

CIRCO TRANSATLÂNTICO — FLUXOS DO CIRCO ENTRE PORTUGAL E BRASIL

Rui Leitão

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Concetualização, investigação, metodologia, redação do rascunho original

Daniel de Carvalho Lopes

Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil
Concetualização, investigação, metodologia, redação do rascunho original

RESUMO

O circo constitui uma prática artística historicamente marcada por mobilidade, circulação e recomposição cultural. As deslocções de artistas circenses ocorrem em diferentes geografias desde o século XVIII. Neste artigo, analisamos os fluxos migratórios de artistas de circo entre Portugal e Brasil em dois momentos históricos: a presença de artistas portugueses no Brasil oitocentista e, no sentido inverso, a migração de artistas brasileiros para Portugal a partir do final do século XX. Recorrendo a uma pesquisa bibliográfica, documental e de trabalho de campo, este estudo analisa o percurso de Bartholomeu Corrêa da Silva, no Brasil, e os casos de Fernanda Dutra, Adriano Marçal, Beatriz Quintella e Juliana Moura, em Portugal. Consideramos que o circo, como espaço de transculturalidade, não só desloca artistas entre países, como reconfigura práticas e estéticas artísticas. O artigo contribui para preencher a ausência de estudos sobre as relações culturais luso-brasileiras no campo circense. A análise articula contributos da história cultural, dos estudos transculturais e da investigação de campo para compreender como o trânsito de artistas, técnicas, repertórios e práticas pedagógicas produziu continuidades e transformações nas duas margens do Atlântico. Ao colocar em diálogo fontes periódicas oitocentistas, documentação bibliográfica e entrevistas com artistas, o artigo evidencia que os fluxos circenses luso-brasileiros não devem ser lidos apenas como deslocções individuais, mas como processos de mediação cultural, circulação de saberes e formação de instituições. Defende-se, assim, que a noção de “circo transatlântico” permite ampliar o estudo das relações culturais lusófonas para além dos domínios mais frequentemente analisados, incluindo as artes performativas populares, itinerantes e pedagógicas.

PALAVRAS-CHAVE

circo, história, migração, transnacionalidade, transculturalidade

TRANSATLANTIC CIRCUS — ARTISTIC FLOWS BETWEEN PORTUGAL AND BRAZIL

ABSTRACT

The circus constitutes an artistic practice historically characterised by mobility, circulation, and cultural reconfiguration. The movements of circus artists have occurred across different geographical contexts since the 18th century. This article analyses the migratory

flows of circus artists between Portugal and Brazil at two historical moments: the presence of Portuguese artists in 19th-century Brazil and, in the opposite direction, the migration of Brazilian artists to Portugal from the late 20th century onwards. Drawing on bibliographical, documentary, and fieldwork research, this study examines the trajectory of Bartholomeu Corrêa da Silva in Brazil and the cases of Fernanda Dutra, Adriano Marçal, Beatriz Quintella, and Juliana Moura in Portugal. We argue that the circus, as a space of transculturality, not only involves the movement of artists between countries but also reconfigures artistic practices and aesthetics. The article contributes to addressing the paucity of studies on Luso-Brazilian cultural relations within the circus sector. The analysis brings together contributions from cultural history, transcultural studies, and field research to understand how the circulation of artists, techniques, repertoires, and pedagogical practices has produced both continuities and transformations on the two shores of the Atlantic. By placing 19th-century periodical sources, bibliographical documentation, and interviews with artists in dialogue, the article demonstrates that Luso-Brazilian circus flows should not be understood merely as individual movements but as processes of cultural mediation, knowledge circulation, and institutional formation. It is therefore argued that the notion of a “transatlantic circus” enables the study of Lusophone cultural relations to be broadened beyond the domains most frequently analysed, incorporating popular, itinerant, and pedagogical performing arts.

KEYWORDS

circus, history, migration, transnationality, transculturality

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo entende a “transculturalidade” (Welsch, 1999) não como simples influência entre culturas nacionais, mas como processo de circulação, apropriação, tradução e transformação de práticas artísticas em contextos migratórios. No caso do circo, estes processos são particularmente relevantes porque a própria linguagem circense se constitui historicamente através de mobilidade, nomadismo, incorporação estética e transmissão transnacional de saberes corporais, técnicos e estéticos. A partir deste enquadramento teórico, procuramos neste texto mapear os fluxos da produção circense entre Portugal e Brasil em diferentes períodos, no quadro de uma parceria de pesquisa entre a equipa de investigadores do website <https://www.circonteudo.com> (Brasil) e do Instituto Nacional de Artes do Circo (INAC; Portugal), iniciada em 2023. Nesse contexto, ao aproximarmos debates e estudos sobre o circo nos dois países, identificámos múltiplos fluxos migratórios no campo circense entre Portugal e Brasil. Como consequência destes fluxos, podemos identificar diversos sinais de transculturalidade entre os dois países, sobretudo no campo artístico.

Com efeito, o circo moderno, criado no final do século XVIII, em Inglaterra, expandiu-se rapidamente por vários países. Em menos de 30 anos, diferentes empresários tinham já exportado este modelo de produção espetacular para países como França, Rússia, Estados Unidos da América, Canadá e México. A rápida expansão do circo, assim como a adoção de um modo de vida nómada por parte de várias companhias, fizeram dele um modo de organização e produção espetacular estruturalmente transnacional e transcultural. Esta circulação deve-se, em parte, ao facto de o circo ter “no corpo o seu

modo expressivo principal, além de uma forte presença visual, sendo, desta forma, livre de barreiras linguísticas e facilmente exportado” (Santos, 2022, p. 90). Desse modo, o circo, enquanto produção espetacular, tornou-se um promotor de trânsitos culturais por diversas regiões, pois incorporou elementos artísticos, estéticos e culturais de diferentes países e, no seu intenso fluxo migratório, difundiu-os por cada localidade em que se apresentava, num movimento constante de incorporação, ressignificação e difusão desses elementos (Silva, 2007/2022).

A relação histórica entre Portugal e Brasil levou a amplas influências culturais entre as duas culturas. A influência lusa no território brasileiro foi mais intensa até finais do século XIX. A partir de meados do século XX há um refluxo dessas influências pela presença da cultura brasileira em território português (Cunha & Silva, 2014; Morais-Alexandre, 2020).

