

DIREITO E CIRCO: O CONTORCIONISMO DA AUSÊNCIA DE PROTEÇÃO INTELLECTUAL DA ATIVIDADE CIRCENSE

LAW AND CIRCUS: THE CONTORTIONISM OF THE ABSENCE OF INTELLECTUAL PROTECTION OF THE CIRCUS ACTIVITY

ANA RAFAELA PESSOA ALCOFORADO¹

JULIA KIND DE ARRUDA²

Resumo: O circo não é apenas uma forma de entretenimento, mas uma modalidade de expressão artística e cultural da sociedade. Trata-se de um espetáculo completo no qual os artistas – acrobatas, dançarinos, malabaristas ou palhaços – possuem a liberdade criativa por trás da criação e apresentação das suas performances, tornando o circo um todo repleto de individualidades. Contudo, não há previsão legal da proteção das apresentações de circo pela Lei de Direitos Autorais, fato que se mostra insustentável, tendo em vista que não há dúvida a respeito de natureza artística dessas performances. Este artigo tem por objetivo, através de uma análise historiográfica e do direito comparado, reafirmar o caráter artístico da atividade circense, bem como defender a individualidade das performances de seus artistas, as quais carecem de proteção normativa.

Palavras-chave: circo; escolas circenses; propriedade intelectual; direito autoral.

Abstract: The circus is not just a form of entertainment, but a modality of cultural and artistic expression of society. It is a complete spectacle where the artists – acrobats, dancers, jugglers or clowns – have the creative freedom behind the formulation and presentation of their performances, making the circus a whole filled of individualities. However, there is no legal provision of the protection of the performances and presentations by the Copyright Law, fact that shows itself indefensible, since there is no doubt concerning the artistic nature of these performances. This article aims to, through an historiographic analysis and the comparative law, restate the artistic character of the circus activity, as well as to defend the singularity of its artists performances, due the lack of legal protection.

¹ Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, Paraíba. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6914174824565451>. E-mail: anarafa.alcoforado@gmail.com.

² Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, Paraíba. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0767490993510958>. E-mail: kindasjulia@gmail.com.

Keywords: circus; circus school; intellectual property; copyright law.

1 INTRODUÇÃO

O circo ocupa uma posição de destaque no mundo do entretenimento – circulando por espaços da cultura erudita e popular, a arte circense impressiona, desde seu surgimento, pela sua grande variabilidade de atrações e vasto campo de referências culturais utilizado. Uma das figuras que influenciou sua formação foi a dos saltimbanco, artistas nômades que, durante a Idade Média, andavam pelas cidades demonstrando suas habilidades ao ar livre, fosse em barracas improvisadas ou expostos na rua, em troca de contribuições.

Mesmo com o advento das novas tecnologias, o circo ainda preserva a atenção de multidões. Herdou dos artistas ambulantes e saltimbanco a característica da transmissão de geração em geração. Ao longo do tempo, o circo apresentou ao mundo produtos de outras áreas artísticas como música, dança, fotografia, cinema e teatro, além de se relacionar com diversas áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia e até mesmo o Direito.

Além disso, dentro do próprio Direito, diversas são as questões que podem ser analisadas. Por exemplo, na legislação brasileira, a Lei nº 6.533/78 é a única que dispõe especificamente acerca do artista circense, trazendo um elenco de garantias que dizem respeito não apenas aos artistas circenses, mas também aos seus filhos. Existe, no entanto, outra vertente essencial de proteção ao circo dentro do Direito – a proteção aos direitos autorais das performances circenses. Eles quais se configuram como direitos, morais ou patrimoniais, que o indivíduo possui sobre sua criação ideológica, perfazendo o direito patrimonial e o direito moral que detém ante a sua obra.

