

## TEMÁTICA LIVRE

### O Circo Voador como memória e representação das juventudes cariocas

### Circo Voador as a memory and representation of youths from Rio

CLÁUDIA PEREIRA

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: [cacau2silva@gmail.com](mailto:cacau2silva@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5382-130X>

Edição v. 45  
número 1 / 2026

Contracampo e-ISSN 2238-2577

Niterói (RJ), 45 (1)

jan/2026-abr/2026

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

PEREIRA, Cláudia. Circo Voador como memória e representação das juventudes cariocas. **Contracampo**, Niterói, v. 45, n. 1, p. 01-17, jan./abr. 2026.

**Submissão em: 05/08/2025. Revisor A: 31/08/2025. Revisor B: 10/11/2025. Revisor C: 03/02/2026. Segunda rodada - Revisor A : 08/02/2026. Aceite: 09/02/2026**

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v45i1.68760>

## Resumo

O artigo discute a ocupação do espaço urbano e a construção de identidade entre os jovens. O objetivo é demonstrar que o Circo Voador atuou no Rio de Janeiro como lugar de criação de cultura. O ponto de partida são três relatos de vida que apontam o Circo Voador como um lugar marcante em suas juventudes. Tal evidência levou à análise de dados secundários, quais sejam, testemunhos de produtores culturais e artistas do Circo Voador à luz de teorias sociais sobre memória e representação. O Circo Voador contribuiu para a construção de uma identidade juvenil carioca, e constitui-se memória coletiva, dada a sua importância afetiva presente nas histórias de vida narradas em diferentes décadas e transmitidas entre distintas juventudes.

### Palavras-chaves

Circo Voador; Juventudes; Representação; Memória; Cidade.

## Abstract

This article discusses the occupation of urban space and the construction of identity among young people. The aim is to demonstrate that Circo Voador acted in Rio de Janeiro as a place for the creation of culture. The starting point is three life stories that point to Circo Voador as a significant place in their youth. This evidence led to the analysis of secondary data, namely, testimonies of cultural producers and artists of Circo Voador in the light of social theories on memory and representation. Circo Voador contributed to the construction of a youth identity in Rio, and constitutes a collective memory, given its affective importance present in the life stories narrated in different decades and transmitted among different youths.

### Keywords

Circo Voador. Youths. Representation. Memory. City.

## Introdução

Um *respeitável público* não é exatamente o que passou a frequentar o canto da praia do Arpoador a partir daquele 15 de janeiro de 1982. Quando o Circo Voador pousou ali ao lançar-se de forma pioneira na corrente de ventos ansiosos que pairavam naqueles tempos, seu picadeiro era cheio de artistas que nem sabiam direito o que deveriam fazer, mas que tinham certeza de suas intenções e intuições. Maria Juçá Guimarães, autora do livro “Circo Voador: a Nave” (2013), testemunhou de perto a trajetória do lugar e, não à toa, é citada neste artigo como uma fonte importante, graças ao caráter documental e memorial que sustenta a sua obra. Conferindo aos seus depoimentos a licença poética e emocional que fazem, afinal, parte da narrativa da memória, destaca-se a seguinte representação sobre um dado grupo de jovens cariocas que esteve à frente desta cena cultural dos anos 1980: “A gente tinha certeza de que a liberdade, a irreverência e a ousadia eram os caminhos que queríamos trilhar. Fazer tudo de cabeça para baixo para ser o contrário do que estava em pé” (Guimarães, 2013, p. 73).

Neste artigo, o objetivo é propor que o Circo Voador modificou a cidade do Rio de Janeiro na qualidade de um lugar privilegiado de *criação de cultura*, e que forjou identidades e representações sociais de uma dada juventude carioca dos anos 1980.

O ponto de partida das questões que orientam este artigo decorre de histórias de vida de pessoas de diferentes gerações, registros que fazem parte do acervo do Museu das Juventudes Cariocas (MuJuCa). Esses três relatos, que serão explorados mais à frente, levaram ao interesse por compreender o papel do Circo Voador na conformação de uma dada identidade juvenil que, ao que tudo indica, se perpetua para além de seu surgimento. Para tanto, à luz de uma discussão teórica sustentada em textos sobre memória em articulação com representação, este artigo busca realizar uma análise desses dados primários, bem como de dados secundários presentes no livro de Maria Juçá Guimarães (2013), quais sejam, testemunhos de produtores culturais e artistas ligados à trajetória do Circo Voador – os quais Michael Pollak (1989) poderia qualificar como *historiadores da casa* – e de entrevistas concedidas à imprensa na época.

Algumas questões movem esta pesquisa, tais como: qual a importância de determinados espaços/lugares urbanos para as juventudes?; de que modo tais espaços/lugares se perpetuam na conformação de identidades juvenis ao longo do tempo?; com a chegada do Circo Voador ao Arpoador, que tipo de representação sobre aquela juventude se inaugura naquele momento, pensando nas dinâmicas antropológicas da cidade?; ao se transferir para a Lapa, mudam as representações sociais do Circo e, consequentemente, daqueles que o frequentam?

Dada a sua relevância cultural revelada ao longo desta investigação, impressiona a lacuna de pesquisas acadêmicas sobre o Circo Voador. Numa busca no Catálogo de Dissertações e Teses da Capes, foram encontradas cinco dissertações, sendo quatro delas de Mestrado acadêmico e uma de Mestrado Profissional, respectivamente, em programas de História Comparada (Vidal, 2005), Música (Jesus, 2019), Psicologia (Carvalho, 2006), Design (Hettenhausen, 2018) e Memória (Mesquita, 2022). No Google Acadêmico, na busca pelo termo *Circo Voador*, apenas dez artigos ou trabalhos apresentados em eventos científicos são listados, a maioria deles como resultado das dissertações supracitadas. Nenhum desses textos é da Área de Comunicação.

Este artigo se junta a outros estudos que buscam refletir sobre o papel da ocupação da cidade e de espaços urbanos para a construção de identidades e de memória entre os jovens numa perspectiva que se aproxima das *culturas midiáticas das juventudes* (Pereira, 2023), ou seja, as que se constituem a partir de produções criativas que partem dos próprios jovens, sem interferência, patrocínio ou controle direto de uma dominação adulta – embora não devamos desconsiderar as inscrições sociais prescritivas que sempre se impõem.

Para finalizar esta breve introdução, é também importante sublinhar que não se quer, aqui, retomar a história do Circo Voador, pesquisa que já foi exaustivamente realizada por Guimarães (2013) e

Vidal (2005). No sentido da contextualização, contudo, é importante deixar registrado que sua inauguração aconteceu no dia 15 de janeiro de 1982, na praia do Arpoador, em Ipanema, onde permaneceu por doze semanas. Em outubro deste mesmo ano, voltou às atividades no bairro da Lapa, e em 1996 teve sua licença cassada pela prefeitura. Depois de oito anos, em 2004, foi reaberto e está em atividade até a presente data. O Circo Voador foi idealizado, entre outros nomes, pelo ator e produtor cultural Perfeito Fortuna. O grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone esteve à frente de sua primeira fase, no Arpoador, tendo o ator Evandro Mesquita como coordenador artístico. Além de peças teatrais e espetáculos de dança, no Arpoador foram realizados os shows de rock, à época de músicos e artistas iniciantes na cena musical, que depois ganharam maior espaço na Lapa, o que fez do Circo o celeiro das bandas nacionais do gênero. Maria Juçá Guimarães é jornalista e produtora cultural, figura importante na história do Circo Voador, e sua trajetória se confunde com a do lugar (Vidal, 2005; Guimarães, 2013).