O circo não ficou de fora destes processos de influências culturais entre os dois países. Tendo em conta que o conceito de transculturalidade se pode observar em várias épocas, sobretudo no que diz respeito à história da arte (Welsch, 1999), mobilizamos este conceito para a análise dos fluxos migratórios de artistas de circo e de como essas movimentações influenciaram as histórias do circo em Portugal e no Brasil. Como resultado da pesquisa das movimentações, entre Portugal e Brasil, de artistas de circo verificamos dois momentos cruciais nas histórias do circo de ambos os países. O primeiro refere-se à influência de Portugal no Brasil durante o século XIX com a migração de circenses portugueses para o Brasil. É exemplo disso Bartholomeu Corrêa da Silva, diretor do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha. O segundo momento acontece na passagem do século XX para o XXI, época em que migram vários artistas de circo brasileiros para Portugal, onde passam a desenvolver o seu trabalho artístico e pedagógico. Alguns deles marcaram, de forma significativa, a história do circo português. São os casos de Fernanda Dutra, Adriano Marçal, Beatriz Quintella e Juliana Moura que analisaremos com mais detalhe neste artigo.

O objetivo deste artigo é analisar como os fluxos migratórios circenses entre Portugal e Brasil produziram efeitos artísticos, pedagógicos e institucionais em dois momentos históricos: a presença portuguesa no circo brasileiro oitocentista e a atuação de artistas brasileiros no circo português a partir da década de 1990. Definimos algumas questões que balizam essa investigação: que artistas circenses portugueses emigraram para o Brasil no século XIX e quais artistas brasileiros desenvolveram o seu ofício em Portugal nas décadas finais do século XX? De que maneira esses artistas se estabeleceram e produziram os seus espetáculos ou empreendimentos em ambos os países? É possível dimensionar ou mesmo compreender a importância das suas atuações tanto para a história do circo no Brasil quanto para a história recente do circo em Portugal? Há pesquisas em Portugal e Brasil que tratem dessa temática? Que contributos estes casos oferecem para compreender o circo como prática transnacional e transcultural?

A primeira observação que se verifica com esta pesquisa é a escassez de estudos sobre os fluxos migratórios de artistas e empresários circenses, e de como esse modelo de organização e produção espetacular comporta em si fortes componentes de transnacionalidade e transculturalidade. No caso entre Portugal e Brasil, não foi encontrado nenhum

registo que analisasse as influências geradas pelos múltiplos trânsitos migratórios de artistas de circo entre ambos os países. Este trabalho de pesquisa pode, eventualmente, ser o princípio de novas investigações e reflexões sobre estes fluxos migratórios. Verificamos, nos casos estudados, a evidência de quanto estas migrações de artistas foram determinantes para a construção da história do circo em Portugal e no Brasil. Além disso, consideramos a importância da análise histórica, social e cultural destes processos migratórios e de influências culturais no circo pelo prisma da transnacionalidade e transculturalidade. Confirmamos, com este trabalho, uma influência transcultural no campo artístico do circo nos dois países, que promoveu múltiplas ressignificações nos seus processos de organização, produção e pedagogia do circo, confirmando a hipótese da existência conceptual do “circo transatlântico”, mote desta pesquisa.

Dado que a pesquisa analisou duas épocas muito distintas, adotámos uma metodologia interdisciplinar. Para a recolha e análise de dados da presença de portugueses no Brasil privilegiámos uma metodologia assente na historiografia. No caso da pesquisa sobre brasileiros em território português adotámos uma metodologia etnográfica. Foi feita, ainda, uma revisão bibliográfica que permitisse a sustentação da análise de dados. Dada a escassez de bibliografia temática, de documentação catalogada sobre o circo e de pesquisas sobre o circo como fenómeno transcultural, este artigo procura contribuir para o preenchimento desse vazio. Este artigo desenvolve-se por cinco tópicos: Metodologia; Portugueses no Circo do Brasil no Século XIX; Brasileiros no Circo Português nos Séculos XX e XXI; Fluxos Migratórios e Transculturalidade: Uma Realidade Estrutural da Arte do Circo; finalizando com as Considerações Finais.

2. METODOLOGIA

Considerando que esta pesquisa cruza duas realidades culturais distintas, embora ligadas por relações históricas e linguísticas, adotámos uma metodologia interdisciplinar capaz de enquadrar o contributo do circo para a compreensão da transnacionalidade. Fizemos isso, respeitando as diferentes visões académicas sobre os casos analisados de ambos os países de forma não hierárquica (Bachmann-Medick, 2014). A pesquisa analisa duas temporalidades distintas: o século XIX e a transição do século XX para o século XXI. Por este motivo, adotámos uma metodologia interdisciplinar (Pickering, 2008) que conjuga a historiografia e a antropologia.

O trabalho foi desenvolvido em duas fases. Primeiro, foi feita uma análise bibliográfica produzida em cada um dos países, a partir de livros, artigos e trabalhos académicos. Na pesquisa feita sobre os portugueses no Brasil no século XIX, foi consultada a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde acedemos a fontes diversas de pesquisa (livros, documentos cartoriais, iconografias e, principalmente, periódicos diversos), que possibilitaram diferentes olhares e permitiram notar contrastes sobre os temas abordados. Assim, acreditamos que o levantamento, a organização e o cruzamento de diferentes fontes nos possibilitam uma aproximação mais íntima e, ao mesmo tempo, abrangente com as temáticas estudadas. Neste sentido, essa proposta de pesquisa possui, em parte, carácter bibliográfico e documental e adota como base

teórico-metodológica a história cultural, movimento amplo e marcado pela tradição historiográfica francesa da *École des Annales*, do início do século XX (Le Goff, 1978/1990) que promoveu um processo de ampliação de objetos e fontes de pesquisa nos estudos de história.

Quanto à multiplicidade de registos que sustentam esta pesquisa, vale a pena mencionar que a quantidade de fontes jornalísticas acedidas, em intersecção com as bibliográficas, configura-se como uma base sólida de recorte temporal que contempla, especialmente, as produções circenses de Bartholomeu Corrêa da Silva. As fontes periódicas constituem-se como um alicerce importante para esta pesquisa, fazendo jus à grande quantidade de jornais e revistas publicados a partir da segunda metade do século XIX no Brasil (Renault, 1978).

