

A(s) Essência(s) do(s) Circo(s): a que e para quem serve(m)?

The Circus(es) Essence(s): for what and whom?

Alex Machado¹

Resumo

A partir de entrevistas realizadas com artistas de circo, foi possível notar a evocação recorrente de uma “essência circense”. A defesa desse termo instigou o desejo de aprofundar as razões dessa ocorrência, manifesta no discurso de indivíduos com diferentes origens e com diferentes trajetórias de trabalho. Tendo como referenciais os estudos sobre história oral e a Teoria dos Campos de Pierre Bourdieu, este artigo analisa sentidos possíveis, motivações e objetivos para tal formulação. A necessidade de marcar traços identitários, as disputas por espaços de trabalho e a legitimação de saberes ou de práticas apresentam papéis importantes na construção e no uso desse conceito dentro e fora do circo.

Palavras-chave: Circo Brasileiro; Identidade Circense; Disputas no Circo; Mercado de Trabalho Circense.

Abstract

From interviews conducted with circus artists, it was possible to notice a recurrent evocation of a “circus essence”. The defense of this expression has set on the desire to deepen the possible reasons for such occurrences, manifested in the discourse of individuals with different origins and different careers. Based on oral history studies and Pierre Bourdieu’s Fields Theory, this article analyzes possible meanings, motivations, and goals for such development of such formulation. The need to mark out identity traits; the fights over workspaces and the legitimation of knowledge or practices play important roles in the construction and use both inside and outside the circus.

Keywords: Brazilian Circus; Circus Artists’ Identity; Circus’ Disputes; Circus’ Labour Market.

Introdução

Ao realizar entrevistas com artistas-docentes de circo para uma pesquisa² que investigava dualidades observadas nos processos de aprendizagem, criação e performance

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO), Especialista em Circo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Instrutor Circense pela École Nationale de Cirque (Montreal). Professor da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha – onde fez sua formação –, atualmente Chefe da Divisão Pedagógica. Artista, diretor, professor e pesquisador circense. Desenvolve pesquisas que versam sobre processos de aprendizagem/criação/performance circenses compreendidos de forma imbricada.

² Essa pesquisa resultou na dissertação de mestrado defendida no PPGAC-UNIRIO e intitulada *Você Treina ou Ensaia? Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha*.

nos ambientes de ensino e produção, foi possível notar em suas falas a presença de um termo que aparecia de forma espontânea e recorrente: uma “essência circense”.

Os entrevistados tinham diferentes origens, formações e trajetórias (vindos da itinerância, de escolas de circo, dos esportes acrobáticos ou de processos de aprendizagem colaborativos³)⁴. A constante menção a essa “essência circense”, feita por diferentes agentes deste campo, aparecia em diferentes contextos, mas sempre impregnada de vigor afirmativo, indicando haver um sentido e uma intenção para essa formulação. Durante as falas, os artistas traziam o termo usualmente, em situações nas quais buscavam afirmar e legitimar suas práticas, seus procedimentos e seus referenciais estéticos, em oposição a outras formas de manifestação circense (ou de outras artes) que, segundo eles, não apresentavam os princípios do que representaria um espetáculo de circo.

Essa percepção me instigou a aprofundar a investigação sobre o que esses artistas entendiam ser a “essência circense”. Apresento, aqui, uma parte dessa análise, trazendo trechos de alguns entrevistados, com foco no que estaria implicado na elaboração e no uso desse conceito.

Referenciais teóricos

As entrevistas foram feitas de modo semiestruturado, seguindo princípios de entrevistas temáticas, ainda que bastante atravessadas por aspectos de história de vida (uma vez que era com base nos relatos e fatos pessoais que os temas eram abordados). Para trabalhar com esses relatos, recorri às técnicas e aos procedimentos de coleta e de análise propostos por Alberti (2013) e Queiroz (1991), aplicados em pesquisas atravessadas pela história oral. Alberti aponta que

A história oral pode ser empregada em diversas disciplinas das ciências humanas e tem relação estreita com categorias como biografia, tradição oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos, etc. Dependendo da

³ Os “processos de aprendizagem colaborativos” são cursos livres e encontros entre artistas e demais praticantes das artes circenses. Nesse modo de aprendizagem, pessoas com diferentes bagagens de conhecimento e interesses no circo se reúnem, regular ou esporadicamente, para troca de experiências, sem necessariamente terem vínculos com instituições, programas ou espaços. Esses processos podem ocorrer de forma espontânea ou podem ser produzidos por coletivos que organizam e promovem práticas em locais e horários predeterminados, como os eventos promovidos pelo Circo no Beco, na capital paulista, há 20 anos.