## Uma breve abordagem teórica

A premissa deste artigo é a de que o Circo Voador se constitui como memória coletiva (Halbwachs, 1990; Pollak, 1992), considerando-se que sua permanência se perpetua nas histórias de vida narradas em diferentes décadas e transmitidas entre distintas juventudes. Do mesmo modo, assume-se que o Circo Voador é um “signo juvenil geracional”, no sentido dado por José Machado Pais (1993, p. 105): “[...] o rock cumpre uma função de integração geracional, ou seja, é um signo juvenil geracional que funciona como polo gregário de sociabilidades juvenis”. Nesta seção, busca-se realizar uma breve reflexão teórica, tomando a memória e a representação como categorias-chave para a análise que será feita mais adiante.

O processo narrativo de reconstrução das lembranças da juventude leva a um movimento de distanciamento com relação a papéis sociais assumidos no presente, ao mesmo tempo em que promove um reencontro com identidades deixadas no passado. É um investimento da ordem do afeto e da razão, já que, na elaboração deste passado, o distanciamento e o reencontro atuam dialogicamente. Como ressalta Beatriz Sarlo (2007, p. 12), “fala-se do passado sem suspender o presente, implicando também o futuro”. Nesta dinâmica, atuam referências externas e cotidianas, como, por exemplo, as das indústrias culturais: a televisão, o rádio, o cinema, o cantor, a cantora, a banda, o rock, enfim, produtos midiáticos que fazem parte dos contextos temporais e sociais vividos. Do mesmo modo, e numa medida muito importante, atuam lugares, bem como indivíduos e grupos de pessoas que fizeram parte destas juventudes.

Serge Moscovici retoma Émile Durkheim para compreender de que modo as construções de ideias e imagens compartilhadas em sociedade se formam a partir da interação social. Sua abordagem coloca a comunicação no centro do que ele denomina *fenômeno das representações sociais* (Moscovici, 2011). Pessoas e grupos constroem representações por meio da comunicação e da cooperação. Essas representações, evidentemente, não são obra de um indivíduo isolado. Uma vez geradas, contudo, elas ganham autonomia, circulam, se encontram, se aproximam e se afastam, originando outras novas representações, ao mesmo tempo em que antigas representações deixam de existir. Por essa razão, para compreender e explicar uma representação social, é necessário partir daquelas que a antecederam (Moscovici, 2011, p. 41). Ao propor essa busca pelas representações que fundamentam outras, o autor se ancora na ideia de que as representações sociais buscam “(...) tornar familiar algo não familiar, ou a própria familiaridade.” (Moscovici, 2011, p. 54). Segundo Moscovici, os *universos consensuais* proporcionam um sentimento de segurança e harmonia no plano do conhecimento, consolidando-se pela repetição de situações, gestos e ideias. A dinâmica das relações se dá por meio do processo de familiarização, no qual pessoas, ambientes, acontecimentos e objetos são compreendidos em referência ao que já lhes precede, aos encontros anteriores. Assim, “(...) a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente, a resposta sobre o estímulo, e as imagens sobre a ‘realidade’”. (Moscovici, 2011, p. 55). Uma representação social é uma construção coletiva, edificada nos diferentes espaços disponíveis, sobretudo

no meio midiático, consolidando o tecido social, reafirmando a memória e promovendo a familiaridade.

Este artigo concebe a memória como coletiva, isto é, interessam os processos pelos quais imagens, ideias, histórias, enfim, representações são negociadas, editadas e cristalizadas ao longo do tempo – não como algo fixo, mas como parte integrante da vida social.

Maurice Halbwachs (1990 [1950]), que introduziu uma teoria da *memória coletiva*, a define, de modo geral, como um trabalho de representação elaborado sob a influência dos grupos sociais pelos quais transitamos ao longo da vida. O primeiro deles, segundo o teórico, é o da família. É nesse primeiro núcleo social, em que as figuras materna e paterna são fundamentais, que começam a se fixar as lembranças vividas, ainda que pareçam ter sido esquecidas pelo indivíduo, pois é por meio dos testemunhos dos outros que elas se estabelecem como uma *memória individual*. O grupo de amigos, que ganha um papel constitutivo das identidades juvenis, é outro dentro do qual se realizam interações que, da mesma forma, colaboram para a construção da memória.

Michael Pollak (1992) indica os elementos irredutíveis que fazem parte do processo de solidificação da memória. São eles: os acontecimentos vividos e os acontecimentos vividos por tabela (*memória herdada*); pessoas, personagens (*vividas* e por tabela); e lugares da memória (ligados a uma lembrança pessoal, mas também sem cronologia). Neste sentido, as histórias contadas sobre o Circo Voador, para trazer um exemplo que interessa de forma central neste artigo, servem ao papel de *memória herdada* e de *lugar da memória*, no sentido conferido por Pollak – não confundir com o *lugar de memória* de Pierre Nora (1993) –, bem como os personagens que habitam as histórias desses lugares, como os artistas, se tornam referências que contribuem para a sua longevidade nas lembranças dos cariocas.

Priscila Perazzo (2015) considera que a memória não é a história e nem o vivido: “Eis que o passado não existe. Só existe em nossas representações, só existe em nossa memória. Só se expressa se houver uma forma de relato. É o sujeito da ação quem pode relacionar-se ao seu passado (Perazzo, 2015, p. 128). Nesse sentido, a autora se debruça sobre o que denomina de *narrativas orais de história de vida*:

Nas Narrativas Oraís, a linguagem falada pela pessoa a obriga a buscar vocabulário próprio, organizar seu discurso de acordo com seus valores, sua forma de ver o mundo, sua constituição cultural (crenças, valores, hábitos) e sua história de vida (de onde veio, como se formou, quais suas trajetórias, por onde passou e com quem conviveu). Enfim, após a elaboração de todos esses elementos, o sujeito que conta a história se remete ao passado, ao que foi e ao que fez, à sua história de vida. E nessa relação entre a narrativa do passado e a lembrança do mesmo, se dá e se encontra a sua memória (Perazzo, 2015, p. 128).

A memória, na perspectiva da autora, é tomada com um mecanismo da representação fundamental para operar a narrativa a partir de uma “rede de sentidos” (Perazzo, 2015, p. 128). E, podemos arriscar afirmar, esta rede de sentidos aponta para uma ou mais identidades, construídas ao longo de trajetórias vividas e narradas.

Pollak (1992) avança no debate com Halbwachs, ao problematizar alguns aspectos da teoria da *memória coletiva*, como quando a relaciona com a identidade. Para o autor, há uma ligação estreita entre a memória e o sentimento de identidade: a primeira é parte constituinte do segundo. Memória e identidade são valores disputados. A memória é também herdada e é continuamente reelaborada, reconstruída, disputada. A memória é flutuante e seletiva. Memória e identidade podem ser negociadas, não são essência da pessoa ou do grupo, e o testemunho ou a memória do Outro modifica a autoimagem individual (Pollak, 1992).