No que diz respeito à pesquisa envolvendo Portugal, além do recurso à bibliografia publicada, assim como à análise de registos documentais de cariz jornalístico, desenvolveu-se uma investigação de trabalho de campo destinada a identificar os migrantes do Brasil em Portugal na área do circo. Começámos pelo mapeamento dos artistas brasileiros em território português. Identificámos 21 artistas, dos quais seleccionámos quatro a partir de critérios combinados de pioneirismo, impacto pedagógico e institucional, continuidade da presença em Portugal e reconhecimento do seu contributo para a transformação do circo português. Foram eles: Fernanda Dutra, Adriano Marçal, Beatriz Quintella e Juliana Moura. Após o mapeamento e a seleção, entrevistámos três dos artistas escolhidos. Pelo facto de Beatriz Quintella já ter falecido, falámos com um familiar direto. Estas entrevistas tiveram em conta o cumprimento dos princípios éticos. Foi-nos dado o consentimento, por parte dos entrevistados, para usarmos os dados das entrevistas, assim como a referência aos seus nomes na apresentação de resultados. Cruzando os escassos dados de fontes bibliográficas e documentais com os dados recolhidos nestas conversas, foi possível alicerçar um argumento coerente sobre a influência de artistas de circo oriundos do Brasil no circo português.

3. PORTUGUESES NO CIRCO DO BRASIL NO SÉCULO XIX

Se atentarmos para a história do teatro no Brasil, identificamos pesquisas, registos e menções a atrizes, atores e companhias de origem portuguesa atuando no país e compondo o complexo cenário da formação teatral brasileira (Prado, 1993). Contudo, quando passamos a olhar para as produções circenses, pouco temos de referências e estudos voltados para os circenses e companhias de origem portuguesa que emigraram de Portugal para a América Latina e, em especial, para o Brasil. A partir do século XIX centenas de companhias circenses iniciam um intenso trânsito migratório para o Brasil, sendo muitas delas vindas da Europa, em especial de Portugal. No Brasil, é no ano de 1818 que encontramos, no Rio de Janeiro, então capital do Império, uma das primeiras companhias circenses formalmente organizadas trabalhando no país (Lopes & Silva, 2022). O fluxo migratório de circos para a América Latina é ainda pouco estudado e essa constatação conduziu-nos a refletir sobre o trânsito de artistas circenses e companhias entre Portugal e o Brasil, principalmente no século XIX. Além disso,

permitiu-nos identificar uma parte de tais artistas e perceber como produziram os seus espetáculos no Brasil.

É nesse sentido que, neste texto, nos debruçamos sobre a atuação específica de Bartholomeu Corrêa da Silva, perspetivando promover uma investigação voltada para as relações e influências que os circenses portugueses estabeleceram nas artes circenses ao longo do século XIX no Brasil. Desse modo, visamos contribuir para o aprofundamento do conhecimento dos trânsitos e transações culturais neste domínio artístico e performativo entre ambos os países. Bartholomeu Corrêa da Silva (1828–1917) nasceu no arquipélago dos Açores e foi aprendiz de ginástica, trapézio e equilíbrio na Grande Escola de São Francisco. Ainda na adolescência, Silva atuou em circos e espetáculos de variedades em Portugal e foi no Brasil que se consolidou como importante artista, diretor e fundador do Circo Olympico da Rua da Guarda Velha, um circo estável no centro do Rio de Janeiro que ficou em atividade do final dos anos de 1850 a 1934. Segundo Vieira (2015), ao chegar ao Brasil em 1842, Silva estabeleceu-se como comerciante, mas por volta da década de 1850 passa a dirigir um grupo com cerca de 10 artistas, cinco carroças, materiais, ferragens, estacas, lonas e cavalos. Como artista na sua nova companhia, Silva realizava atuações mímicas (Circo Olympico na Guarda Velha, 1858), equestres e acrobáticas (Circo Olympico, 1858). Em 1858, aproximadamente, Silva instalou-se na rua da Guarda Velha, centro do Rio de Janeiro, então capital do Império, e começou a edificação, num terreno doado pelo Imperador D. Pedro II, de um circo estável que seria construído de alvenaria e ficaria conhecido como Circo Olympico da Rua da Guarda Velha.

As primeiras atuações da sua companhia datam de 1856, em Niterói (Rio de Janeiro) e traziam como atrações os “trabalhos de corda, lindas cenas a cavalo e vários exercícios ginásticos” (Circo Olympico, 1856, para. 6). Neste período, Silva também encenava peças teatrais diversas, incluindo temas nacionais portugueses, como “D. Pedro no Cerco do Porto”, episódio relacionado à guerra civil lusa. Algumas notas jornalísticas evidenciam a presença marcante da companhia de Bartholomeu Corrêa da Silva no quotidiano fluminense antes mesmo da edificação de seu circo estável ao informarem que “o diretor com toda a sua companhia fará uma digressão por algumas ruas em bandos fantasiados à antiga portuguesa” e acompanhados por música e canto (Circo Equestre no Campo da Acclamação, 1856, para. 4) para a divulgação do espetáculo em benefício do próprio diretor. Aqui chama a atenção a caracterização dos artistas como “à antiga portuguesa”, que possivelmente se tratava de um arranjo de figurinos inspirados no vestuário dos portugueses que aportaram no Brasil a partir do século XVI. É interessante observar que as suas apresentações ao longo de toda a sua carreira consistiam tanto nessas imersões pela cidade como por espetáculos variados, que traziam desde números musicais, apresentações a cavalo representando índios norte-americanos e volteios equestres, danças sobre corda e cenas de palhaço com participação de variados animais (Circo Olympico no Campo da Acclamação, 1857).

Nesse sentido, podemos citar outro exemplo da sua inserção e impacto na sociedade da época bem como a multiplicidade e a potência dos seus empreendimentos. Em 1859, Silva montou pequenos circos de toldo ou madeira por variadas vezes e em diferentes anos em diversos bairros e localidades do Rio de Janeiro, como

São Gonçalo, Saúde, Botafogo, Largo do Machado, Ilha de Paquetá e Niterói, mesmo tendo o seu Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha como seu principal espaço fixo de atuação. Esta itinerância do empresário pela cidade, que levava o nome de “Circo Olímpico Volante”, revelou-se particularmente relevante, resultando em montagens de circos que acabaram por ser usados por companhias nacionais ou estrangeiras que visitavam o Brasil (Circo Olimpico na Guarda Velha, 1859). Era, assim, possível com essa produção realizar mais de uma apresentação da companhia de Silva no mesmo dia e horário, mas em localidades diferentes da cidade.