⁴ Cabe ressaltar que essas trajetórias não são excludentes, havendo, por exemplo, pessoas que começaram nos esportes de alto rendimento e que se tornaram artistas por meio dos processos de aprendizagem colaborativos, assim como circenses da itinerância que frequentaram escolas de circo. É comum, no Brasil, o trânsito de artistas por diferentes modos de produção.

orientação do trabalho, pode ser definida como **método** de investigação científica, como **fonte** de pesquisa, ou ainda como **técnica** de produção e tratamento de depoimentos gravados. (2013, p.24, destaques do original).

A pesquisa percorreu os três âmbitos mencionados pela autora, mas as premissas da história oral foram aplicadas especialmente enquanto técnica para a coleta e tratamento dos depoimentos, a partir das entrevistas realizadas.

Para cotejar os dados apresentados nos relatos, busquei outros documentos e registros (matérias jornalísticas, *websites*, relatos, projetos artísticos ou escolares, entre outros) nos quais fosse possível encontrar a mesma referência à “essência circense”, ou vestígios que conotassem as acepções acerca do termo.

Outro referencial aplicado nesta pesquisa foi a Teoria dos Campos, de Pierre Bourdieu (1996; 1968). Um campo, dentro da obra do sociólogo, expressaria o conjunto de regras e valores tecidos por diferentes agentes⁵ de uma mesma atividade social – indivíduos com interesses em comum, regidos por lógicas próprias que orientam e que valoram simbolicamente suas práticas, hierarquizando suas obras e seus agentes. Bourdieu entende que os principais campos sociais são o político, o econômico e o cultural, mas apresenta ainda outros, como o intelectual, o artístico, o científico e o da alta costura, sendo “campo” um conceito extensível a outras áreas ou setores. Passiani e Arruda (2017) afirmam que

embora [os campos] apresentem uma história e um desenvolvimento particulares, agentes e instituições sociais específicos, lógicas de funcionamento peculiares, exibem “homologias estruturais” entre si [...] Os campos são atravessados por relações de força, por formas específicas de luta que visam acumular os capitais gerados por cada um dos campos e subcampos, sendo que é a propriedade do capital que vai definir a posição dos dominantes e dos dominados do exercício do poder uns sobre os outros (2017, p.71, destaque do original).

Um exemplo de como se estrutura um campo é dado por Bourdieu (1968) quando analisa o campo intelectual:

Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, o **campo intelectual**, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispendo, opondo e compondo, lhe conferem sua

⁵ Diferentemente das teorias estruturalistas, que tendem a apontar os sujeitos sociais como atores (pessoas que atuam mediante estruturas e condições preestabelecidas, como se seguissem roteiros), Bourdieu prefere o termo “agente” por entender que esses indivíduos agem de modo intencional e consciente nas interações sociais e que essas interações produzem os valores simbólicos, as regras de convívio e as disputas que ocorrem dentro de um campo ou entre campos distintos.

estrutura específica num dado momento do tempo (1968, p.105, destaque do original).

Esse arcabouço teórico e procedimental promoveu uma perspectiva de compreensão e uma análise das possíveis razões para a defesa de uma “essência circense” entre os diferentes agentes deste campo e entre as disputas do circo com outros campos (artísticos ou não).

A essência para os circenses

O termo “essência circense” apareceu, amiúde, em muitas das entrevistas realizadas sem que houvesse uma pergunta que aludisse a ele. Diante dos diversos temas abordados, os entrevistados evocavam noções de “essência circense” de maneira afirmativa e positiva, em comparação com modos distintos de produção, os quais seriam, para eles, “menos circenses” por não possuírem os elementos apontados como fundamentais para caracterizar essa arte.