No Brasil, as sociedades de defesa de direitos autorais surgiram no início do século XX, possibilitando a existência de proteção tanto constitucional, presente no inciso XXVIII do art. 5º, quanto infraconstitucional, com a Lei nº 9.610 de 1998, ponto de partida da discussão da problemática a ser abordada: tal legislação traz um rol das obras intelectuais por ela protegidas em seu art. 7º, citando obras dramáticas, cinematográficas, coreográficas, dentre outras. Não faz menção expressa, no entanto, às

atividades circenses, com toda sua peculiaridade e distinções, como malabares, acrobacias, palhaçaria, contorcionismo, ilusionismo, dentre outros.

Não há justificativa para tal ausência. O circo é considerado expressão artística desde a Idade Média, prevalecendo aos dias atuais. No próprio legislativo brasileiro, a Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania na Câmara dos Deputados aprovou o projeto de lei nº 5095/13, que inclui de forma explícita as artes e atividades circenses como modalidades artísticas que podem ser beneficiadas pelos mecanismos de incentivo fiscal da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), mostrando a importância do circo para a fomentação da cultura, além de reafirmar tal instituição como uma forma de expressão artística.

O trabalho objetiva, por meio do levantamento bibliográfico e do direito comparado, reforçar o circo como arte e, por isso, necessário de ser protegido pela Lei de Direitos Autorais, além de discutir as consequências negativas da falta de proteção expressa das atividades circenses inclusive para a efetivação dos direitos e garantias de tais artistas, gerando, portanto, dificuldades para que seus conhecimentos continuem sendo passados e praticados pelas gerações seguintes.

2 O SURGIMENTO DO CIRCO

O passar do tempo exige mudanças. O circo, assim como qualquer outra forma de manifestação artística, adaptou-se e buscou ampliar seus horizontes com o passar dos anos. A mudança da sociedade ao longo dos anos tornou possível que a arte circense pudesse se expandir e chegar ao mundo contemporâneo com uma infinidade de possibilidades de estéticas, apresentações, estilos e técnicas; o que torna o circo impressionante é sua capacidade de articular uma extensa variabilidade de atrações e referências culturais.

A atividade circense encontra suas origens há centenas de anos, no período da Antiguidade. O circo é fruto da influência de festividades religiosas e apresentações públicas realizadas em praças, ruas e teatro populares, em que a população, ao ar livre, se reunia para assistir. As apresentações eram variadas: de malabaristas a dançarinos performáticos, passando por palhaços e mágicos, o circo formava um espetáculo amplo e agradável para todos os gostos. Séculos depois, a partir do século XIX, o circo de lona

percorria cidades com suas atrações, de forma, mesmo que ainda familiar e nômade, mais organizada do que as anteriores apresentações ao ar livre.

A arte circense, exercida de maneira nômade e familiar, tinha seus métodos e estratégias passados de forma oral para as gerações subsequentes. Pouco a pouco, o circo foi tomando o seu próprio lugar dentro do mundo artístico, assim se consolidando e fortalecendo as famílias que os coordenavam. No Brasil, a instituição circense vivenciou um crescimento a partir do século XIX, conquistando seu lugar nas ruas, teatros e festas em toda a extensão do país, tanto em cidades grandes, quanto em pequenos vilarejos. A repercussão social conquistada foi responsável pela inserção de novos termos no vocabulário cotidiano do indivíduo comum, assim como diversas novidades que logo conquistaram seu lugar na cultura brasileira.

A tradição familiar circense encontra suas origens na França. O empreendimento se expandiu pelo continente, até chegar aos Estados Unidos da América, onde pôde contar com espetáculos de maiores dimensões, especialmente no que diz respeito ao uso de animais em aparições performáticas. Com uma nova identidade e uma nova dinâmica, a arte prosperava, atraindo cada vez mais telespectadores para suas apresentações.