A partir de 1858, Silva conseguiu autorização provisória para a montagem do seu circo estável na rua da Guarda Velha (atualmente designada de 13 de Maio), esquina com a Rua Senador Dantas, num terreno onde o também empresário circense Alexandre Luande havia montado o seu circo em 1856 (Vieira, 2015). Segundo Lima (2006), a edificação de um prédio de alvenaria para a composição do Circo foi concluída por Bartholomeu Corrêa da Silva somente em 1865, e continha um camarote próprio para o imperador Dom Pedro II. Já Vieira (2015) informa que a partir de 1863 o circo ganharia uma edificação de madeira, ao estilo dos circos de inverno da Europa. Apesar dessa divergência quanto à renovação da estrutura do circo, este espaço se caracterizava como um “magnífico estabelecimento”, que “a população do Rio de Janeiro ficou surpreendida diante dessa obra gigantesca” construída “a puros esforços daquele digno artista” (Circo Olimpico, 1870, para. 1).

Em 1871, o Circo da Guarda Velha, “obra gigantesca” segundo o periódico *Opinião Liberal* (Circo Olimpico, 1870, para. 1), foi nomeado de Teatro D. Pedro II passando a oferecer, após reforma, uma acústica de maior qualidade, e em 1875, é renomeado de Teatro Imperial D. Pedro II. Nesse período, foi considerado um dos mais amplos circos/teatros do Brasil, sendo frequentado pela alta sociedade, comportando mais de duas mil pessoas e recebendo espetáculos variados de companhias equestres e grandes bailes de carnaval (Lima, 2006).

Tratar do que foi o Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha e da sua importância para as artes circenses brasileiras ao longo de mais de 70 anos de existência é uma tarefa muito complexa. Muito poderíamos apresentar e comentar sobre as grandes e destacadas atrações que foram exibidas tanto pela companhia de Silva quanto por outras que atuaram em seu circo. É possível ressaltar que Bartholomeu Corrêa da Silva se consolidou como um dos mais importantes artistas e empresários circenses do Brasil oitocentista, e que chegou ao país já com significativa experiência em sua arte adquirida nos circos em que trabalhou na Europa. É importante ainda destacar que Silva compõe o elenco de circenses que vieram de Portugal e que no Brasil construíram circos estáveis, sendo que o seu Circo Olímpico foi um dos mais longevos e ativos no país. Em função disso, Silva e suas produções circenses ganham ainda mais importância para a história do circo no Brasil, pois há uma grande lacuna de conhecimento sobre a existência dessa forma de produção e arquitetura circense no país e sobre a significativa atuação de circenses de origem portuguesa no Brasil.

Assim, é possível considerar que Silva, com seus empreendimentos, promoveu um fluxo intenso de variadas e criativas produções circenses no Brasil, seja por parte da sua companhia, seja por meio do acolhimento de circos estrangeiros. O fazer circense nesse

período é moldado por sua extensa e intensa atuação como artista e empresário. Assim, produziu modelos espetaculares, inovadores e diversificados em termos de estrutura, forma e conteúdo, incorporando elementos populares e nacionais em seus espetáculos em mistura com saberes e elementos culturais provenientes de sua origem e formação de influência lusa, o que contribuiu para uma transculturalidade da linguagem circense no país. Bartholomeu Corrêa da Silva foi um artista, empresário e divulgador pioneiro do circo no Brasil. A sua influência na história do circo brasileiro é significativa e merece maior atenção historiográfica. A forma como o seu trabalho foi desenvolvido no Brasil demonstra um processo de transculturalidade pré-globalização (Juneja & Kravagna, 2013; Welsch, 1999) reforçando as premissas desta pesquisa.

4. BRASILEIROS NO CIRCO PORTUGUÊS NOS SÉCULOS XX E XXI

Em contraponto à influência de portugueses no circo brasileiro que remonta ao século XIX, a história de brasileiros em Portugal a fazer circo é ainda muito recente. A menor presença de artistas brasileiros antes dos anos 1990 deve-se, em parte, ao facto de os circos itinerantes serem bastante fechados, empregando maioritariamente artistas provenientes de famílias de circo. Só a partir da década de 1980 surgem as primeiras aparições de circo fora do modelo familiar itinerante de tenda. Com a criação de escolas de circo, em França, para artistas sem vínculo familiar com o circo, surgem novas modalidades da prática de atividades circenses, nomeadamente aquilo que se denomina “novo circo” (Costa, 2005). É neste enquadramento que Teresa Ricou, depois da sua formação em circo, em França, cria, em 1981, “(...) a Coletividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina, entidade de suporte do Chapitô” (Chapitô, s.d. para. 3). Inicialmente como um projeto social e mais tarde, em 1991, como escola de circo, com o nome de Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espetáculo.

Podemos identificar que o processo migratório de artistas de circo brasileiros para Portugal acontece sobretudo em dois momentos, a década de 1990 e a década de 2010, em duas das quatro ondas de imigração (Fernandes et al., 2021). As relações bilaterais começam a ter um novo enquadramento diplomático após o fim das ditaduras em ambos os países. É em 1990 que surge o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assim como no ano seguinte, 1991, realiza-se a primeira Conferência Ibero-Americana. As relações internacionais entre Portugal e Brasil continuaram a estreitar-se, e diferentes instrumentos diplomáticos e migratórios facilitaram a circulação de brasileiros em Portugal (Brum, 2024). Ainda que seja necessário evitar uma relação causal direta e simplificada entre esses acordos e a migração de artistas circenses, convocamos este enquadramento diplomático, assim como a análise dos movimentos migratórios, porque se observa uma possível relação entre estes acontecimentos e a criação de oportunidades para as deslocções de artistas brasileiros para Portugal.

Nesta investigação não foram considerados os artistas que participavam em galas ou em programas de circo de Natal, dada a sua passagem de curta duração no país. Neste artigo, centramo-nos, essencialmente, sobre quatro artistas que marcam a história do circo em Portugal pelos seus feitos, ao escolherem Portugal como país para o desenvolvimento

dos seus trabalhos artísticos e pedagógicos na área do circo. Luciano Reis (2004) tinha já identificado os primeiros circenses brasileiros a trabalharem em Portugal, são eles Fernanda Dutra, Adriano Marçal e Beatriz Quintella. Além destes três artistas, identificámos um outro caso de relevância, mas mais tardio, a artista e pedagoga Juliana Moura.