## Aliança afetiva, identidade e as juventudes cariocas dos anos 1980

Para Lawrence Grossberg (1992), no pós-guerra, pela primeira vez, o rock promoveu uma *aliança afetiva* entre jovens do mundo todo, o que os fez despertar para um sentimento de agência e

de pertencimento na sociedade. O mesmo parece ter acontecido novamente no Brasil dos anos 1980, considerando o hiato entre 1964, quando aconteceu o golpe de Estado militar, e 1985, com a volta das eleições diretas. Nesses 20 anos, a repressão política não deu margem para a consolidação de uma identidade juvenil que não fosse aquela forjada pelo lado em que se estava, se contra ou a favor do regime militar. Em 1982, quando o Circo pousou no Rio de Janeiro, ainda sob vigilância autoritária e punitiva, sua presença foi decisiva para dar materialidade a esta *aliança afetiva* que se desenhava, não sem a sua efetiva participação, acolhendo artistas, bandas, músicos e projetos artísticos, de modo irreverente, quase uma celebração.

Ao mesmo tempo, como afirma Guimarães (2013, p. 104),

Revistas especializadas abriam espaço para o pessoal novo. O programa Realce, de Ricardo Bocão, Antonio Ricardo e Cesinha Chaves, veiculado pela TV Record Rio, misturava esportes radicais – surf, skate, vôo livre e bicicross com música e comportamento, sempre levava as bandas de rock que tocavam na Rádio Fluminense ou no Rock Voador. Voltado para o público adolescente e jovem, o Realce era mais um parceiro do Circo (Guimarães, 2013, p. 104).

O jornalista Arthur Dapieve (1995) denomina de BRock o fenômeno que nasce no início dos anos 1980 e confere ao músico paulista Júlio Barroso o papel de pioneiro. Mas é ao carioca Cazuzu que o autor atribui o título de *grande mito* do BRock, já que “[...] reunia todos os principais traços do roqueiro brasileiro da década de 80, os traços que definiriam o próprio movimento – embora [...] nem todos os seus membros se reconheçam como membros de um movimento, aqui ufanisticamente chamado de BRock” (Dapieve, 1995, p. 195). Tais traços, ainda segundo o jornalista, se forjam na atitude do pós-punk anglo-americano, no do-it-yourself (faça-você-mesmo), num *novo rock brasileiro* que deixa para trás o psicodelismo dos anos 1970, que não se reconhece em Gil/Caetano/Chico/Rita Lee, e que se aventura por letras que driblam a vigilância ainda presente no processo de redemocratização. “Esse BRock era música feita por jovens homens brancos de classe média alta para seus pares. [...] A elite sofisticada. Bem-informada sobre os rumos do rock lá fora e inconformada com os descaminhos da música aqui dentro” (Dapieve, 1995, p. 195).

Depois do circuito cultural e musical de São Paulo, Dapieve localiza no Rio de Janeiro um celeiro tão ou mais importante para a consolidação e disseminação do BRock: “No Rio, fora os bares, o point do novo rock brasileiro era o lendário Circo Voador” (Dapieve, 1995, p. 31). Junto com a Rádio Fluminense, que nasceu também em 1982, músicos como Celso Blues Boy e bandas como Blitz, Barão Vermelho e Sangue da Cidade encontram seu espaço e se tornam referência para que outras bandas assumam o sotaque, as gírias, as paisagens praianas e o estilo irreverente de uma identidade marcadamente carioca.

O músico baiano Marcelo Nova também aponta para aspectos distintivos dessas bandas, comparando com as de São Paulo:

O tal do rock carioca, diferentemente do paulistano, era todo alegre, todo mundo era tão feliz, todo mundo tão colorido. As pessoas vestidas de cores cítricas. Eu me lembro bem dos meninos do Paralamas, Lobão, Evandro Mesquita, da Blitz, todo mundo vestido de verde-limão, todo mundo rebeldinho, e vestido de limão. Aí, eu disse: “Ah, é rock de bermuda”. (Guimarães, 2013, p. 118, grifo nosso).

O *rock de bermuda* estava impresso em bandas nacionais pioneiras e apontava para a construção de um dado ethos juvenil, ou de uma *aliança afetiva* (Grossberg, 1992), ou ainda de um *signo juvenil geracional* (Pais, 1993), culminando numa espécie de consagração em 1985, no Rock in Rio, quando vários artistas acolhidos pela lona da Lapa se apresentaram para o mundo, e para um Brasil em franco processo de redemocratização.

## Circo Voador: memória, representação e criação de cultura

A partir deste ponto do artigo, serão tomados como *corpus* da análise alguns dados primários e outros secundários.

Os dados primários foram extraídos da pesquisa mencionada anteriormente, na introdução, no âmbito do Museu das Juventudes Cariocas, o qual tem por objetivo registrar relatos de vida de cariocas sobre suas juventudes na cidade do Rio de Janeiro. Das 19 entrevistas até então realizadas, três delas fizeram referência ao Circo Voador espontaneamente, o que chamou atenção, principalmente pela forma afetiva com que foram elaboradas e pela distância geracional entre cada um deles: Paulo, Carlos e Antônio viveram seus vinte e poucos anos, respectivamente, nos anos 1980, 1990 e 2010,

Os dados secundários, por sua vez, foram retirados de entrevistas publicadas no livro de Maria Juçá Guimarães (2013), bem como entrevistas publicadas na imprensa.

Paulo testemunhou, ainda na adolescência, o início do Circo Voador no Arpoador. Em seu relato é possível alcançar a impressão que a lona no canto da praia causava nos mais jovens.

O Circo Voador era na ponta lá do Arpoador, né? Então, o primeiro show que eu fui na minha vida foi com 14 anos, e a minha mãe não sabia e eu fui no Circo Voador no show do Celso Blues Boy. E eu fiquei absolutamente chocado com aquilo tudo, né? É claro que na praia você via as pessoas fumando maconha, né? Mas lá você entrou numa nuvem, né, você entrava num negócio, assim, e tava tudo ali, liberado, aquela coisa, né? E eu com 14 anos, imagina hoje uma criança de 14 anos numa... você não ia mandar o cara pro Circo Voador, né? Minha mãe não sabia que eu ia pro Circo Voador, eu fui pro Circo Voador, e eu adorei o Celso Blues Boy, achei o máximo aquilo. E eu falei, pô, quero tocar guitarra na minha vida, um dia eu vou tocar nesse palco do Circo Voador (Paulo, 54).

Se Paulo demonstrou espanto com a nuvem de fumaça quando entrou lá pela primeira vez, Carlos, quase 10 anos mais jovem, se mostra mais familiarizado e revela um registro de memória que o marcou, dessa vez já no Circo Voador da Lapa, nos anos 1990:

Eu conheci os seguranças do Circo Voador, né? Aí eu falei pros rapazes e falei assim, pô... se eu não me engano, era Alessandro Ramos, Julio Feio, uma galera que até são conhecidas até hoje no skate. [...] Essa galera assim, gente bem jovem, eu falei assim, pô, vou tentar entrar pela porta ali, ó, das estrelas! Como assim? Pô, eu conheço os seguranças, tava montando rampa aí, pô, vamo lá! Aí, enfim, a gente foi, e tal, quando chegou lá, o segurança era o Marquinho, mas o cara era um armário, o cara tinha uns dois metros, era muito forte, tinha uma cabeça desse tamanho! Aí ele falou, e aí, Carlinhos, tudo bem? Era eu e mais uns dez, o cara não ia poder botar tanta gente pra dentro. Só que a grade do Circo Voador era cheia de graxa, era muita graxa. E aí uma vez eu fui pular o Circo Voador e, meu Deus, eu me arrependi, porque até a lixa do meu skate... cara, eu me lembro que foi horrível. Aí eu não queria, pô, não vou fazer isso. Não era nem por falta de dinheiro, mas eu tava junto de uns que não tinham. [...] Eu me lembro que esse dia passou, os moleques invadiram e eu falei, pô, foram sem me avisar? Eu tava meio que sozinho, ficou eu e um amigo, a gente entrou direto, fomos direto pro camarim (Carlos, 47).

