas de circo e que todos um dia trabalhem no *Cirque du Soleil*, denunciava um dos palestrantes. Isso não significa que os projetos sociais desenvolvidos em muitas comunidades carentes não tenham apresentado resultados positivos. Mas é preciso olhar com cautela as posturas mais messiânicas.¹⁶

O próprio Festival pode ser visto como palco de um conflito mais amplo e profundo sobre o “*espaço*” do circo. Sem dúvida alguma, uma das questões mais salientes discutidas durante os seminários durante o Festival era a criação de um sistema de “*referências para esta importante manifestação cultural*” que é o circo e, em particular, a escola de circo, assim se manifestou um expositor. Isso significa que, se a partir de agora circo também se aprende na escola, faz-se necessário normatizar, criar regras, definir currículo mínimo. Significa que a legitimação das escolas de circo como veículos alternativos de educação e promoção da cidadania para crianças e adolescentes em situação de exclusão e risco social deveria passar por um processo de institucionalização junto aos órgãos oficiais de Educação do Estado. Ao menos essa foi a tônica e a principal reivindicação de alguns dos principais donos e representantes de escolas de circo durante o Festival. É significativo o fato da iniciativa de realização do Festival ter partido da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, da Spasso Escola Popular de Circo, de Belo Horizonte, e da Circo Escola Picadeiro, de

¹⁶ Acreditar que por meio do circo as crianças e os adolescentes irão adquirir cidadania, significando melhoria nas condições de vida como, por exemplo, trabalhar em um circo, ainda é um sonho tanto para as crianças e adolescentes quanto para os idealizadores de projetos sociais dessa natureza. O problema é que por de traz de muitos projetos sociais escondem-se às vezes interesses menos nobres do que promover a cidadania de crianças em situação de risco.

São Paulo. Se, circo se aprende na escola, então faz-se necessário sua institucionalização e, portanto, sua normatização.¹⁷

De fato, o Festival acabou por revelar outros interesses e conflitos envolvidos nesse “*drama*”. Toda essa história parece conter uma profunda ironia. Quando se olha para história do circo no Brasil, vê-se que o circo foi tradicionalmente alvo de perseguições e preconceitos, ora da parte do Estado ora da parte dos setores das classes dominantes da sociedade brasileira.¹⁸ Curiosamente, hoje o circo é apresentado exatamente como um instrumento de promoção da cidadania, formação educacional e profissional, de crianças pobres, carentes e marginais. O circense que sempre reclamou da falta de incentivo do governo em criar condições de melhoria de vida e de trabalho, no mínimo passa a ver com desconfiança os projetos das escolas de circo. Ele que sempre foi considerado um “*cigano*” (no sentido de alguém “*sem endereço fixo*”), alguém à margem da sociedade, sem garantia trabalhista, sem cidadania, vê o circo transformar-se no instrumento de promoção da cidadania dos “*outros*”.¹⁹

As escolas de circo são uma espécie de “*outro*” do circense. Dependendo do ponto de vista, o “*outro*” muda sua “*natureza*”, o que faz dele não um pólo fixo da relação com o “*eu*”. Assim, as escolas de circo parecem representar um duplo papel (que oscila entre o “*mesmo*” e o “*outro*”) para o circense: de um lado, acentuando o sentimento de ameaça e abandono à exemplo das crianças em situação de risco social quando ele se vê desrespeitado, do outro lado, quando aparecem como uma espécie de “*aposentadoria*” enquanto recompensa e reconhecimento social por sua dedicação à arte ao longo da vida. Contudo, mais do que um problema conjuntural, esse como outros conflitos são parte de uma história em que os embates entre os “*de dentro*” e os “*de fora*” se revela um problema de ordem estrutural que, nesse momento, não é possível analisar em profundidade.²⁰

Resumindo: o chamado circo tradicional é uma invenção moderna que pode ser rastreada nos discursos sobre o circo. A própria noção de tradi-

¹⁷ Diferentemente do “*mundo do samba*”, a idéia de escola no “*mundo do circo*” é relativamente nova. Fico tentando pensar que essa novidade sugere uma relação de poder entre o saber e o “*fazer*”, embora este “*fazer*” signifique um modo de saber específico. Durante o período do trabalho de campo tive a oportunidade de ver um aluno de escola de circo “*fazer*” malabares tendo como referência uma espécie de partitura (tal qual as partituras de música) na qual estava registrada a sequência de movimentos de um determinado modo de jogar a clave.

¹⁸ Isto pode ser observado no trabalho de Duarte (1995).

¹⁹ Apesar das críticas aos projetos sociais envolvendo o circo, o discurso circense tende a destacar a importância do circo para a formação humana e a promoção da cidadania das crianças e dos adolescentes em geral, contudo, muitas vezes era o “*outro*” (o “*de fora*”) contra o qual o circense se posiciona tendo em vista o fato de que ele representa ameaça e perigo.

²⁰ Na verdade, a compreensão desse problema, discutido na tese, tem como eixo a cultura da viagem no circo.