Os primeiros artistas de circo brasileiros a trabalhar em Portugal, nesta vaga, foram Fernanda Dutra e Adriano Marçal. Casal e dupla artística, chegam a Portugal através de um protocolo entre a Escola do Chapatô (Lisboa, Portugal) e a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (Rio de Janeiro, Brasil). Dutra e Marçal foram os primeiros de vários artistas que vieram para Portugal através deste protocolo entre as duas escolas. Além de darem aulas na Escola do Chapatô, acumulavam tarefas administrativas, por parte de Dutra, e técnicas, por parte de Marçal. Alguns dos artistas ficaram em Portugal por mais algum tempo, para além do protocolo, mas tal como aconteceu a este casal, por questões de sustentabilidade, eram obrigados a trabalhar fora do país. Na década de 1990 o mercado de trabalho não oferecia muitas oportunidades para este tipo de artistas, isto é, artistas de circo fora do circuito das famílias itinerantes de tenda. Depois de terminarem o protocolo na Escola do Chapatô, Dutra e Marçal decidem ficar em Portugal e aí desenvolverem o seu trabalho artístico. Como as oportunidades de trabalho não abundavam, é através da relação desenvolvida com o artista de circo alemão, radicado em Portugal, Detlef, que o seu trabalho se expande para o resto da Europa, nomeadamente para a Alemanha. Neste país apresentavam os seus números de acrobacia e trapézio em animações e outros tipos de serviços financeiramente rentáveis. Em Portugal criavam os seus projetos artísticos, mas nem sempre com o sucesso pretendido. O trabalho artístico desta dupla nem sempre foi reconhecido, ainda assim estamos perante uma dupla que foi pioneira no circo fora das tendas de famílias de circo em Portugal. Contudo, grande parte do seu trabalho desenvolvia-se nas áreas de animação em diferentes contextos: discotecas, lançamento de produtos, festas e animações desenvolvidas pelos municípios. Esta era a sua principal forma de sustentação. A sua estadia permanente em Portugal termina pouco depois da participação na “Expo 98”, em Lisboa. A partir deste evento, segundo Dutra e Marçal, surgem vários artistas na área de animação, o que leva a uma diminuição da procura do seu trabalho. Partem para Espanha definitivamente entre 2007 e 2008, onde vivem e trabalham atualmente.

Beatriz Quintella (1963–2013) é outro nome que fica marcado na história do circo português. Embora a sua trajetória se situe sobretudo na palhaçaria hospitalar e no teatro, o seu trabalho pode ser integrado no campo circense pelo prisma da palhaçaria. Atriz de formação, chega a Portugal em 1992. É este o país que escolhe para desenvolver o seu trabalho e criar a sua família, mesmo com todas as dificuldades que este apresenta (Frazoa, s.d.). Em 1993, Beatriz Quintella depara-se com um artigo sobre o trabalho dos Doutores Palhaços, nos Estados Unidos da América. Daqui para a frente desenrola-se um percurso de vida que hoje é reconhecido como uma obra de grande impacto na sociedade portuguesa. Durante oito anos, trabalhou sozinha como voluntária no Hospital D. Estefânia, em Lisboa. Foi lá que criou a sua personagem de doutora palhaça, a Dra. Graça. Depois desta sua experiência isolada, decide visitar a Big Apple Circus Clown Car Unit, fundada em 1986, em Nova York, e os Doutores da Alegria, fundado em 1991, no Brasil (Operação

Nariz Vermelho, s.d.). Estas duas instituições foram a sua inspiração para a criação da Operação Nariz Vermelho (ONV), em 2002, em Portugal. “Em 2006, a Operação Nariz Vermelho foi distinguida com o prémio Diploma de Reconhecimento de Mérito pela Ordem dos Médicos e, em 2009, recebeu o prémio Direitos Humanos da Assembleia da República” (RTP Notícias, 2012, para. 9). Atualmente, a ONV atua em 21 hospitais portugueses. Pouco depois de ter celebrado os 10 anos da fundação da ONV, Beatriz Quintella falece vítima de cancro. Embora não tenha assumido o seu trabalho como tendo relação direta ao circo, na realidade, vários dos Doutores Palhaços que trabalham na ONV vêm de formação de circo e trabalham paralelamente com companhias de circo. Podemos afirmar que Beatriz Quintella marcou a história da palhaçaria em Portugal e, por consequência, contribuiu para a história recente do circo português.

Por último, destacamos o trabalho da artista e pedagoga circense Juliana Moura. É durante a licenciatura em dança, no Rio de Janeiro, que descobre que existe uma escola de circo no seu país. Através de uma amiga, visita a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. “Quando entrei debaixo da tenda e vi o Pirajá, que era o professor, a dar aulas de acrobacia, aquilo bateu-me de uma forma que eu comecei a chorar” (Juliana Moura, comunicação pessoal, 25 de março, 2025). Depois disso, tudo muda na sua vida. Faz a formação em circo paralelamente com a formação de dança e termina os dois cursos em simultâneo com 24 anos. Em 2010 muda-se para Portugal, e começa a trabalhar como professora de dança, em Chaves. Com dificuldades de adaptação à cidade, começa a procurar companhias de circo portuguesas e descobre a Erva Daninha, no Porto, com quem começa a trabalhar em 2012. Nesse ano estreia um espetáculo como trapezista, em Guimarães, no âmbito da Capital Europeia da Cultura. É nesta altura que começa a conhecer os artistas de circo em Portugal. Cria a sua própria companhia de circo, Cia Um Por Um, com Bruno Machado. Em 2016, juntamente com Bruno Machado e André Borges, criam o INAC (Coentrão, 2016). Inicialmente a escola funcionava num espaço partilhado com outra associação, na Maia, e em 2017 muda-se para Vila Nova de Famalicão. O INAC é uma escola de técnica de circo de cariz internacional. Em nove anos de existência recebeu alunos de 48 países de seis continentes. Apesar de se ter fixado em Portugal e de não continuar a viajar pelo mundo como desejava, sente que através do INAC “o mundo veio até mim” (Juliana Moura, comunicação pessoal, 25 de março, 2025). O panorama do circo em Portugal, e sobretudo no norte do país, ficou muito diferente após a criação desta escola. Atualmente é a diretora pedagógica da escola e desenvolve os programas de inclusão social dentro da instituição (Tibiriçá, 2024).

O circo em Portugal, assim como em grande parte do mundo, sofreu grandes alterações no seu *modus operandi* após a viragem cultural dos anos 1970. Já não é necessário ser descendente de uma família de circo para se fazer circo. Entre esta alteração e a instalação de um regime democrático em Portugal, que abre as portas ao mundo, verificam-se as condições ideais para a entrada desses artistas no país, que num curto espaço de tempo ampliam e dignificam a história do circo português.