Os *acontecimentos vividos* (Pollak, 1992) por Paulo e Carlos, o primeiro no Arpoador e o segundo na Lapa, servem aos registros de memória imbricados em seus cotidianos juvenis – são *memórias individuais* reforçadas pela *memória coletiva* (Hallbawchs, 1990). De um lado, o Circo Voador, o lugar *proibido* pelos pais, ainda uma novidade que se instalou no Arpoador, envolto numa *nuvem* de muitos sentidos; de outro, uma década à frente, o Circo Voador já meio que dominado e, no limite, invadido pelos frequentadores mais corajosos, como a *galera* do skate. São experiências que contam uma história, são *narrativas orais de história de vida* (Perazzo, 2015) que cristalizam representações familiares (Moscovici, 2011) ao longo do tempo e que perpetuam a memória coletiva, garantindo, para outras gerações, um lugar em que se *sente à vontade*.

Se Paulo e Carlos guardam lembranças do Circo Voador como um lugar de sociabilidade liberal, transgressora, proibida, Antonio, que passa a frequentá-lo a partir dos anos 2010, e ainda o frequenta, em seu relato também espontâneo, parece desfrutar da mesma sensação de liberdade, porém sem a tinta forte do *proibido*:

Circo. Circo pra mim é... acho que não tem um lugar que eu me sinta mais à vontade, assim, em relação a experiência musical do que o Circo, assim. Acho o Circo... desde os 18, assim, que [o Circo] é uma programação... (Antonio, 34).

A rememoração da trajetória do Circo Voador é radicada em tais representações tecidas com as experiências juvenis, individuais e coletivas. No processo de retomada da memória, as narrativas orais de história de vida (Perazzo, 2015) elaboram uma linguagem tecida na razão e na emoção, num vai-e-vem temporal, onde o *hoje* dialoga com o *ontem* do ponto de partida de onde se está, o que só reforça a identidade do lugar como um marcador geracional, ou um *signo geracional* (Pais, 1993).

O Circo Voador era o bem, a liberdade e a renovação diante de tudo que havia naquele momento para a juventude. Imediatamente foi consagrado por todos. Ali estava nascendo um novo momento para a produção de arte, mudança de comportamento, valores sociais, estética e liberdade (Guimarães, 2013, p. 42).

Marcelo Nova, da banda Camisa de Vênus, acredita que o Circo Voador mudou tudo: “Mudanças, transformações, críticas, etc. ninguém vai ficar imune a isso. Mas o fato é que continua. O Circo criou uma cena com a cara daquelas bandas todas dos anos 80” (Guimarães, 2013, p. 118, grifo nosso).

Ao declarar que o Circo *criou uma cena*, Nova assume que se inaugura algo que antes não existia o que, por consequência, conferiu uma diferença, ou outros significados que o distinguem de espaços similares. Pelo músico pertencer a uma geração que testemunhou o seu surgimento, seu relato tem um peso de *historiador*, legitimando a memória coletiva que se perpetua pela sua reprodução, disseminação, rememoração.

O mesmo se dá com o cantor e compositor Gilberto Gil. Na sua visão, o Circo Voador teve papel determinante para os jovens músicos dos anos 1980 e para a cena musical brasileira:

O Circo foi um equipamento importante pra essa meninada que começava, que criou um público novo, que fazia uma música nova, aquilo a que veio se chamar, por exemplo, rock brasileiro. Tinha antecedentes nos Mutantes, no próprio trabalho da Rita e tal, mas agora eram três, cinco, dez grupos, aquela coisa dos grupos do rock com seus nomes engraçados, interessantes... Isso era o Circo. Não sei de outro lugar no Rio de Janeiro que tenha sido mais importante pra esse pessoal do que o Circo (Guimarães, 2013, p. 121, grifo nosso).

Gil afirma que há uma *geração do Circo*, o que reforça uma mudança entre o que era e o que passou a ser, uma ruptura, a emergência de algo diferente. O lugar não só criou uma cultura, mas *criou um público novo*, o que só é possível com a criação, também, de um jeito novo de ser. Os *nomes engraçados, interessantes* acompanham uma dada identidade carioca.

No caso do livro de Guimarães (2013), é fundamental adotar uma perspectiva reflexiva, naquilo que Michael Pollak (1989), em sua crítica à *memória coletiva* de Maurice Halbwachs (1990), denomina de *enquadramento de memória*, um processo complexo que transcende a mera recordação de eventos passados. A memória, em sua função primordial de coesão interna e defesa de fronteiras de um grupo, opera sob a égide de limites que lhe são inerentes. A justificação e a credibilidade emergem como pilares cruciais nesse enquadramento, sendo constantemente negociadas e validadas, especialmente no que concerne às fontes históricas. Segundo Pollak, a reescrita da história, ou o próprio ato de enquadrar a memória, depende intrinsecamente dessa justificação e credibilidade. O autor chama atenção para condições que não são estáticas, mas sim atuantes, moldando a forma como o passado é compreendido e

transmitido. A memória, portanto, não é um arquivo passivo, mas sim um campo dinâmico onde o sentido de identidade individual e coletiva é constantemente construído e reforçado. Para o sociólogo, ainda, o trabalho de enquadramento da memória muitas vezes é conduzido por *historiadores da casa*, aqueles que desempenham um papel crucial na seleção e interpretação dos vestígios do passado, como aquele assumido por Maria Juçá Guimarães, Marcelo Nova, Gilberto Gil, entre outros. Nesse processo, o controle sobre quem pode testemunhar se torna um elemento de poder significativo. Em contraste, a memória individual se mostra mais suscetível a referências de ordem sensorial, como barulhos, cheiros e cores, que evocam lembranças de maneira visceral e pessoal – tais como as de Paulo, Carlos e Antonio. Já os objetos de memória parecem reunir condições cognitivas e emocionais singulares para o trabalho de rearranjos da memória coletiva, com filmes-testemunho e documentários, desempenhando um papel notável nesse processo, e ainda monumentos e outros artefatos que, ao comporem a memória coletiva, exercem um papel fundamental na sua integração e perpetuação. O próprio livro de Maria Juçá Guimarães exerce esse papel de artefato de memória. No caso deste artigo, é fundamental compreender o Circo Voador, também, como artefato de memória, para efeito da presente análise.