Alexandre Souto⁶ – acrobata e palhaço com origem no esporte de alto rendimento – refere-se à “essência do circo” em alguns momentos de sua fala, transcrita abaixo:

Lógico, você vai acabar fazendo uma coisa que te satisfaz, pensando no público, porque é uma troca. Você agrada o público e eles vão te agradecer de volta. Acontece muito de a gente ter uma criação “Ah, porque eu quero isso”, porque a gente sabe que tem gente que faz número para outro artista ver, e não para o público. É uma forma de pensar também. Mas eu acho que a essência do circo é entretenimento, a gente tem que entreter. Eu tenho que entrar numa lona de circo, de teatro, independente de onde esteja – porque, para mim, circo pode ser em qualquer lugar –, independente disso, a pessoa tem que se entreter, tem que esquecer do mundo lá fora (Souto, 2022).

Aqui, a “essência do circo” estaria vinculada à importância da relação direta do espetáculo com o público. Agradar a plateia é uma questão basilar para muitos circenses, especialmente para os que trabalham na itinerância – uma vez que sua renda resulta primordialmente da bilheteria e da venda de produtos durante as funções. Além disso, devido à falta de leis que normatizem a circulação e a realização desses empreendimentos nas cidades do país, esses artistas dependem muito das relações que estabelecem com as comunidades nas quais se instalam e com os agentes do setor público. Por isso, o

⁶ Alexandre Souto Couto-Maior (Ponta Porã, 1970), ex-ginasta de trampolim, acrobata circense, palhaço, malabarista, professor e diretor de espetáculos. Participou do *XXI Festival Mondial du Cirque de Demain*, em 1998 (França), recebendo a medalha de bronze pelo número de cama elástica. Participou de grupos como os Irmãos Brothers, Aeroloucos, Lumini e Circo em 5.

espetáculo precisa cativar a todos para garantir uma boa estadia e surpreender o público, para que o divulgue e possibilite sua volta.

A importância do agradar é observada em outros documentos levantados. Tubinho⁷, palhaço e proprietário do Circo-Teatro Tubinho, em entrevista a Jannuzzelli, apresenta sua definição do conceito:

Pra gente, a função do espetáculo tá em cima desse termo, *agradar*. O espectador, seja drama, seja comédia, seja infantil, o espectador tem que sair daqui e convidar mais vinte ou trinta pessoas porque ele adorou. Essa é a nossa busca. E esse termo *agradar* acho que resume bem. [...] E nosso espetáculo é popular, é feito com público e pro público, pensando no que o público quer ver. E é essa a assinatura do nosso trabalho. [...] Porque a gente *precisa* daquele público amanhã. [...] O *agradar*, então, é você sair de cena com a certeza de que aquele povo vai voltar. [...] Sair de cena com a certeza que o cara falou assim “O ingresso que eu paguei valeu a pena”. Pra mim esse é o *agradar* (Jannuzzelli, 2015, p.73, destaques do original).

Reiterando a fala de Souto, que associa a “essência do circo” ao entretenimento, Tubinho adiciona as qualidades “popular” e “feito com público e pro público” ao agradar. O artista relata quão significativa é a capacidade de um espetáculo agradar – o que expressaria uma característica primordial para a manutenção desse modo de produção. Mas Jannuzzelli (2015) afirma que as relações entre nômades circenses e grupos sedentários (urbanos ou rurais) possuem mais do que uma função comercial, e sim uma função ética e social. Para a autora, mesmo que esses espetáculos não apresentem o cunho político e crítico que outras manifestações artísticas apresentam, tal aspecto se delineia nas relações intersociais, que tecem as possibilidades para que o empreendimento possa existir e obter sucesso. Logo, além de um tipo específico de produção artística, a noção de agradar seria um modo de ser e de estar no mundo, configurando um traço de identidade desses sujeitos. Todavia, a fala de Souto expande a abrangência desse marco identitário, uma vez que não tem origem nem está vinculado com a itinerância (ao menos não do mesmo modo que Tubinho e outros artistas com trajetórias similares).

