

Wellington Sacchi

A Identidade Saltimbanco

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós Graduação em Multimeios, da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do
Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa14i Sacchi, Wellington.
A identidade Saltimbanco. / Wellington Sacchi. – Campinas,
SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Circo. 2. Identidade. 3. Fotografia. 4. Antropologia visual.
I. Samain, Etienne Ghislain II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The identity of the artist of circus.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Circus ; Identity ; Photography ;
Visual anthropology.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.

Profª. Dra. Ermínia Silva.

Data da Defesa: 31-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo Mestrando Wellington Sacchi - RA 050439 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Presidente



Profa. Dra. Erminia Silva
Titular



Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda
Titular

Dedico esse trabalho a todos os circenses e
àqueles que estudam e se dedicam a conhecer
mais sobre esse mundo do circo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à origem de minha vida concebida através de meu pai e minha mãe, pessoas que formaram meu caráter de maneira sólida e sincera. Ao presente, agradeço a minha esposa Catarina que é meu exemplo de dedicação e competência científica, assim como expresso os meus agradecimentos aos meus enteados Amaranta e Victor que enriqueceram minha vida nesta jornada do dia a dia. Ao futuro, agradeço meu filho Arthur, que com sua clareza e coragem leva adiante as sementes dos frutos que colhi.

Agradeço com especial atenção ao meu orientador o Prof. Dr. Etienne Samain que transformou minhas intenções de pesquisa em fatos concretos para o desenvolvimento deste projeto, não poupando esforços para que o trabalho fosse bem sucedido, além de agradecer também, por estar presente como amigo e companheiro nos momentos difíceis que a vida me trouxe no decorrer desta jornada.

A todas as pessoas que de uma forma ou de outra me ajudaram neste trabalho direta ou indiretamente.

Ao Programa de Pós Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas pelo bom serviço prestado através dos professores e funcionários de sua secretária.

“A fotografia, na antropologia, tem pelo menos esta distinção ou fraqueza ímpar: a de nos mostrar o que o fotógrafo viu ou quis ver num dado momento. E se é verdade que o antropólogo/fotógrafo pode, ele também, na discussão de seu discurso imagético, eleger ou esconder algumas de suas fotografias, resta que as fotografias apresentadas nunca poderão revelar outra coisa a não ser o que elas, efetivamente, registraram.”

Etienne Samain

RESUMO

Essa pesquisa teve como objetivo central aproximar-se do conteúdo identitário do artista circense para conseguir estabelecer reflexões a respeito da identidade saltimbanco. Diante das diversas possibilidades que se instauram na busca desse complexo que é a identidade, procurou-se estabelecer inicialmente um cenário de onde pudessem ser extraídos dados específicos que levassem a análises com a riqueza de conteúdo suficientes. Para tanto foi escolhido o circo como objeto de estudos e conseqüentemente o grupo de circenses que o integra como fonte de dados. A proposta para alcançar essa coleta dentro da pesquisa foi definida a partir da possibilidade de representações desse grupo em questão através, preponderantemente, de imagens fotográficas, produzidas em circos que fossem escolhidos aleatoriamente. Em decorrência dessa intenção foi estruturado um trabalho de campo em dois circos distintos, primeiramente o Circo Mundo Mágico e em seguida o circo Stankowich, ambos com características marcadas em serem conhecidos como circo-família que são os mais comuns encontrados no Brasil. Iniciado no ano de 2005 e finalizado no ano de 2008, foram produzidas as fotografias além de coletado outros dados, como entrevistas, captações de vídeo, diário de campo pesquisa de opinião, também necessários ao estudo. Desenvolveu-se, com as centenas de fotografias produzidas, um sistema de pranchas fotográficas, que são a reunião de algumas imagens em uma determinada folha para posterior análise. Dentre as 33 pranchas montadas passa-se a fase das análises de diversas questões que tangenciam a identidade do circense sempre com a referência dessas fotografias. Nesse sentido as imagens formaram o conteúdo principal dos resultados analíticos para o reconhecimento de diversos aspectos antropológicos do grupo pesquisado. Diante de todos esses reconhecimentos chega-se a possíveis faces do caráter identitário do circense que perpassam pelo seu corpo físico, por sua forma nômade de ser, até o picadeiro.

Palavras-chave: Circo, Fotografia, Antropologia Visual, Identidade.