Pollak (1989) apresenta o aspecto de resiliência da memória quando, mesmo diante do desaparecimento de seu objeto original, a memória pode persistir através de referências culturais, literárias e religiosas, demonstrando a capacidade humana de manter vivo o passado por meio de narrativas e símbolos compartilhados. Ainda que o Circo Voador tenha permanecido por poucos meses na praia do Arpoador, tendo migrado para a Lapa, onde reside até hoje, é a representação de Ipanema que mais alimenta a narrativa da nostalgia, no sentido dado por Ana Paula Goulart Ribeiro (2018), muitas vezes adotado como um passado que é acionado de forma alusiva, como elemento de produção de familiaridade, conexão emocional e identificação, como também como uma forma de se operar com a dificuldade de lidar com própria temporalidade.

Diante de tais considerações e assumindo algumas limitações, pretende-se retomar o Circo Voador como lugar de *criação de cultura* a partir do ponto de vista de quem participou de sua trajetória. Os dados secundários que neste artigo explorados são tomados como narrativas de memória que dão forma ao momento mesmo de *criação de cultura* que aqui se reivindica para o Circo Voador. Ainda que tais narrativas pessoais estejam pautadas numa memória coletiva enquadrada, elas apresentam elementos que servem ao objetivo de relacionar o Circo Voador à construção de uma memória, de uma identidade e de uma representação de uma dada juventude carioca.

A repressão dos anos 1970 deixou maiores ou menores marcas naqueles que à época eram ainda crianças e que completaram vinte e poucos anos querendo superar esta sombra. Eu mesma sou testemunha deste momento, já que nasci nos anos 1960 e frequentei o Circo Voador, entre outros espaços na cidade, em busca de uma identidade para chamar de minha, ou melhor, de nossa. Era preciso inventá-la, já que as de *careta* ou *revolucionário* já não nos cabiam.

O que vestir, ouvir, pensar, desejar? Como se comportar, como transgredir e incomodar, como se diferenciar de nossos pais? O Circo Voador foi um dos *lugares* no Rio de Janeiro que emergiu deste vazio deixado aos jovens que viveram a transição da Ditadura Militar para a redemocratização no Brasil.

A compreensão da cultura como criação é uma abordagem clássica, radicada nas teorias de importantes cientistas sociais, como Stuart Hall, Raymond Williams, Clifford Geertz e Roy Wagner, entre tantos outros. Stuart Hall (2016), figura central nos Estudos Culturais britânicos, lançou luz sobre a cultura como um terreno de luta ideológica. Para Hall, os significados culturais não são fixos ou neutros, mas sim ativamente produzidos, negociados e contestados dentro de um campo de forças sociais. Sua análise do papel da mídia na formação da identidade e na reprodução de relações de poder é fundamental para a compreensão de como as narrativas culturais moldam nossa percepção do mundo e de nós mesmos. Raymond Williams (2011), um dos pioneiros dos Estudos Culturais britânicos, enfatizou a intrínseca relação entre cultura e sociedade. Para Williams, a cultura não é um domínio separado da vida social, mas

sim um processo social total e dinâmico, permeando todas as esferas da existência humana. As práticas culturais estão em constante evolução e interconexão com as estruturas sociais. Por sua vez, Clifford Geertz (1989), com sua abordagem antropológica interpretativa da cultura, a toma como um complexo sistema de símbolos e significados compartilhados. Longe de ser estática, essa teia de significados está em constante fluxo, sendo continuamente interpretada e reinterpretada pelos membros de uma sociedade. A ênfase de Geertz na interpretação ressalta que a cultura é vivida e compreendida de maneiras diversas, moldando as ações e interações sociais. Ainda, Roy Wagner (2010) desafia noções essencialistas da cultura, argumentando que ela não é um dado fixo, herdado passivamente. Em vez disso, Wagner propõe que a cultura é ativamente moldada pelas pessoas através da manipulação de símbolos e convenções. Essa perspectiva dinâmica destaca o papel dos indivíduos e dos grupos na criação e na transformação cultural, enfatizando a agência humana na construção de seus mundos simbólicos.

Dentre tantas possíveis perspectivas, destaca-se, para os fins desta discussão, a de Michel Agier, já que elabora suas teorias sobre cultura em suas relações com a migração e a cidade. O autor chama atenção dos antropólogos mais para os processos de *criação de cultura* do que para uma abordagem holística da cultura em si. Para o autor, as concepções tradicionais acerca da noção de cultura acabam por eclipsar o momento mesmo em que se ela é criada. “É esse processo criativo que constitui, na minha opinião, o objeto dos antropólogos”, afirma Agier (2011, Edição Kindle, capítulo 7). Neste sentido, o teórico defende uma *antropologia da cidade*, observando, nos espaços urbanos, tais processos de *criação cultural*, já que formas de identidade, sociabilidade e expressão estão em permanente produção, graças à interação complexa entre pessoas e às experiências da cidade.

Para capturar o momento da criação cultural, a atenção deve dirigir-se às situações reais de interação entre os indivíduos e sobre os significados que os atores criam nas relações cotidianas (situações normais), nos acontecimentos (situações extraordinárias, ocasionais), em situações rituais e em espaços/tempo intermediários (situações de passagem). Nesse contexto, a criação de significado por si só pode-se apreender sob duas formas: a da interpretação e a da representação. As interpretações podem estar implícitas nas práticas e nas interações e o observador deve revelá-las: o que dizem tais e tais práticas do ponto de vista do significado social das situações em que elas ocorrem? É, por exemplo, o sentido de honra que se encontra na base dos duelos verbais e das pichações dos jovens das cidades populares da França. É a tensão entre a expressão das individualidades e o sentido de comunidade na prática do futebol de bairro do Brasil. Mas as interpretações podem também ser feitas explicitamente sob a forma de declarações escritas e orais (jornais, depoimentos, entrevistas etc.). [...] As representações, essas, devem ser entendidas literalmente, ou seja, como sentido social simbolizado em produções exibidas, tomando assim o caráter de performances. No rito como nas artes, no momento de sua primeira expressão, os atores privilegiam a dimensão ética, quer dizer, os valores morais, políticos, ideológicos, transmitidos a um público culturalmente próximo, capaz de os entender. A primazia da dimensão estética (os valores, eventualmente universais atribuídos à forma ou à aparência da obra) só aparece graças ao estabelecimento de uma relação mais distanciada com o contexto social de origem, e quando o público se ampliou a ponto de poder dar outros sentidos às obras (Agier, 2011, Edição Kindle, capítulo 7).

Juntamente com outras, a noção de Michel Agier permite tomar uma situação real, que é o Circo Voador como o espaço urbano em seu momento de criação, ele mesmo promovendo uma nova dinâmica em seu entorno e, por consequência, iniciando um processo de criação cultural.

Ao pousar no Arpoador, a interação entre a vizinhança e os artistas da trupe, por si só, cria relações cotidianas, normais e extraordinárias. Criam-se, também, significados por meio de tais interações, apreendidos nesta pesquisa a partir, de um lado, da interpretação do que se dizia sobre eles em jornais e na mídia em geral e, de outro, dos registros do que aqueles artistas afirmam que queriam fazer, embora não o soubessem, ou seja, de uma intenção em construção, o que torna o processo ainda mais interessante para ser observado: “Sabíamos que nossa ousadia beirava o limite da margem aceita pela sociedade. Éramos

ao mesmo tempo vanguardistas e desordeiros” (Guimarães, 2013, p. 85).

A representação se elabora, numa primeira camada, na própria aparência de um circo de lona instalado num lugar inusitado, o que alude a muitas possibilidades artísticas, e, numa segunda camada, à sua simbolização atuante nas próprias performances e atrações ali apresentadas.