Outro aspecto que surge com veemência em diversas falas é o de que a “essência circense” estaria no que ela tem de singular e próprio. Essa perspectiva surge, especialmente, quando os agentes buscam afirmar a importância e os diferenciais de sua arte diante de outros campos artísticos, como o teatro ou a dança. Quando fala sobre a

⁷ Pereira França Neto (Curitiba, 1980), ator, palhaço, diretor, dramaturgo e produtor. Herdou o nome de palhaço de seu tio, Juvenor (Juve) Garcia. Juve criou o Circo-Teatro Tubinho, que funcionou de 1959 a 1978. Em 2001, Pereira França, sua irmã, Silvana Pereira, e seu pai, Amilton Garcia, reabrem o circo, em atuação até hoje.

criação da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO, principal e mais antiga instituição de formação profissionalizante de circo no Brasil), Pirajá Bastos⁸, artista da 3ª geração da família Azevedo e professor da ENCLO desde 1995, afirma:

O Luiz Olimecha⁹, quando montou o circo, ele falou assim: "Estou fazendo o circo¹⁰ para não perder a essência circense". Então ele não podia trazer ginástica olímpica, não podia trazer teatro, capoeira, ele tinha que trazer o fino do circo. Aí, o quê que ele fez? Ele viajou pelo Brasil afora, e cada família tradicional ele foi trazendo o chefe da família. [Foi] quando veio meu pai, a Delisier, o tio Frank Azevedo, veio o Robby Rethy, veio a família Queirolo, veio o Edwar Ozon¹¹. [...] Pra não perder a essência circense (Bastos, 2017).

Pirajá busca apontar o que seria um circo de excelente qualidade ("fino"), distinguindo-o de outras manifestações que também se valem de elementos artísticos similares. Essa fala alude às disputas, no campo das artes, por espaços de trabalho e por legitimação de saberes ou práticas entre as diferentes áreas e agentes. Muitos circenses sentem não terem seus modos de ensino, de criação e de produção devidamente reconhecidos – tanto por outros agentes das demais artes, quanto pela sociedade em geral. Bolognesi (2006) aponta as interações, as apropriações e as disputas na relação entre circo e teatro, o que auxilia na compreensão da necessidade de circenses buscarem marcos identitários para singularizarem e valorizarem seus fazeres. Silva (2009) analisa as dificuldades que circenses vivenciam nas interações com as localidades onde se apresentam, além de ressaltar o olhar enviesado que estudos acadêmicos sobre circo traziam, especialmente entre os anos de 1980 e 1990.

Em outro momento, Pirajá expressa sua insatisfação ao avaliar as escolhas feitas por seus alunos – escolhas que, para ele, não representariam o que o circo teria de essencial:

daqui para frente eles [os novos professores] é que vão comandar isso, ter mais pulso firme. Por que vai começar a aparecer o quê? Figurino, coreografia... e a técnica, cada vez mais, se a gente não estiver fazendo força pra ela apurar, vai acabar cada vez mais. Porque eles [os alunos] estão misturando as coisas. Estão misturando teatro, com figurino... e a técnica circense tá diminuindo (Bastos, 2017).

⁸ Pirajá Bastos (Barbacena/MG, 1936) – acrobata de solo, cama-elástica, báscula e icários, além de homem-foca. Trabalhou em diversos circos como Circo Garcia, Circo Stevanowich e Circo Olimecha, e foi proprietário do Circo Picadilly.

⁹ Luiz Franco Olimecha (Rio de Janeiro, 1942 – Itália, 2017) foi o idealizador da ENCLO, fundada em 1982, junto com Orlando Miranda. 3ª geração da família Olimecha (de origem japonesa). Trapezista, ator e acrobata, graduou-se em administração de empresas.

¹⁰ Refere-se à ENCLO.

¹¹ Todos foram (e Maria Deslisier Rethy ainda é) professores da ENCLO. Em entrevista à Fonta (2009), Olimecha menciona que seu principal critério na escolha desses docentes foi o de que tivessem pelo menos 25 anos de circo.