O formato americano retorna à Europa no século XIX, e o circo volta a se espalhar pelo continente de forma frenética; a plateia era marcada pelos espetáculos nessa nova modalidade e formatação adquirida nos Estados Unidos:

Quando esses artistas retornaram à Europa, no fim da primeira metade do século XIX, o circo sob tenda vai sendo incorporado pelos circenses europeus e se torna, junto com as estruturas fixas, um espaço importante para tal espetáculo. Com a possibilidade de adquirirem maior mobilidade, aliada à incorporação de artistas de vários países por onde passava, o circo consolidava-se como um espaço de múltiplas linguagens artísticas, que pressupunha todo um conjunto de saberes definidos de novas formas de produção e organização de espetáculo [...] (Silva, 2007, p. 51)

O circo de lona se desenvolveu ainda mais no período a partir da segunda metade do século XIX até meados do século XX. Diferente das outras modalidades de apresentações artísticas e performáticas, a transmissão do saber circense se dava de forma oral, familiar e coletiva, não através de escolas especializadas. O artista de circo aprendia suas técnicas de forma prática e diferenciada de outros artistas, tais como cantores, atores e dançarinos. A tradição circense se manteve no decorrer dos séculos, formando, assim, uma escola artística própria. E, de fato, a partir da segunda metade do

século XX, o ensino das atividades circenses por meio de escola tornou-se comum. Além disso, nesse século, o circo também passou a ser objeto de estudo em Universidades de áreas diversas, como História, Sociologia, Antropologia, Educação Física e o Direito, graças a sua forma de organização, importância histórica e pedagógica (Buchiniani, 2006, p.52).

Nesse sentido, a manutenção da atividade circense acontecia através da própria vivência do artista. Essa modalidade não ensinava apenas uma forma de performance, como acrobacias ou malabarismos, mas a tradição oral transmitida englobava todas as formas de apresentação e todos os conhecimentos necessários para a manutenção da vida circense. Os artistas eram ensinados não apenas a criar e exprimir suas performances, mas também recebiam conhecimentos técnicos, como a montar a lona do estabelecimento e organizar a arquibancada.

3 A INTERVENÇÃO ESTATAL PARA FINS DE PROTEÇÃO CIRCENSE AO LONGO DA HISTÓRIA

O crescimento acelerado do circo, contudo, colocou sob questionamento se a forma de transmissão oral de saberes era a ideal. Tinha-se receio de que muito fosse perdido com a organização familiar; assim, no início do século XX, com o intuito de preservação da arte circense, o Estado, pouco a pouco, começou a ter participação na formação do artista do circo, através das primeiras escolas circenses.

A primeira iniciativa estatal aconteceu na Rússia, no início do século XX. Dentro do contexto de revolução pós-guerra, a experiência soviética estava bastante ligada à revolução ideológica e política. A nova construção ideológica fez com que o Estado tivesse maior participação no que diz respeito à tutela das artes de uma maneira geral. Decretos do governo russo que nacionalizaram o circo foram concretizados em 1927 e, assim, teve início o pioneiro Curso de Arte do Circo: escola pública que tinha como objetivo a renovação e habilitação dos artistas do país. A reformada concepção circense estava atrelada ao contexto social pós-revolução e buscava implementar a atividade circense numa perspectiva distinta da experiência americana:

Não obstante o uso ideológico do circo, empreendido pelo estado soviético, diferente do hipodrama, pois investia, ou pretendia investir, na imagem do proletário sadio e dominador da história, os avanços da arte circense, em solo soviético, foram inúmeros, em todas as

modalidades. Eles faziam parte de um programa público de ensino e difusão que ultrapassava o círculo familiar dos iniciados na arte: o circo expandiu suas fronteiras para além dos habitantes das lonas. O circo, na União Soviética, investiu e encontrou sua expressão própria, se consolidou como arte específica, cujas características diferem do teatro e de outros espetáculos de cena. Por outro lado, ele não esteve atrelado à forma dominante do show business americano, que forjou um modelo de espetáculo cujo paradigma se faz notar ainda hoje. O circo soviético investiu no artista, na sua formação e em sua criatividade e diversificou sobremaneira a arte: assumiu e expandiu sua pluralidade (Bolognesi, 2010, p. 16).

A escola russa serviu como influência para as iniciativas posteriores de toda a Europa. A formação do artista russo, além de contar com a influência do contexto social da época, também trouxe maior especialização ao mundo das apresentações; em particular, o curso prezava pela atividade acrobata de alta qualidade técnica. O notável desenvolvimento da escola russa incentivou a atenção estatal de outros países no decorrer do século XX.