Para além de um espaço físico um tanto quanto exógeno para a paisagem consagrada da praia do Arpoador, trata-se de um *lugar*, porque nele se estabelecem sociabilidades, disputas, conflitos, rituais, cotidianos, dinâmicas, enfim, que conferem uma vida social repleta de cultura, dentro e fora de seus limites físicos e bastante precários. Ao ocuparem o canto esquerdo da praia de Ipanema, os artistas do Circo Voador, ainda meio sem saber direito como, criaram um jeito de ser jovem naqueles anos 1980. Ainda que aparentemente circunscritos a uma lona circense, os *processos criativos* que ali aconteciam (Agier, 2011) – no sentido, vale ressaltar, de criação de cultura, aquela praticada no dia-a-dia por meio da interação social - passaram a operar também em outros espaços da cidade, ao se espriarem, primeiro como cultura juvenil carioca integrada por “sujeitos socialmente situados”, para citar Rossana Reguillo Cruz (2000), e segundo, como uma espécie de *ethos* em construção. O *lugar*, nesse sentido, não se limita ao seu *espaço*, muito ao contrário: para ser lugar, é preciso transbordar por meio do trânsito citadino dos grupos e sujeitos que o constituem.

Em outubro de 1982, meses depois de ter sido desmontada nas margens do mar do Arpoador, a lona volta a se fixar num outro chão, em contexto bastante diferente daquele praiano da Zona Sul carioca. Em meio a um bairro então decadente, com ruas e becos escuros, tradicionalmente marcado pela prostituição, o Circo Voador aterrissa numa área central da cidade, potencialmente, portanto, acessível a juventudes mais diversas. Ao colocar-se como um lugar de *criação de cultura* que é atravessado por influências externas levando a hibridizações (Agier, 2011), agora acrescido por referências de memória e tradição, pontuada pela gafeira da *Domingueira Voadora*, e de outras ligadas a produtos culturais globalizados, como o *Rock Voador* e tudo o que vem junto com ele aos sábados, consolida-se ali a reunião de uma juventude ávida por liberdade, expressividade e identidade.

Em sua primeira fase ipanemense, o Circo Voador se dedicou principalmente, mas não exclusivamente, ao teatro. Meses depois, deslocado para o bairro central da Lapa, tornou-se por excelência o celeiro do rock brasileiro. Muda o foco para outro tipo de arte, continua a identidade criativa e transgressora de origem: “O Circo chegou [na Lapa] para intervir naquela realidade. A frequência da Lapa mudaria 180 graus com a chegada dos artistas, estudantes e profissionais liberais que vinham para os shows ou para os cursos oferecidos. Tudo muito improvisado” (Guimarães, 2013, p. 85).

Como afirma Agier (2011, edição Kindle, cap. 4),

(...) a simbólica do espaço ‘é sobredeterminada’ pela simbólica das relações sociais que aí se localizam. (...) A deslocalização não suprime as componentes de uma densidade social ou simbólica relocizável. E a necessidade de estabelecer, em cada realocização, uma relação com o espaço, retoma as atividades de simbolização, sobretudo rituais.

O Circo virou um *ponto de encontro* para jovens que não tinham lugar. E, mais que isso, tornou-se também uma referência. Tanto que, segundo Guimarães (2013, p. 123): “Em apenas cinco meses, o *Rock Voador*, em parceria com a *Fluminense FM*, começou a mudar a cara do mercado”. Luiz Antonio Mello, fundador da Rádio e grande parceiro do Circo, reforça: “Foi impressionante porque, a certa altura, o mercado fonográfico, o rádio e a televisão começaram a ir ao Circo para ver o que estava acontecendo” (Guimarães, 2013, p. 123).

O processo de criação de cultura inerente ao Circo Voador, portanto, se deu em toda a sua complexidade, desde as modas e modos dos jovens, até as práticas do mercado musical.

## Representação, memória e signo geracional

A chegada dos circos nas cidades sempre chama atenção. Quando o Circo Voador foi inaugurado, em 15 de janeiro de 1982, com o cortejo dos artistas de diversos grupos teatrais que faziam parte da trupe, o principal deles o Asdrúbal Trouxe o Trombone, partindo da Praça Nossa Senhora da Paz até o Arpoador (Figura 1), remeteu-se à tradição do anúncio da chegada de um circo e do chamamento ao grande público, com música, cores, acrobacias e barulho (Figura 1).

Figura 1 – O desfile da Suprendamental Parada Voadora



Fonte: Agência Globo – Foto: Augusto Nunes (Silveira, 2015)

Um dos principais idealizadores do Circo Voador, o ator Perfeito Fortuna, descreveu este momento ao G1 (Silveira, 2015): “Desfilamos pela Vieira Souto, ainda era a ditadura. Aquilo era novo, invenção, ninguém sabia onde ia dar, não havia patrocinador, era arte pura”.

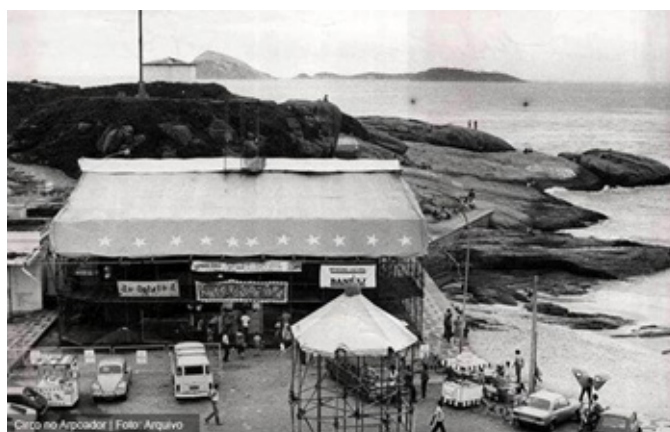
Também costuma chamar atenção a ocupação burlesca das trupes circenses em algum terreno inabitado, abandonado ou destinado a compor um vazio nas paisagens cotidianas. No caso do Circo Voador, o caso foi bem outro. Instalou-se na emblemática praia do Arpoador, (Figura 2) por autorização do então prefeito Júlio Coutinho, que, segundo Guimarães (2013), cedeu o espaço por doze semanas, até o dia 31 de março. Mas, todos sabiam, aquele Circo não era só mais um circo. Integrar-se à ponta da praia de Ipanema não era exatamente esconder-se. Sua presença naquele espaço estabelecia um marco representacional importante para as culturas das juventudes cariocas, até aquele momento bastante tímidas e órfãs, diante do contexto social e político nacional. O pouso do Circo Voador acompanhava um movimento latente que já se anunciava na cidade.

Naquele início dos anos 1980, o poder militar se debatia com o desejo da sociedade por liberdade.

Esse clima de terror leva toda uma geração para o campo da superação. Os movimentos culturais se formam nos pequenos cantos de todo o Rio de Janeiro. Música, teatro, cinema, poesia, artes plásticas e dança se movimentam nos becos e produzem cachoeiras de ideias, experimentando novas linguagens (Guimarães, 2013, p. 32).

Enquanto na seção anterior buscou-se refletir sobre o *lugar* Circo Voador, aqui pretende-se analisá-lo como o *espaço urbano* e, mais, como artefato de memória.