Tendo em conta o trajeto desses artistas de circo oriundos do Brasil em território português, podemos verificar uma transformação na forma como se produz circo em Portugal. O circo português teve sempre uma grande influência proveniente de Espanha,

França e Itália. Várias das famílias de circo portuguesas são descendentes de famílias destes países, sobretudo de Espanha. Com o advento das escolas de circo, e do “novo circo”, notamos uma forte influência francesa na estética e técnica na criação artística circense portuguesa. A institucionalização do circo francês levou, também, a uma hegemonização artística sentida em Portugal. Os primeiros artistas de circo portugueses não descendentes de famílias de circo estudaram nessas escolas. Teresa Ricou, fundadora da Escola do Chapiô, é um desses casos. No entanto, é no momento da criação de protocolos entre esta escola e a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, do Brasil, que se opera um novo processo de transformação pedagógica no circo em Portugal, que vigora até hoje. Esta relação lusófona permitiu a partilha de práticas pedagógicas oriundas do Brasil que transformaram as escolas de circo de Portugal, a Escola do Chapiô e o INAC. No caso do INAC, é ainda mais notória essa influência pedagógica, pelo facto de a diretora da escola, Juliana Moura, ser de origem brasileira e ex-aluna de uma escola de circo de referência do Brasil. Traz no seu percurso formativo um modelo pedagógico que complementa e amplia o modelo europeu.

Por fim, importa assinalar o modelo construído pela ONV. A trajetória de Beatriz Quintella permitiu a criação da ONV num formato totalmente influenciado pelo continente americano. A palhaçaria tem forte expressão na América do Sul, embora a comparação com a Europa deva ser formulada com cautela e sustentada por evidência empírica. A ONV é hoje um dos espaços onde o palhaço continua bem vivo. A intervenção desta atriz, palhaça e ativista contribuiu para alargar o modelo tradicional de palhaçaria em Portugal, criando também outro lugar de atuação para o palhaço. Estes processos transculturais, embora subtis, foram profundamente transformadores da comunidade circense portuguesa. Estas histórias, ainda pouco estudadas e divulgadas, demonstram um refluxo das influências circenses que agora acontecem no sentido do Brasil para Portugal.

5. FLUXOS MIGRATÓRIOS E TRANSCULTURALIDADE: UMA REALIDADE ESTRUTURAL DA ARTE DO CIRCO

Os casos analisados nas secções anteriores — o percurso de Bartholomeu Corrêa da Silva no Brasil oitocentista e a atuação de artistas brasileiros em Portugal desde os anos 1990 — permitem compreender empiricamente a dimensão estrutural da transculturalidade circense que agora retomamos de forma mais conceptual. Reunindo as esferas da cultura e da política, podemos observar, pela análise historiográfica, que a definição de circo, tal como o conhecemos hoje, advém de um modelo criado no século XVIII. Consistia num género de espetáculo que misturava diferentes linguagens artísticas com as artes da cavalaria. Na época, fundiram-se a atuação de múltiplos artistas dos teatros de feiras, conhecidos genericamente por saltimbancos, com a arte equestre da cavalaria num grande espetáculo privado, realizado em anfiteatros que combinavam palco e picadeiro. Philip Astley, além de ser um dos pioneiros da criação deste modelo de produção artística, proporcionou também os primeiros movimentos de exportação do seu modelo de circo, nomeadamente para França (Renevey, 1977).

Contudo, é preciso observar que o surgimento desse espetáculo deve muito aos artistas das feiras, pois estes já atuavam numa esfera comercial das artes nesse período e estavam profissionalizados em companhias dirigidas por homens e mulheres (Lopes & Silva, 2020). Esses artistas dominavam múltiplas expressões artísticas, pois misturavam representações teatrais do teatro de comédia italiano com acrobacias, adestramento de animais, dança e música, produzindo espetáculos conhecidos como óperas cómicas (Bolognesi, 2020). Ainda, no seu amplo e complexo fazer artístico, incorporavam e resignificavam elementos sociais, políticos, tecnológicos e culturais dos diversos países e culturas a que acediam nas suas permanentes itinerâncias por feiras em todo o mundo (Camargo, 2006). Assim, faziam-se contemporâneos ao seu tempo, entrelaçavam-se com diferentes culturas e grupos étnicos, como os ciganos, e atuavam como importantes difusores de temáticas de outras culturas nas suas representações teatrais, bem como de géneros da música e da dança (Lopes et al., 2025). Desse modo, há séculos operavam uma complexa transculturalidade nos seus modos de produção espetacular e nas suas práticas artísticas. Modelo que é herdado pelos cavaleiros ingleses, ao produzirem os espetáculos que fundiram a atuação desses artistas à arte equestre, e que serão denominados de “circo moderno”, a exemplo de Philip Astley.

Acontece que, logo após o sucesso inicial de Astley em Paris, a Revolução Francesa obriga-o a regressar à Inglaterra. O circo em França fica, assim, entregue a um artista italiano — com nacionalidade francesa —, de nome Antonio Franconi. Este pode não ter sido exatamente o primeiro processo de internacionalização do circo, mas seguramente foi um dos primeiros. Depois disso, Antonio Franconi, Alessandro Guerra e Gaetano Ciniselli são três exemplos de empresários de circo, todos italianos, que contribuíram para a expansão do circo moderno no mundo entre o final do século XVIII e o século XIX (Serena & Dal Gallo, 2020). Seja em Inglaterra, França ou em praticamente todos os países, como o Brasil e Portugal, esse espetáculo caracteriza-se pela itinerância, pela composição transnacional das suas equipas e por uma transculturalidade artística, pois permanentemente incorpora, mescla, ressignifica e difunde elementos sociais e culturais dos locais visitados.

O século XIX é o período em que a expansão e o reconhecimento do circo adquirem dimensão internacional. Desde a criação do modelo de circo com chapitô móvel, em 1825 (Jacob, 2018), o circo torna-se itinerante e isso marca uma nova trajetória da sua história. Com isso, consolida-se um modelo de nomadismo intrinsecamente ligado a essa arte. Estas múltiplas migrações ao longo de várias gerações transformam o circo numa comunidade que ecoa no conceito de “cultura-mundo” de Lipovetsky e Serroy (2008/2010). A conjuntura da época, conjugada com o espírito empreendedor e inovador dos empresários de circo, no mundo do espetáculo, criou, assim, as condições ideais para que o circo se transformasse num modo de organização e produção espetacular híbrido e transcultural.