Uma iniciativa que merece destaque é a abertura das escolas estatais circenses francesas. O circo, na França, ainda funcionava da maneira clássica e familiar até que, em meados de 1970, duas famílias tradicionais, com um pequeno apoio do governo, prosseguiram com a inauguração de duas escolas para o treinamento dos artistas circenses do país, a escola Alex Gruss, que encerrou suas atividades após dois anos de funcionamento, e a Academia Fratellini, que permanece aberta até os dias atuais.

O apoio do governo francês fez com que a experiência fosse um sucesso. Em 1979, a tutela do circo, agora nas mãos do Ministério da Cultura, conta com formações especializadas; logo, é evidente a expansão das escolas circenses por todo o país. A nova dedicação do Estado e o aporte financeiro de recursos fez com que o desenvolvimento desses estabelecimentos, interessados em aprimorar a arte, ocorresse de forma rápida e eficiente. A formação de trupes e companhias foram mais um dos motivos que a França, pouco a pouco, se tornasse referência internacional no ensino do Circo.

Outros países, influenciados pela prática francesa, iniciaram suas próprias escolas de circo. No ano de 1977, a atividade circense de Cuba começa a ser desenvolvida pela Escola Nacional de Arte. Na década de 1980, duas escolas são criadas na Alemanha, fornecendo formação e certificação em acrobacias, pantomime e dança. Na capital do país, a Escola Estatal de Acrobacia de Berlim filia-se à Escola Estatal de Ballet e as atividades de circo passam a integrar o currículo de ensino básico. No Canadá, a Escola

Nacional de Circo, fundada em 1981 em Montreal, tinha visível influência soviética. Além disso, há notáveis escolas de circo na Austrália, Inglaterra, Bélgica, Finlândia e outros países – vários deles em Universidades, tratando de cursos superiores e de profissionalização.

Tem-se o surgimento, Itália, então, da preocupação da manutenção da memória e do patrimônio circense para as gerações subsequentes. O medo de que, sem uma organização apropriada, o conhecimento adquirido até então correria o risco de ser perdido, já que o circo estava se distanciando da tradicional formação familiar. As escolas circenses tinham o intuito de estatizar e institucionalizar a formação circense, abranger as habilidades dos artistas e tornar o circo uma entidade de prestígio. Em outras palavras, a justificativa utilizada era a manutenção dos saberes circenses. Isso também levou à abertura de escolas de circo no Brasil.

4 O CIRCO NO BRASIL: SOBREVIVÊNCIA PERANTE O DESCASO ESTATAL

O processo de mudança da formação circense no Brasil teve início a partir da década de 1950; até essa época, o circo ainda estava ligado à formação familiar e transmissão tradicional de saberes. As primeiras escolas estavam voltadas para a montagem do espetáculo: a relação entre aqueles que trabalhavam nos circos de lona se logo pode ser observada mais próxima de um viés trabalhista, afastando-se do conceito familiar. Artistas individuais eram contratados e, assim, surgem “diferentes modos de organização do espetáculo, com outros patamares de relações de trabalho e trabalhistas, e diferentes modos de constituição do que significava ser artista circense” (Silva e Abreu, 2009, p. 178).

Na esfera do Governo Federal, a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte) foi uma das primeiras iniciativas. Trata de um órgão responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas relativas às artes visuais, à música, ao teatro e ao circo.

Para cumprir essa missão, a Funarte possui, desde então, diferentes programas de bolsas e prêmios, bem como programas de circulação de artistas e bens culturais. Promove, ainda, a formação continuada; a publicação de livros; além da recuperação e da melhoria do acesso a acervos. Com os anos, também vem realizando consultoria técnica, com o suporte a eventos em todos os estados brasileiros e no exterior,

mantendo ainda espaços culturais no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Minas Gerais e no Distrito Federal (Duprat, 2014, p. 55).