A ideia da “técnica circense” enquanto traço constituinte dessa arte é comumente mencionada pelos entrevistados. Para eles, a “essência circense” estaria fortemente baseada no desempenho e no destaque para o repertório acrobático¹². Nesse âmbito, também foi observada a menção a algumas modalidades, números, aparelhos específicos e modos de performar, entre outros elementos que caracterizariam a “essência circense”. Souto reafirma esse aspecto quando diz:

hoje em dia – não, já há um tempinho – eu vejo espetáculo circense sem palhaço [FAZ UMA EXPRESSÃO DE ESPANTO], sem uma perna-de-pau... sem circo! Sem circo, mais teatral... Ok, bacana, pode ser. Mas isso não é essência do que a gente faz, o que dá o nome circo (Souto, 2022).

Neste trecho, é possível notar uma preocupação, por parte do artista, com a manutenção de um modelo de espetáculo que, para muitos circenses, seria a expressão mais fidedigna de sua arte. Essa percepção ocorre a partir do confronto com novos meios de produção, surgidos, especialmente, a partir da segunda metade do século XX, quando a criação de diversas escolas de circo possibilitou o ingresso de indivíduos com vivências, necessidades, objetivos e referenciais diferentes dos circenses de lona, trazendo propostas cênicas e métodos de trabalho diferentes dos empregados até então. A presença desses “novos sujeitos históricos” (Silva, 2011) fomentou disputas pela produção, pela legitimação de saberes e por espaços de trabalho.

Uma compreensão similar de “essência circense”, expressa por um tipo específico de espetáculo, foi encontrada em outros depoimentos levantados na pesquisa. Em entrevista ao jornal *Folha de Pernambuco*, Bryan Stevanowich¹³, 4ª geração circense, artista e parte da família proprietária do Le Cirque Amar, fala sobre o equilíbrio que precisa manter entre um roteiro baseado em números acrobáticos e outras atrações e referências cênicas (como shows de personagens infantos em voga): “O circo precisa se modernizar. Precisamos trazer novidades, sem perder a essência” (2017).

No site da Associação Paulista Amigos da Arte (uma Organização Social com 20 anos de atuação vinculada ao governo do Estado de São Paulo), há a divulgação de um espetáculo intitulado *O Circo em sua Essência*. O título é autoexplicativo. A matéria

¹² Uso o termo “acrobático” como alusão aos movimentos e elementos de todas as modalidades circenses, mesmo aquelas que não lidam especificamente com acrobacias, como malabares ou como a magia.

¹³ Bryan Stevanowich (Espanha, 1994), acrobata, comico e globista. Filho de Robert Stevanowich e de Fernanda Gil. A família já conta com sete gerações no circo, iniciada no Circo François, de Jean François e de Ana Stevanowich.

informa que o espetáculo foi criado para “resgatar a tradição milenar do circo” e que “Os artistas irão se apresentar com figurinos e temas musicais tradicionais circenses, a pureza dos palhaços [no] estilo pastelão [e] os números circenses em suas performances realizadas com perfeição e destreza” (Amigos da Arte, 2017). A chamada denota uma percepção de que a “essência”, ligada a uma ideia de tradição, de excelência técnica do elenco, de elementos cênicos e de um tipo de roteiro característicos, estaria perdendo espaço e precisaria ser recuperada.

A noção de uma “essência circense” aparece presente além do âmbito circense. O site *EscolaWeb*, ligado à Secretaria de Educação de Alagoas, propõe uma aula tendo o circo como tema, e como um de seus objetivos “Reconhecer os diferentes artistas que compõem a Arte Circense e sua essência” (EscolaWeb, s/d). O roteiro da atividade apresenta um breve trecho sobre a história do circo (com imprecisões, como a atribuição da origem dessa arte aos espetáculos homônimos da Roma antiga), uma menção sobre algumas modalidades com fotos e um vídeo do Cirque du Soleil. Não há nenhuma informação que pudesse sugerir o que seria a “essência” do circo para os estudantes, restando a eles deduzirem esse conceito a partir do senso comum e dos poucos dados disponibilizados na tarefa.