Apesar da sua popularidade e do impacto na história das artes performativas, o circo recebeu atenção relativamente limitada por parte da investigação académica, o que explica a escassez de estudos sobre estes fluxos migratórios (Silva, 2007/2022). Estes fluxos migratórios de artistas circenses, por vezes com carácter definitivo, como aconteceu com Bartholomeu Corrêa da Silva, não devem ser entendidos apenas como deslocamentos geográficos, mas também como transformadores da produção artística e

cultural. O circo foi sempre absorvendo elementos de culturas distintas e de outras práticas artísticas por onde passava (Silva, 2007/2022). Estas incorporações culturais, ao longo do tempo, levaram a processos de múltiplas transformações técnicas e estéticas. São, por isso, elementos estruturais do circo. Observa-se a mesma dinâmica no fluxo migratório no sentido do Brasil para Portugal. Além de integrarem elementos da cultura do país de acolhimento, participam ativamente nas reconfigurações estéticas, pedagógicas e institucionais do circo português.

A pesquisa permite concluir que a relação histórica entre Portugal e Brasil não produziu apenas influências culturais unidirecionais, mas antes processos complexos de circulação, apropriação e transformação recíproca, implicando a passagem de pessoas, ideias e saberes artísticos que se reconfiguraram ao longo do tempo. No caso do circo, estes fluxos tornam-se visíveis tanto na presença de artistas portugueses no Brasil oitocentista como na atuação de artistas brasileiros em Portugal a partir do final do século XX. Em ambos os movimentos, a migração não funcionou apenas como deslocação de pessoas, mas como vetor de transferência e reinvenção de saberes artísticos, técnicos, pedagógicos e institucionais. É neste sentido que o circo pode ser compreendido como prática transcultural, na medida em que incorpora referências diversas, reorganiza modos de criação e participa na construção de repertórios artísticos partilhados entre os dois países (Erll, 2023; Juneja & Kravagna, 2013). Considerar o circo neste quadro permite ampliar a compreensão das relações culturais lusófonas para além dos domínios mais estudados, como os da literatura, da música, do teatro ou da televisão, incluindo também o das artes performativas populares e itinerantes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atendendo ao foco desta pesquisa, identificámos dois períodos principais nos fluxos migratórios de artistas e empresários de circo entre Portugal e Brasil. No sentido de Portugal para o Brasil, esse fluxo ocorre em meados do século XIX. Uma época marcada por uma grande expansão do circo pelo mundo. A pesquisa histórica e documental permite perceber as intensas e profícuas aproximações, relações e mesmo influências que circenses portugueses estabeleceram nas artes circenses ao longo do século XIX no Brasil ao ponto de integrarem parte relevante da história do circo no Brasil. No sentido do Brasil para Portugal esse fluxo é mais tardio e inicia-se apenas no final do século XX, num contexto marcado pela globalização cultural, pela democratização política e por novas dinâmicas migratórias luso-brasileiras. Ainda que seja um processo em curso e pouco estudado, os casos analisados permitem identificar uma influência relevante do Brasil na produção e na pedagogia circense em Portugal, sobretudo nos domínios da formação, da palhaçaria e da institucionalização do circo contemporâneo. Apesar das diferenças de época e de configuração social, identificámos, em ambos os países, processos transculturais de produção artística. Estes fluxos migratórios não foram apenas geográficos, foram, também, transformadores de modos de produção, pedagogia e institucionalização do circo em cada um dos países estudados. A escassez de referências conduziu-nos a uma abordagem metodológica

interdisciplinar, entre a história e a antropologia, desdobrando-se em pesquisa bibliográfica, documental e trabalho de campo.

A análise do circo a partir do conceito de “transculturalidade” desenvolvido por Welsch (1999) permitiu-nos um melhor discernimento das influências dos fluxos migratórios de circenses entre ambos os países. Dada a escassez de referências e contributos para os estudos transculturais e transnacionais do circo, consideramos pertinente aprofundar novas pesquisas nesse campo, tanto no espaço lusófono como nas suas relações com outras geografias. Com isso, acreditamos que este artigo abre novas perspectivas para os estudos do circo como um modelo de produção e organização espetacular fortemente influenciado pelas suas características transnacionais e transculturais.

AGRADECIMENTOS

Esta investigação contou com o financiamento da República Portuguesa – Cultura, Direção-Geral das Artes, Instituto Nacional de Artes do Circo.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do financiamento UID/00736/2025: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

REFERÊNCIAS

- Bachmann-Medick, D. (2014). The trans/national study of culture: A translational perspective. In D. Bachmann-Medick (Ed.), *The trans/National Study of Culture: A Translational Perspective* (pp. 1–22). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110333800.1>
- Bolognesi, M. F. (2020). Do teatro de feira ao circo moderno. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(4), Artigo e93237. <https://doi.org/10.1590/2237-266093237>
- Brum, A. G. (2024). A emigração de brasileiros para Portugal: Características e motivações de um fluxo migratório. *Humanidades em Perspectivas*, 8(19), 98–113.
- Camargo, R. C. de. (2006). A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: O texto espetacular e o palimpsesto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, 3(4), 1–32.
- Chapitô. (s.d.). *A história: Breve viagem no tempo*. Retirado em 11 de junho de 2025, de <https://chapito.org/o-chapito/a-historia/>
- Circo Equestre no Campo da Acclamação. (1856, 20 de julho). *Correio Mercantil*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=circo&pagfis=12123>
- Circo Olimpico. (1870, 18 de junho). *Opinião Liberal*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=359696&pasta=ano%20187&pesq=circo&pagfis=1028>
- Circo Olympico. (1856, 23 de fevereiro). *Correio Mercantil*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=circo&pagfis=11535>
- Circo Olympico. (1858, 25 de fevereiro). *Correio Mercantil*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=circo&pagfis=14413>