Alguns anos depois, em 1978, surge, em São Paulo, a Academia Piolin de Artes Circenses como um projeto de governo. Esse projeto deu origem a primeira escola circense não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina, fundado com suporte da Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia. A escola, assim como a precursora ocorrência europeia, possuía o intento de formar os artistas circenses do país a fim de que o circo continuasse a se desenvolver como atividade artística e performática no Brasil.

Apesar dos avanços oferecidos pela escola, assim como a boa vontade dos professores e dos alunos que ali estudavam, a Academia Piolin encerrou suas atividades em 1983, devido à falta de interesse governamental e à falta de aporte de recursos financeiros que garantiriam seu pleno funcionamento. Mesmo estando aberta por apenas um curto período de tempo, a Academia foi de fundamental importância para as posteriores escolas circenses que foram influenciadas pelo seu desempenho. Por ter sido a primeira escola de circo em território nacional, a Academia Piolin de Artes Circenses foi o berço de diversos grupos circenses.

Outra iniciativa advinda de famílias tradicionais aconteceu ao longo da década de 1970 e, em 1982, no Rio de Janeiro, resultou na abertura da Escola Nacional de Circo (ENC), primeira escola do Brasil com suporte do Governo Federal. A escola teve seu funcionamento interrompido, no ano de 1990, devido à falta de investimentos, mas retornou à atividade no ano seguinte, permanecendo aberta até os dias atuais.

Os fundadores da ENC tinham a mesma motivação das famílias que deram início à Academia Piolin, em São Paulo:

[...] a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades (Câmara e Silva, 2009, p. 4).

É importante ressaltar que as primeiras iniciativas de abertura de escolas circenses que ocorreram no Brasil foram projetos de famílias tradicionais. Pode se observar uma situação similar ao que aconteceu anteriormente na França: famílias do ramo circense,

após pedirem apoio estatal, conseguiram dar início à institucionalização do circo mediante a abertura de escolas especializadas para a formação de artistas. Acontece que, diferente do cenário francês, o investimento realizado pelo governo brasileiro se mostrou insuficiente e precário, não sendo o bastante para que essas instituições se mantivessem em atividade.

5 O CIRCO COMO ARTE E A IMPORTÂNCIA DE SUA PRESERVAÇÃO E PROTEÇÃO

Diante do crescimento da atividade circense e de sua abertura para um público maior, não mais se restringindo ao núcleo familiar, tem-se que a noção moderna de circo é distinta de ideia clássica do circo de lona. Passa, na realidade, a integrar e fomentar o mercado de trabalho, com relevância econômica notável, diante da multiplicação de estabelecimentos que repassam esse conhecimento. Além disso, permite a inclusão social e financeira de agentes formadores diversos:

Sejam eles artistas experientes ou profissionais de outras áreas, tais formadores circenses encontraram nesses espaços as condições ideais para desenvolverem novas propostas pedagógicas, algumas delas utilizando a linguagem circense como facilitadora da “inclusão social”, outras buscando a formação de um cidadão proativo e consciente de sua importância na sociedade, outras ainda visando desenvolver capacidades físicas e habilidades, e por fim, aquelas que pretendem a formação do profissional circense (Duprat, 2014, p. 43).

Internacionalmente, a *Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles* (FEDEC) foi criada para dar suporte ao desenvolvimento à formação dos profissionais circenses, consistindo em uma rede de trabalho composta por 38 escolas profissionais de circo localizadas em vinte nações diferentes – algumas fora da Europa, como Chile, Colômbia e Tunísia. A FEDEC realizou em 2008 um panorama global das escolas de Circo (FEDEC, 2008)³, chegando, na época, a um número de

³ A FEDEC realizou, durante os meses de agosto, setembro e outubro de 2008, um panorama internacional das escolas de circo. Inicialmente foi utilizada a base de dados de contatos de escolas já existentes, incluindo recomendações de alguns de seus membros e de outros profissionais de circo e artes performáticas; utilizou-se a base de dados das associações nacionais de circo e o resultado de pesquisas foi incluído utilizando-se a internet. O questionário detalhado foi enviado a cerca de 680 contatos em 52 diferentes países, em 6 continentes. Ao final foram retornadas 325 respostas, porém somente 255 escolas completaram o questionário corretamente. Os dados estatísticos apresentados representam 243 escolas que desenvolvem cursos de lazer; 37 escolas de curso preparatório; 53 escolas de curso profissional ou nível superior; e 59 escolas de cursos de educação continuada..