ção é constitutiva da modernidade, lembra Giddens (2002). Até mesmo o suposto “*fim da tradição*” dever ser relativizado, pois segundo o sociólogo:

O fim da tradição não significa que a tradição desaparece, como queriam os pensadores do Iluminismo. Ao contrário, ela continua a florescer em toda parte em versões diferentes. Mas trata-se menos – se é que se pode dizê-lo assim – de tradição vivida de maneira tradicional. Viver a tradição de maneira tradicional significa defender as atividades tradicionais por meio de seu próprio ritual e simbolismo – defender a tradição por meio de suas pretensões à verdade. (p. 53)

Tradição e modernidade não se opõem, ao contrário são complementares, pois, segundo Ricoeur, toda “tradição vive graças à interpretação; é por este preço que ela dura, isto é, permanece viva” (1988, p. 28). Assim como para um artista a tradição funciona como selo de qualidade, para o circo a tradição funciona como autenticação da sua modernidade. No Brasil, hoje, a evocação da tradição ganha contornos de modernidade. É moderno ser tradicional. Neste sentido, modernidade e tradicionalidade não são duas condições naturais, antes, podem ser vistas como categorias de pensamento que acionam um sistema de classificação e de significados sociais orientando as interpretações não só de circenses tradicionais e modernos bem como dos antropólogos nesse processo de (re)invenção do circo no mundo contemporâneo.

ABSTRACT

In recent years we have watched to a real spectacularization process of circus in Brazil, being illustrations since the recent shows of Cirque Du Soleil, the creation of many companies, troupes and school of circus in most cities of the country to the proposal of playfulness in the educational process of NGO's art-education directed to children and adolescent in social risk situation. The understanding of the reasons of this success guides us to an exercise of anthropological reflection about the meaning of circus and the sense of culture in contemporary societies. Specifically, the text shows an analysis of discourse over the sense of tradition regarding the process of modernization of circus culture in Brazil based on the fieldwork realized with Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show) years ago.

Keywords: circus; culture; tradition; modernization.

REFERÊNCIAS

- ABREU FILHO, Ovídio. *Raça, sangue e luta: identidade e parentesco em uma cidade do interior*. 237f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Museu Nacional, Universidade Federal Fluminense, 1980.
- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DO&A, 2003. 320p.
- AFONSO, Joana. *Os circos não existem*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002. 198p.
- ARRELIA (Waldemar Seyssel). *Arrelia: uma autobiografia*. São Paulo: IBRASA, 1997. 162p.
- BAYARDO, Rubens. Cultura & desarrollo: nuevos rumbos y más de lo mismo? In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 67-94.
- CARDOSO, Carlos; BACELAR, Jaferson (Org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 2006. 352p.
- COXE, Anthony Hippisley. No começo era o picadeiro.... *O Correio (Unesco)*, [S.l.], ano 16, n. 3: o circo, arte universal, p. 4-7, mar. 1988.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 316p.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1998. 323p.
- GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrol: o que a globalização está fazendo de nós*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 108p.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1996. 156p.
- HOBBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 316p.
- HOTIER, Hugues. *Cirque, communication, culture*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995. 255p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 456p.

MICELI, Sergio. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. 240p.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. 191p.

ORFEI, Orlando. *O circo viverá*. São Paulo: Mercuryo, 1996. 240p.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 149p.

RICOEUR, Paul. Hermenêutica e estruturalismo. In: _____. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Porto: Rés, 1988. p. 27-98.

ROCHA, Everardo. As invenções do cotidiano. In: _____. *Jogo de espelhos: ensaios de cultura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. p. 13-31.

ROCHA, Gilmar. O circo chegou!: evocações do circo de infância na arte moderna brasileira. Comunicação no XVI Encontro de História Regional realizado em 20 a 25 de julho na cidade de Belo Horizonte, UFMG, 2008. 8p.

_____. *Corpo e Alma de uma cultura viajante: um estudo antropológico do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show)*. 439f. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural)–Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009a.

_____. ‘Eis o malandro na praça outra vez’: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *Scripta*, [S.l.], v. 10, n. 19, p. 108-121, 2006.

_____. Fazer a praça: a montagem do circo como processo ritual. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, José Reginaldo (Org.). *Os dias e as festas: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b. p. 142-168.

_____. O Maior espetáculo da terra!; circos, monstros, fronteiras e ‘self’ na sociedade moderna. *Transit Circle – Revista de Estudos Americanos*, Niterói, 2009c. No prelo.

SAXON, A. S. O maior espetáculo da terra: o circo norte-americano ontem e hoje. *O CORREIO*, [S.l.], ano 16, n. 3 – O Circo, Arte Universal, p. 31-34, mar. 1988.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no brasil no final do século XIX a meados do XX*. 172p. Dissertação (Mestrado em História)–Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UEC, São Paulo, 1996.

TURNER, Victor W. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. 7. ed. [S.l.]: Cornell University Press, 1994.

VELHO, Gilberto; KUSCHINIR, Karina. Mediação e metamorfose. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 97-107, 1996.

WAGNER, Roy. *The invention of culture*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. 168p.