Porém, compreensões mais difusas do que seria uma “essência circense” aparecem também no discurso de alguns artistas do campo. Em uma mesa mediada por mim, Artur Faleiros¹⁴, artista com formação nos processos de aprendizagem colaborativos, ao falar sobre sua experiência como facilitador de processos de criação, apresenta uma definição mais impressionista do termo:

E eu acho que tem um pouco a ver com isso, com essa estética do circo. Porque a gente tem um pacto com o entretenimento, com a relação, com o jogo, com o público, com as pessoas ou com o que está dentro de cena, para onde vai a sua relação, tem uma curva própria aí. Ela pode ser diferente da minha, da sua, [...] mas ela tem uma curva aí de uma excentricidade, de uma maluquice, de um algo que, a gente não sabe falar o que é circo, mas a gente sabe que é diferente da dança, é diferente do teatro, é diferente do não sei o que lá... E aí essa essência, esse brilhaço, esse tempero, nem a gente ainda, no circo, acho que está capacitado a isso. Mas eu acho que são as pessoas que estão com mais sensibilidade se propondo a esse desafio. Porque [se] nem a gente entende, como que a gente quer que as pessoas da dança consigam contribuir e entender de fato o desenvolvimento de uma dramaturgia do circo? (Faleiros, 2020).

¹⁴ Artur Faleiros, (São Paulo, 1989), formado em Comunicação Social, é malabarista, palhaço, ator, diretor e sonoplasta. Integrante do grupo Amálgama e criador do Laboratório de Criação Circense.

Faleiros sintetiza, no excerto acima, os pontos abordados neste trabalho: o que chama de “pacto com o entretenimento” é o que outros artistas chamam de agradar. A fala de Souto, apresentada anteriormente, já imbrica o agradar e o entretenimento. E aqui, mais uma vez, esses fatores tenderiam a tecer uma determinada estética ou um tipo de espetáculo com tais características. Ao se referir à “excentricidade” ou à “maluquice”, Faleiros tenta apresentar aspectos que, a seu ver, seriam inerentes ao circo e o distinguiriam das demais artes da cena – mais uma vez, numa elaboração de uma identidade circense em contraponto às outras artes. Mesmo sendo algo de que “a gente não sabe falar”, há uma percepção de que o circo possuiria princípios que o validariam e de que seriam seus agentes os capacitados a lidar com as questões da cena circense. Essa fala reflete uma realidade vivenciada ainda hoje em muitos projetos, em que profissionais de outras áreas são convidados a dirigir ou a desenvolver a dramaturgia de espetáculos ao invés de circenses. E seriam os artistas de circo que teriam o diferencial, a “essência” (o “brilhinho”, o “tempero”), para atuar nessas funções – assegurando espaços de trabalho e o reconhecimento de seus agentes.

Uma perspectiva ainda mais subjetiva, mas, ao mesmo tempo, repleta da experiência prática do que é estar integrado aos modos de produção no circo, é observada numa frase coletada em um formulário oferecido ao alunado da ENCLO, em 2023, que procurava levantar demandas para o curso. Entre as questões apresentadas por um dos alunos, ele afirmava que “É parte da essência do circense trabalhar diariamente pelos avanços, pelos sonhos”¹⁵. Mesmo para um jovem que está começando a conhecer as lógicas de funcionamento do campo circense, há a percepção de que existem premissas nessa arte que a diferencia das demais. É notável a menção ao esforço e à determinação desses agentes – remetendo, mais uma vez, ao empenho para dominar suas técnicas, mas, também, uma potência que tornaria possível a realização de seus desejos artísticos.

Considerações finais

A partir dos relatos e dos documentos levantados, foi possível averiguar algumas acepções presentes quando o termo “essência circense” era, direta ou indiretamente, trazido por diferentes circenses: agradar o público; marcar traços de identidade; legitimar agentes e suas práticas. A defesa por modos de produção do trabalho, por elaboração de

¹⁵ Por tratar-se de um aluno ainda vinculado à ENCLO, mantenho seu nome em anonimato.

estéticas e de procedimentos de criação e performance vem em função de disputas, internas e externas ao campo, que visam fazer reservas de mercado por meio da distinção diante do outro, e de posicionamentos afirmativos em prol do reconhecimento de premissas importantes na arte circense para seus diferentes agentes.