46.696 estudantes vinculados a diferentes instituições de ensino da arte circense. O Brasil não tem escolas na Federação, mas a quantidade expressa de alunos a nível mundial, seja em cursos de lazer, de nível superior ou profissionalizantes,

Dessa maneira, o circo contemporâneo recebe influências distintas de setores diversos, atualizando-se em diferentes modelos, sejam eles técnicos, estéticos, arquitetônicos, econômicos, ou pedagógicos, e abrangendo dramaturgos, designers gráficos, arquitetos, designers de produção, profissionais da área artística e de novas tecnologias, preparadores físicos, produtores diversos, dentre outros. Não resta dúvidas sobre como a instituição enquanto um simples conjunto familiar é uma ideia ultrapassada e inadequada. Conforme visto, a existência de escolas superiores de circo é farta, principalmente na Europa. No Brasil, ainda que em menor quantidade e pouco investimento estatal, as escolas circenses ainda resistem. No entanto, a ausência de proteção legal, em especial na esfera intelectual, permanece em nosso país, sendo o maior empecilho para o crescimento dessa modalidade artística. A Associação Paulista da Propriedade Intelectual conceitua:

Propriedade Intelectual é a área do Direito que, por meio de leis, garante a inventores ou responsáveis por qualquer produção do intelecto - seja nos domínios industrial, científico, literário ou artístico - o direito de obter, por um determinado período de tempo, recompensa pela própria criação (Associação Paulista de Propriedade Intelectual, 2018).

Dentro dessa esfera, há ainda a distinção entre Propriedade Industrial, que inclui as patentes e invenções, e Direitos Autorais, que abarca trabalhos artísticos. No Brasil, existem leis distintas para cada uma dessas categorias, sendo que a Lei Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), em seu art. 7º, versa sobre as obras intelectuais protegidas por ela, dentre elas as obras dramáticas, coreográficas e pantomímicas. Não há em nosso ordenamento a menção expressa ao circo ou a obras performáticas em sentido amplo, ainda que tenha se inspirado no *Code de la propriété intellectuelle* francês que, diferentemente, protege de forma explícita as performances coreografadas e os números de circo em seu artigo L112-2, parágrafo 4º. Trata-se de mais uma evidência do descaso do nosso país com essas atividades, tendo em vista que a proteção intelectual é consequência da existência de um investimento do país na área cultural.

Essa falta de resguardo pela Lei pátria consiste em resquícios de uma visão do circo como patrimônio cultural imaterial, devido a sua origem familiar e geracional. Um exemplo disso é que, em 1998, foi criada, pelo Ministério da Cultura, uma comissão formada por técnicos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), da Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) e do próprio Ministério da Cultura (MinC) para apresentar uma proposta de regulamentação dos bens de natureza imaterial – dentre eles, o circo (Buchiniani, 2006, p.42). O Programa Nacional do Patrimônio Cultural (PNPI) foi instituído pelo Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, e se restringiu à disseminação do conhecimento sobre a atividade circense, não dispondo objetivamente de aparatos legais ou políticas públicas objetivas

Ora, não resta dúvidas que a performance circense, tal como as demais criações de espírito citadas na Lei nº 9.610/1998, consiste em uma modalidade artística perante o Direito brasileiro. Afinal, o circo é o responsável mais íntimo, e muitas vezes o primeiro contato, das populações excluídas, com a arte (SESC-SP, 2006, p. 17). Foi, inclusive, aprovada pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania da Câmara dos Deputados o Projeto de Lei 5095/13, que acrescentou as artes e atividades do circo como modalidades que podem ser beneficiadas pelos mecanismos de incentivo fiscal da Lei Rouanet, nº 8.313/91, voltada para o incentivo da formação cultural e artística. Tal aprovação, no entanto, consiste apenas em um rápido suspiro dos artistas circenses brasileiros