Figura 2 – Circo Voador no Arpoador



Fonte: Arquivo Portal do Servidor. Disponível em: <https://shre.ink/bpVP>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Do ponto de vista da cultura material, que é de onde parte a premissa, as *coisas* exercem força sobre as pessoas. Daniel Miller, antropólogo britânico, desenvolve sua teoria sobre o *poder de agência* dos objetos na vida social (Miller, 1987). Assim é que, por exemplo, a disposição de cadeiras em salas de reunião ou em salas de aula pode determinar hierarquias muito bem marcadas. Costumamos naturalizar tais tipos de ordenamentos, segundo Miller (1987), por causa da *humildade dos objetos*, que seria uma espécie de invisibilidade inerente à sua materialidade.

A presença de uma lona de circo na praia do Arpoador jamais passaria despercebida. Por mais que a intenção do prefeito fosse tentar esconder – e conter - alguns artistas vistos como excêntricos num canto da orla, uma *coisa* como um circo acaba por chamar a atenção por sua não-familiaridade, para usar uma expressão de Serge Moscovici (2011) no cenário em que se inseriu. Circos tradicionais não costumavam se instalar na Zona Sul do Rio de Janeiro, muito menos na praia. Aquele, portanto, não era um circo tradicional, do ponto de vista material. O espaço físico que se avizinhava a luxuosos edifícios de Ipanema precisaria, de alguma forma, se tornar *familiar* (Moscovici, 2011), a fim de que alguma representação social o definisse. E, ao se fazer circular nas conversas, nas matérias dos jornais e da televisão, na vida social carioca, enfim, tal representação estaria, como deve ser, “ancorada” em algum significado e *objetificada* em alguma imagem, ideia ou materialidade, garantindo a harmonia normativa da sociedade (Moscovici, 2011).

Guimarães (2013, p. 41) afirma que o Circo Voador no Arpoador “Juntou tudo: beleza, juventude, natureza, ar puro e toda a cumplicidade já existente por conta do que o Arpoador representava para o Rio e para o Brasil”. Ou seja, era tudo, menos um circo. Era o que, então? Retomando Perfeito Fortuna, “[...] era novo, invenção, ninguém sabia onde ia dar” (Silveira, 2015). Em outra matéria, o mesmo Fortuna comenta (O Globo, 24/09/1982):

Eu nunca pensei em ficar pra sempre no Arpoador, nem a Prefeitura permitiria. E nunca pensei que, saindo do Arpoador, o Circo morreria. O Circo é uma idéia, e as idéias não morrem, se transformam.

[...] A experiência do Arpoador tinha sido ótima, mas já no meio dela a gente tinha percebido que era uma experiência limitada. Nós estávamos nos relacionando com um tipo só de pessoas, e o papo estava ficando muito no ar: “Ah, eu vi seu grupo, que bonito e tal”. Era bom, mas era só isso. Ao mesmo tempo, vinham os intelectuais com aquele papo de “vão para o subúrbio, lá é que é”, aquele papo de quem não vai mas gosta de mandar os outros irem. E a gente sabia que ir de repente para o subúrbio não era bom, nós não tínhamos nenhuma base lá, ia ficar tudo no ar. Pensamos no Centro,

então, mas não queríamos a área que a Prefeitura tradicionalmente reservada aos circos, que é a Praça Onze. Não queríamos ser vistos exclusivamente como um circo, mas como um núcleo de animação cultural.

A matéria do Jornal O Globo também revela que houve “mal-entendido com os vizinhos do bairro – que reclamaram do barulho e da agitação”.

Tomando para análise os trechos do livro de Guimarães (2013) e a matéria do Jornal O Globo, com os depoimentos de Perfeito Fortuna, pode-se afirmar que lona armada na orla do Arpoador era um projeto cultural que se distinguia de um circo tradicional, tanto que a trupe não quis ir para a Praça Onze, espaço urbano destinado aos outros circos. Era *uma ideia*, porém incompreendida pelos vizinhos da Zona Sul, *um tipo só de pessoas*, e pelos *intelectuais*. Sua afiliação à Zona Sul e a Ipanema conferia “[...] beleza, juventude, natureza, ar puro” e uma “[...] cumplicidade já existente por conta do que o Arpoador representava para o Rio e para o Brasil”. O Circo Voador, para o Jornal, é uma “usina cultural”, como indica a manchete. Os elementos aqui destacados apontam para uma representação de um espaço que causou, enquanto estava no Arpoador, incômodos e estranhamentos, ou no mínimo incompreensão por parte da vizinhança. A sugestão dos *intelectuais* para que fossem para o subúrbio é um sintoma disso.

O espaço físico, ou a presença material do Circo Voador em sua fase no Arpoador, portanto, foi importante para cristalizar em sua representação um caráter de “outsider”, pelo menos para o público que não era o desejado pela trupe – vizinhos insatisfeitos e intelectuais, *adultos* e autoridades, os *estabelecidos* (Elias & Scotson, 2000). Ao mesmo tempo, o clima praiano e o estilo de vida carioca da Zona Sul foram nele *ancorados* (Moscovici, 2011), tanto que, segundo Fortuna, não tinham *nenhuma base* lá no subúrbio. Ao se definirem como *uma ideia, um núcleo de animação cultural*, algo novo que “ninguém sabia onde ia dar”, o grupo que ocupava aquele espaço, aquela lona de circo, aproximava-se de um público que buscava novidade, expressão, liberdade e arte, ou seja, os jovens.

Ao chegar à Lapa, o Circo Voador como representação, objetificado num circo, já estava ancorado em valores muito marcados, gestados nessas doze semanas em que ocupou o Arpoador.

Não foi a mesma coisa que tinha acontecido em Ipanema. A Lapa era outro território. Tinha seus donos, seus moradores e não era tão espontânea. O pessoal era meio desconfiado com aquilo tudo que estava acontecendo. Seria por pouco tempo, porque o Circo Voador conquistaria todo mundo, pedindo licença para fazer parte daquele reduto (Guimarães, 2013, p. 79).

Com seu *poder de agência* (Miller, 1987), a *coisa* Circo Voador incomodou alguns e atraiu todos aqueles que se opunham aos incomodados. Mas, por seu caráter inicial de novidade, de não-familiaridade” (Moscovici, 2011), a “humildade do objeto” em si, como espaço ocupado e visível, não se realizou. E talvez nunca tenha se realizado, até hoje.

Ainda seguindo a linha da cultura material, Hettenhausen e Lessa (2016) desenvolvem um trabalho de análise do design gráfico alternativo produzido pelo Circo nos anos 1982 a 1992. Os autores identificam, a partir do Acervo Circo Voador - 1982/1997, o que denominam de *espírito carioca* no aspecto da memória coletiva, a qual, ainda segundo eles, é frequentemente evocada por força de uma *nostalgia cultural*, movida pelo desejo de fazer com que aqueles que não viveram aquela época pudessem, de algum modo, ter acesso às histórias registradas. A própria existência deste Acervo aponta para o caráter memorial que o Circo Voador imprime à sua identidade, ainda que esteja em plena atividade no momento em que escrevo essas linhas.