- Circo Olympico na Guarda Velha. (1858, 12 de setembro). *Correio Mercantil*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=circo&pagfis=15193>
- Circo Olympico na Guarda Velha. (1859, 13 de janeiro). *Correio Mercantil*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=circo&pagfis=15682>
- Circo Olympico no Campo da Acclamação. (1857, 6 de junho). *Correio Mercantil*. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=circo&pagfis=13379>
- Coentrão, A. (2016, 14 de abril). Há uma nova escola de Circo a nascer na Maia. *Público*. <https://www.publico.pt/2016/04/14/local/noticia/ha-uma-nova-escola-de-circo-a-nascer-na-maia-1729015>
- Costa, I. A. (2005). As artes do circo. *Sinais de Cena*, (3), 49–56. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2005.0011>
- Cunha, I. M. R. F., & Silva, J. de F. T. (2014). A telenovela Gabriela na memória das mulheres brasileiras e portuguesas. *Ciberlegenda*, 30, 22–35.
- Erll, A. (2023). Relational dynamics: Transcultural studies and memory studies. In M. Matos & J. Paisana (Eds.), *Transcultural mobilities and memories* (pp. 35–54). Húmus/Centro de Estudos Humanísticos.
- Fernandes, D., Peixoto, J., & Oltramari, A. P. (2021). A quarta onda da imigração brasileira em Portugal: Uma história breve. *Revista Latinoamericana de Población*, 15(29), 34–63. <https://doi.org/10.31406/relap2021.v15.i2.n29.2>
- Frazoa, S. (s.d.). *Entrevista a Beatriz Quintella — A vida é o que acontece enquanto fazemos planos!* Revista Progredir. Retirado em 31 de janeiro de 2025, de <https://www.revistaprogridir.com/beatriz-quintella.html>
- Jacob, P. (2018). *The circus: A visual history*. Bloomsbury Visual Arts.
- Juneja, M., & Kravagna, C. (2013). Understanding transculturalism. In Model House Research Group (Ed.), *Transcultural modernisms* (pp. 22–33). Sternberg Press.
- Le Goff, J. (1990). *A história nova* (E. Brandão, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1978)
- Lima, E. F. W. (2006). *Das vanguardas à tradição: Arquitetura, teatro & espaço urbano*. 7 Letras.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2010). *A cultura mundo — Resposta a uma sociedade desorientada* (V. Silva, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 2008)
- Lopes, D. de C., & Silva, E. (2020). Circo: Percursos de uma arte em transformação contínua. *Cadernos do GIPE-CIT*, (44), 86–100. <https://doi.org/10.9771/cadgipecit.44.2020.61225>
- Lopes, D. de C., & Silva, E. (2022). *Um Brasil de circos: A produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930*. Circonteudo/Funarte.
- Lopes, D. de C., Guimarães, M. T., & Silva, E. (2025). Circenses e ciganos: Caminhos que se cruzam. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 15(2), Artigo e139918. <https://doi.org/10.1590/2237-2660139918vso1>
- Morais-Alexandre, P. (2020). Do Carnaval em Portugal: Para a compreensão de algumas permeabilidades culturais e sociais entre o Brasil e Portugal: Da música à ressemantização social através da construção de um figurino. *Revista Extraprensa*, 14, 148–169. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.175306>

- Operação Nariz Vermelho. (s.d.). *Sobre nós*. Retirado em 25 de março de 2025, de <https://narizvermelho.pt/sobre-nos/>
- Pickering, M. (2008). Introduction. In M. Pickering (Ed.), *Research methods for cultural studies* (pp. 1–14). Edinburgh University Press.
- Prado, D. de A. (1993). *Teatro de Anchieta a Alencar*. Editora Perspectiva.
- Reis, L. (2004). *História do circo: Famílias – Modalidades*. Sete Caminhos.
- Renault, D. (1978). *Rio de Janeiro, a vida da cidade refletida nos jornais (1850–1870)*. Instituto Nacional do Livro.
- Renevey, M. J. (Ed.). (1977). *Le grand livre du cirque*. Edito-Service S. A.
- RTP Notícias. (2012, 15 de novembro). *Operação Nariz Vermelho visitou em 10 anos mais de 200 mil crianças hospitalizadas*. https://www.rtp.pt/noticias/pais/operacao-nariz-vermelho-visitou-em-10-anos-mais-de-200-mil-criancas-hospitalizadas_n603721
- Santos, C. (2022). *De ponta-cabeça: Percursos feministas no circo* [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório Científico de Acesso Aberto da ULisboa. <http://hdl.handle.net/10451/56417>
- Serena, A., & Dal Gallo, F. (2020). A extraordinária viagem dos artistas italianos: História da itinerância dos circenses tricolores. *Repertório*, 23(34), 12–38. <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35669>
- Silva, E. (2022). *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Fundação Itaú para a Educação e Cultura. (Trabalho original publicado em 2007)
- Tibiriçá, N. (2024, 18 de novembro). *Brasileira revoluciona a cultura de circo em Portugal*. DN Brasil. <https://dnbrasil.dn.pt/brasileira-revoluciona-a-cultura-de-circo-em-portugal>
- Vieira, F. (2015). *Palco e picadeiro: O Theatro Lyrico*. Queen Books.
- Welsch, W. (1999). Transculturality: The puzzling form of cultures today. In M. Featherstone & S. Lash (Eds.), *Spaces of culture: City, nation, world* (pp. 195–213). SAGE. <https://doi.org/10.4135/9781446218723.n11>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Rui Leitão é doutorando em Estudos Culturais na Universidade do Minho. Licenciado em Antropologia pela Universidade Fernando Pessoa (2004). É cofundador da Fértil Cultural, onde é responsável pelos projetos comunitários. Foi autor, encenador e músico de várias peças de teatro. Os seus espetáculos destacam-se pela relação que conjuga entre a antropologia e o processo criativo. Foi docente e investigador no Instituto Nacional de Artes do Circo. Já atuou como investigador no Centro de Antropologia Aplicada da Universidade Fernando Pessoa em projetos ligados à etnografia rural. Autor de artigos sobre artes performativas e de um livro sobre folclore, já participou com trabalhos no “5.º Seminário Internacional de Circo” (Brasil), no “IX Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia” e na “1.ª Conferência Theatre About Science” (Portugal). Também participou no seminário do ISTA em Sevilha em 2004, no ISTA-NG Itália em 2021, dirigidos por Eugenio Barba do Odin Teatret.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2295-1810>

Email: ruialvesleitao@gmail.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal

Daniel de Carvalho Lopes é graduado pela Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (FEF/UNICAMP, 2010), mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2015) e doutor pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2020). Atua como educador de circo social, integra desde 2006 o Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS/FEF/UNICAMP; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), e coordena o website www.circonteudo.com. É pesquisador e co-curador da 54.^a *Ocupação Benjamim de Oliveira – Itaú Cultural* e de exposições de vida e obra de artistas circenses diversos. Tem atuado como professor colaborador da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (Rio de Janeiro). É autor de livros, artigos e pesquisas sobre história do circo, história da educação física e pedagogia das atividades circenses.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2137-2060>

Email: territio@gmail.com

Morada: CIRCONTEUDO – Rua Carlina Amália Grigol Gozzi, 270, Chácara Santa Margarida, CEP 13085-405, Campinas, São Paulo, Brasil

Submetido: 08/11/2025 | Aceite: 05/05/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.