Se, por um lado, há um interesse genuíno por parte desses artistas em valorizar o seu fazer, deve-se considerar também a diversidade de manifestações que o circo sempre utilizou e abarcou em seus espetáculos. A “essência circense” se apresenta, também, tanto na singularidade quanto na pluralidade com que seus vários agentes criam e performam. Singular, pois cada artista irá imprimir pessoalidades (corporais, trajetórias de vida, escolhas, desejos, ideais) no desempenho de um repertório e elementos cênicos compartilhados com outras linguagens. Plural, pela rica variedade de recursos, referências e técnicas empregadas em suas obras. No circo, há pluralidade de manifestações artísticas e culturais que acontecem simultaneamente, seja num âmbito macro (pela variedade de linguagens, técnicas e recursos), seja num âmbito micro (as diversas e complexas competências dominadas pelo artista).

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

AMIGOS DA ARTE (site). “O Circo em sua Essência”. 2017. Disponível em <https://amigosdaarte.org.br/artistas/o-circo-em-sua-essencia/>. Acesso em 14/02/2024.

BASTOS, Pirajá. **Entrevistas Concedida a Alex Machado e Rafael Gonçalves**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BJkbX7vKHc0&t=17s>. Acesso em 08/02/2024.

BOLOGNESI, Mário Fernando. “Circo e teatro: aproximações e conflitos” in **Sala Preta**. nº6, 2006, pp. 9-19. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>. Acesso em 12/02/2024.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Campo intelectual e projeto criador” In POUILLON, Jean (org.). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.105-145

ESCOLA WEB (site). “Roteiro de Estudos – arte circense”. Sem data. Disponível em <https://escolaweb.educacao.al.gov.br/roteiro-de-estudo/teatro-e-circense-56412>. Acesso em 14/02/2024.

FALEIROS, Artur. **Processos de Criação e Performance Circenses**. Mesa realizada no Seminário Internacional Circo em Rede. On-line, 2020. Disponível em [PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PERFORMANCE CIRCENSES \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=CKKdKQJNEMc&list=PLzfH6pqe_l74EW3r6qAG4qj0zww4LLoD&index=23). Acesso em 12/02/2024.

FONTA, Sérgio. **Luiz Olimecha e Ana Cristina Simões (Toquinho) falam a Sérgio Fonta sobre a Escola Nacional de Circo**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <https://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-umhistorico/attachment/200607131262-larga/?action=edit>. Acesso em 10/02/2014.

JANNUZZELLI, Fernanda. **Circo-Teatro Através dos Tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MACHADO, Alex. **Você Treina ou Ensaia? Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha**. Dissertação (Mestrado). PPGAC-UNIRIO, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em <https://www.circonteudo.com/trabalho-academico/voce-treina-ou-ensaia-questoes-no-campo-circense-que-repercutem-nos-processos-de-aprendizagem-criacao-performance-na-escola-nacional-de-circo-luiz-olimecha-pdf/>. Acesso em 05/02/2024.

PASSIANI, Enio; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Campo cultural” In CATANI et al (orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.71-73.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações Sobre a Técnica do Gravador no Registro da Informação Viva**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

SILVA, Erminia. **Respeitável Público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. “O novo está em outro lugar” In **Palco Giratório**, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21. Disponível em <https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>. Acesso em 13/02/2024.

SOUTO, Alexandre. **Entrevista Concedida a Alex Machado**. On-line, 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CKKdKQJNEMc&list=PLzfH6pqe_l74EW3r6qAG4qj0zww4LLoD&index=23. Acesso em 10/02/2024.

STEVANOWICH, Bryan. “Muitas Histórias e Gerações Sob a Lona do Le Cirque Amar”. Entrevista concedida à Daniel Medeiros. **Folha de Pernambuco**. Recife, 11/05/2017. Disponível em <https://www.folhape.com.br/cultura/muitas-historias-e-geracoes-sob-a-lona-do-le-cirque-amar/27091/>. Acesso em 08/02/2024.