## Considerações finais

O artigo sustenta a proposição de que o Circo Voador não deve ser compreendido apenas como um espaço cultural relevante, mas como um lugar privilegiado de *criação de cultura* na cidade do Rio

de Janeiro. O Circo é memória coletiva, representação e signo geracional. A análise combinou dados primários (três narrativas orais de histórias de vida oriundas do acervo do Museu das Juventudes Cariocas) e dados secundários (depoimentos e registros jornalísticos), articulando-os a um quadro teórico centrado nas noções de memória, representação e cultura como processo.

O Circo Voador é um marcador afetivo e identitário. As falas de Paulo, Carlos e Antônio, embora situadas em temporalidades distintas (anos 1980, 1990 e 2010), convergem ao atribuir ao Circo a experiência de uma sociabilidade singular, marcada pela sensação de liberdade, pertencimento e transgressão. A diferença entre o *proibido* vivido por Paulo no Arpoador, a *invasão* por Carlos e seus amigos na Lapa dos anos 1990 e o “estar à vontade” naturalizado por Antônio nos anos 2010 não representa ruptura, mas uma continuidade reconfigurada: muda a textura moral e histórica do contexto, mas persiste o valor simbólico do Circo como território de reconhecimento juvenil. Nesse sentido, o Circo opera como *lugar* na acepção antropológica e memorial: transborda o espaço físico e se cristaliza como referência nas trajetórias, confirmando a hipótese de uma memória coletiva que se reproduz por transmissão, reinvenção e herança narrativa.

A discussão sobre representação permitiu compreender como o Circo Voador, ao surgir como objeto urbano *não familiar* no Arpoador, precipitou disputas de sentido. A lona instalada na praia torna-se, simultaneamente, imagem, acontecimento e problema público: atrai, incomoda, provoca enquadramentos. A necessidade de *tornar familiar* o que era novo e exógeno ao cenário consagrado de Ipanema aciona processos de ancoragem e objetivação, produzindo uma representação do Circo como espaço de irreverência, invenção e desvio — uma *ideia* e não um circo tradicional, um núcleo de animação cultural, uma usina. Esse movimento ajuda a entender por que, mesmo após o deslocamento para a Lapa, a representação inicial não se apaga: ela se realocaliza, mas não se dissolve. Ao contrário, funciona como lastro simbólico que organiza expectativas e reconhecimentos, permitindo que o Circo continue sendo lido como lugar de criação e liberdade, ainda quando o entorno muda e o público se amplia.

A noção de *criação de cultura* aqui adotada evita duas armadilhas frequentes: a de narrar o Circo apenas como origem do BRock (num registro linear e celebratório) e a de tratá-lo apenas como reflexo de uma conjuntura (redemocratização, indústria cultural, juventude urbana). A perspectiva de Agier permite reposicionar o Circo como situação urbana de produção de significado, onde interpretações e representações se materializam em práticas, performances, encontros, circuitos e economias simbólicas. A *criação* aqui não é apenas estética; é também social, política e afetiva: envolve modos de vestir, circular, transgredir, pertencer, além de tensionar o mercado musical e os dispositivos midiáticos que passaram a observar o que acontecia sob a lona. Assim, a contribuição do Circo Voador se torna inseparável da formação de um *ethos* juvenil carioca, frequentemente narrado como irreverente, praiano, de bermuda, e ao mesmo tempo situado em disputas de classe, gênero e raça que atravessam a cena.

O Circo Voador se consolidou como um artefato de memória e um signo juvenil geracional, porque foi, desde o início, um operador de sentido na cidade — capaz de produzir pertencimento, oferecer uma gramática de liberdade e instituir formas de narrar a juventude. Sua permanência não se explica apenas pela longevidade institucional, mas pela capacidade de ser continuamente reativado nas histórias de vida e nas representações que circulam, se atualizam e se disputam.

Ao apontar a lacuna de estudos na área da Comunicação, este artigo pretende contribuir para ampliar um campo de pesquisa sobre culturas midiáticas das juventudes, deslocando a análise dos produtos culturais *sobre jovens* para os processos culturais feitos por jovens, em interação com a cidade e com os meios. Se, como sugere uma das citações do texto, aquela geração queria *fazer tudo de cabeça para baixo*, o Circo Voador pode ser entendido como um dos lugares onde essa inversão se tornou praticável, visível e transmissível. E talvez seja justamente essa transmissibilidade — entre corpos, décadas e narrativas — que o mantém, até hoje, como um dos nomes mais persistentes quando se fala em juventude, cultura e Rio de Janeiro.

Na contramão de perspectivas que des-territorializam os jovens, atribuindo-lhes uma tendência a identidades líquidas e fluidas, este artigo buscou apresentar uma análise do Circo Voador como representação social, memória e criação cultural.

## Referências

- AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos**. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2011. Edição Kindle.
- CARVALHO, Mauro da Silva de. **A saudade do Rio e o amor público: almas consumistas e almas rebeldes da lapa do Desterro**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOULART RIBEIRO, Ana Paula. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, 21(3), 2018.
- GUIMARÃES, Maria Juçá. **Circo Voador: A Nave**. Rio de Janeiro, ed. do autor, 2013.
- GROSSBERG, Lawrence. **We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture**. Nova York e Londres: Routledge, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- HETTENHAUSEN, Fernando Augusto Peixoto. **O Design do Circo Voador (1982-1992): os artefatos e as condições de sua realização**. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ESDI/UERJ, 2018.
- \_\_\_\_\_, LESSA, Washington D. **O Circo Voador e o design gráfico: da cultura alternativa nos anos 80**. Trabalho apresentado no 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 4 a 7 de outubro de 2016. Disponível em <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/ped2016/0026.pdf>. Acesso: 13 fev. 2025.
- JESUS, Emerson da Costa Alves de. **“Não há maestro!”: investigando a prática musical coletiva nas oficinas de sopros e percussão da Orquestra Voadora**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro- EM/UFRJ, 2019.
- MESQUITA, Carina Tomaz. **Todos os caminhos levam ao Circo: a curadoria digital e a possibilidade de reuso do Acervo do Circo Voador**. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos). Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa – 2022.
- MILLER, Daniel. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ PUC-SP, no.10, 1993.
- O GLOBO**. Agora à sombra dos Arcos da Lapa, uma ‘usina cultural’. 24 de setembro de 1982, p. 25.
- PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

PERAZZO, Priscila F. Narrativas orais de história de vida. **Revista Comunicação & Inovação**, v. 16, n. 30 (121-131), jan-abr., 2015.

PEREIRA, C. (2022). Culturas midiáticas das juventudes. **E-Compós**, 26. <https://doi.org/10.30962/ec.2691>

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, ano 10, p. 200-212, 1992.

REGUILLO CRUZ, Rossana. **Emergencia de las culturas juveniles: estrategias del desencanto**. Buenos Aires: Norma, 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVEIRA, Daniel. Após 33 anos, Circo Voador promete muita emoção na volta ao Arpoador. **G1**, on-line, Junho/2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/musica/noticia/2015/06/apos-33-anos-circo-voador-promete-muita-emocao-na-volta-ao-arpoador.html>. Acesso em: 13 fev. 2025.

VIDAL, Adam Thomy Vasques. **História do Circo Voador – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992**. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Rio de Janeiro: UFRJ – IFCS, 2005.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

---

Cláudia Pereira é Doutora em Antropologia Cultural (PPGSA/IFCS-UFRJ) e Professora Associada do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Bolsista Cientista do Nosso Estado da FAPERJ.