Atualmente, a única lei federal que trata especificamente do circo é a Lei nº 6.533/78, de viés mais trabalhista e recepcionada pela Constituição vigente, que versa sobre garantias aos artistas circenses e sua prole, mas que, além de carecer de efetividade, não protege a arte circense em si. No ano de 2003, foi proposto um Projeto de Lei de Iniciativa do Senado (PLS), conhecido como Lei do Circo, a partir do qual, caso aprovado, as companhias itinerantes de circo de lona seguiriam regras únicas, não mais se moldando a regulamentações estaduais e municipais – também escassas e existentes apenas nas grandes capitais. A minuta do PLS trazia, em seu corpo prerrogativas objetivas interessantes, como a possibilidade da empresa familiar informal de atividade circense adquirisse a condição de se constituir como Microempresa mediante atestado emitido pelo Ministério da Cultura. No entanto, além de definir o circo como bem cultural, e não como performance artística propriamente dita, o Projeto foi arquivado em

setembro de 2018, após ter sido aprovado pelo Senado Federal em 2006 e aguardado por votação, a qual jamais chegou a acontecer, na Câmara dos Deputados por mais de 12 anos. O Brasil permanece com uma grande lacuna a respeito da arte circense.

Não há justificativa para tal omissão. O formato itinerante e familiar do circo não é mais forte na sociedade brasileira, tendo em vista a necessidade de modificação diante da formação em escolas. Tal modificações não foram apenas estéticas, mas também no processo de criação, organização e formas de espetáculo diante do mercado (Duprat, 2014, p.53). A quantidade de artistas e de grupos individuais já supera a quantidade de circos itinerantes de lona, e elaboração das apresentações circenses, portanto, perpassam por um processo criativo que em muito se assemelha à dança e ao teatro – afinal, trata de uma performance.

Dentre esses grupos, alguns têm projeção nacional e internacional, como: Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Circo Mínimo, Teatro de Anônimo, Intrépida Trupe, La Mínima, Afro Circo Cantagalo, ligado ao Grupo Cultural AfroReggae, Troupe da Escola Pernambucana de Circo, As Marias da Graça, Corpo Mágico, Seres de Luz, Circovolante. Em sua maioria, são grupos que constituem microempresas ou ONGs e, nesse sentido, estão institucionalmente mais organizados que a maioria dos circos itinerantes, que ainda encontram muitas dificuldades, de muitas ordens, inclusive econômica, para conseguirem minimamente o registro do CNPJ. (Silva, 2011)

A França, já mencionada, reconheceu o circo como uma atividade cultural já em 1979, mas apenas posteriormente o investimento estatal tornou-se presente, trazendo como consequência a proteção intelectual do circo já como arte performática no Code de la Propriété Intellectuelle de 1992. Em resultado, a França tornou-se referência para o circo, expandindo seu mercado e fomentando a profissionalização (Duprat, 2014, p.55), além de exportar o modelo para diversos outros países. O Brasil se inspirou em muito da legislação francesa, inclusive no que diz respeito a nossa Lei de Direitos Autorais. No entanto, a proteção taxativa ao circo não foi importada. Além disso, a Itália, nação cuja legislação tanto influenciou nossos códigos processuais, penais e civis, também possui leis que versam expressamente sobre a atividade circense enquanto performance, a exemplo da Legge 18 marzo 1968, n. 337. As inspirações italianas, no entanto, se resumiram às nossas codificações, não auxiliando a arte circense.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O circo, como qualquer outra linguagem artística, se modificou ao desde sua criação. Permanece essencialmente como apresentações de lazer, ou em locais públicos ou, mesmo que em ambientes fechados, abertos ao público. No entanto, a elaboração do espetáculo circense não parte mais de um conhecimento passado entre gerações – pelo contrário, tal como seus números, tais ensinamentos também foram abertos ao público.

A criação e crescimento das escolas de circo, inclusive em nível superior, é o principal motivo pelo qual essa modalidade artística não pode mais ser vista como um bem cultural impossibilitado de ser protegido pela Lei de Direitos Autorais. Ora, o circo atualmente configura uma atividade de valor econômico relevante, fomentando o trabalho em esferas distintas, desde design gráfico até a educação física. Pode tratar tanto de um conjunto de números ou de números individualizados, mas, sem exceção, a atividade circense consiste em uma atividade performática.

Tais atividades, entretanto, possuem escassas prerrogativas e garantias fundamentais em nosso ordenamento de forma geral. Há apenas uma lei em vigor que trate especificamente do circo, não existindo qualquer dispositivo jurídico que proteja essas atividades enquanto práticas artísticas – ainda que já sejam reconhecidas como arte pelo Poder Legislativo, tendo em vista o seu enquadramento no benefício da Lei Rouanet. Tem-se em vista que esse benefício abarca obras cinematográficas, peças teatrais, apresentações de dança, dentre outros, todos protegidos pelo art. 7º da Lei nº 9.610/98, diferentemente do circo. Ora, a França, referência internacional em relação às atividades circenses, protege expressamente o circo e as performances em sua lei de propriedade intelectual, a qual serviu de inspiração para a brasileira – que, ainda assim, não versou sobre tal modalidade artística em seu texto.

Diante de tais motivos, é nítida a essencialidade da proteção da atividade circense enquanto arte, performance e, em consequência, enquanto propriedade intelectual dos artistas. Afinal, consiste em uma medida fundamental para o fomento dessa modalidade artística, protegendo os que a exercem. O show deve continuar – mas, para tal, deve ser valorizado.

REFERÊNCIAS

- AVILA, Fernando Silva de. *Território circense*. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho. Presidente Prudente, 2008.
- ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE PROPRIEDADE INTELECTUAL. *Propriedade intelectual*. Disponível em: <http://www.aspi.org.br/propriedade-intelectual/>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.
- BRASIL. República Federativa do Brasil. Lei nº 533 de 24 de maio de 1978. Brasília: Diário Oficial, 1978. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm. Acesso em: 20 de novembro de 2018
- BRASIL. República Federativa do Brasil. Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998. Brasília: Diário Oficial, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9610.htm. Acesso em: 20 de novembro de 2018
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética*. *Repertório: Teatro & Dança*. Salvador, Ano 13, n. 15, p 11-16. 2010.
- BOLOGNESI, M. F. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O percebejo online*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009.
- BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães. *A palhaçada no Direito, o Jurídico no Circo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2006
- CÂMARA, Rogério Sette; SILVA, Erminia. *O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Postado em 2009. Disponível em: www.circoconteudo.com.br. Acesso em: 14 dez. 2018.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior*. Tese (Doutorado em Educação Física). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.
- FRANCE. Code de la propriété intellectuelle. Disponível em <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>. Acesso em: 15 dez. 2018
- ITALIA. LEGGE n. 337, 18 marzo 1968. Disposizioni sui circhi equestri e sullo spettacolo viaggiante. (GU n.93 del 10-4-1968). Disponível em: <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1968:337>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- LIMA, Vanessa Batista Oliveira. Artistas circenses: importância na cultura brasileira e questões jurídicas relevantes. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 2, n. 4, p. 130-145, 2011.
- SCARPIN JR, Ary. *O design cênico do circo: um olhar para o processo projetual*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhebi Morumbi. São Paulo, 2011.
- SESC-SP. *Respeitável Público! Revista E*. SESC-SP. São Paulo: ano 12, n. 9, mensal (Março), 2006.

SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes*. O circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Autalama, 2007.

SILVA, Erminia. *O novo está em outro lugar*. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3152:o-novo-esta-em-outro-lugar&catid=189:erminia-silva&Itemid=510. Acesso em 10 de dezembro de 2018
SILVA, Erminia; ABREU, Luis Alberto. *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.