ABSTRACT

This research had as a central objective to set closer of the content of circus artist identity to be able to establish reflections about circus artist identity. In front of several possibilities that began in the search of this complex that is the identity, it was establish initial scenery where could be extract specific data that led to analysis with reach and sufficient content. For that was chosen the circus as an object of studies as a result the group of artists that belong to the circus are the source of data. The proposal to achieve this collection inside the survey was defined to the point of the possibility of representation of this group cited to a large extent through photography pictures, produced in circus that were selected randomly. As a result of the previous intention was structured a field work, in two distinct circus, firstly the circus “Mundo Magico”, secondly the “Stankowich” circus, both with characteristics of family circus, that are the most common found in Brazil. Initiated in the year 2005 and finalized in the year 2008 was produced the photography images besides other data collection such as, interviews, filming, field journal, opinion research, also necessary for the study. It was developed with hundred of photography images taken, a system of photography plates, that are a grouping of some images in a kind of paper sheet for posterior analysis. Among third three photography plates set up occurs the phase of analysis of many issues that get to close of the identity of the circus artist, always with a reference from these photography images. In this way the photography images produce the main content of analytical results for the recognition of the diverse anthropology aspects of the group of artist researched. In front of all these recognitions gets into the possible faces of the identity of the circus artist, that goes through their physical bodies, per their nomad way of being, until the circus ring.

Keywords: Circus, Photography, Visual Anthropology, Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - O CIRCO FAMÍLIA.....	4
1.1 O início do circo.....	4
1.2 O cenário do circo família.....	6
CAPÍTULO II - TRABALHO DE CAMPO.....	10
2.1 O Desenvolvimento.....	10
2.2 Fotografias.....	14
2.3 Vídeos.....	14
2.4 Coleta de dados com questionário.....	15
2.5 Gravações de áudio.....	16
2.6 Diário de campo.....	16
2.7 Pranchas de retorno.....	17
2.8 Resultados das pranchas de retorno.....	19
2.9 Tabelas.....	24
CAPÍTULO III - REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS.....	28
3.1 Prancha 1.....	31
3.2 Prancha 2.....	32
3.3 Prancha 3.....	33
3.4 Prancha 4.....	34
3.5 Prancha 5.....	35
3.6 Prancha 6.....	36
3.7 Prancha 7.....	37
3.8 Prancha 8.....	38
3.9 Prancha 9.....	39
3.10 Prancha 10.....	40
3.11 Prancha 11.....	41
3.12 Prancha 12.....	42
3.13 Prancha 13.....	43
3.14 Prancha 14.....	44
3.15 Prancha 15a.....	45
3.16 Prancha 15b.....	46
3.17 Prancha 16.....	47
3.18 Prancha 17.....	48
3.19 Prancha 18.....	49

3.20 Prancha 19.....	50
3.21 Prancha 20.....	51
3.22 Prancha 21.....	52
3.23 Prancha 22.....	53
3.24 Prancha 23.....	54
3.25 Prancha 24.....	55
3.26 Prancha 25.....	56
3.27 Prancha 26.....	57
3.28 Prancha 27.....	58
3.29 Prancha 28.....	59
3.30 Prancha 29.....	60
3.31 Prancha 30.....	61
3.32 Prancha 31.....	62
3.33 Prancha 32.....	63
CAPÍTULO IV - ANÁLISES.....	64
4.1 Sobre as análises.....	64
4.2 A tradição.....	65
4.3 A família.....	67
4.4 Aprendizagem.....	69
4.5 Itinerância.....	73
4.6 A criança.....	75
4.7 Relações de trabalho.....	78
4.8 Os barreiras.....	81
4.9 O palhaço.....	82
4.10 O espetáculo.....	85
4.11 A imagem condensadora.....	86
4.11.1 Conhecendo os personagens da fotografia.....	86
4.11.2 A disposição dos elementos da fotografia.....	87
4.11.3 Análise da disposição dos elementos.....	88
CAPÍTULO V - REFLEXÕES CONCLUSIVAS.....	90
5.1 O início da identidade circense.....	90
5.2 O corpo espetacular.....	92
5.3 Pausa para itinerância.....	100
5.4 O picadeiro como céu.....	101
5.5 Entre o corpo, a transitoriedade e o picadeiro.....	101

Introdução

A presente pesquisa centra-se na temática da identidade do circense utilizando como principal suporte a fotografia e possíveis olhares sobre a identidade daqueles que vivem hoje em grupos circenses similares aos antigos circo-família no Brasil.

Ao longo do desenvolvimento do conhecimento antropológico através da imagem, com propósitos de enriquecimento no avanço científico buscado principalmente com a ajuda da fotografia, temos inúmeros exemplos os quais nos fazem crer na autenticidade e potencial desse caminho. O trabalho desenvolvido pelo pesquisador André Alves em seu livro “Argonautas do Mangue” é um exemplo de pesquisa antropológica, na qual a fotografia é o principal meio para a construção de uma etnografia visual sobre a vida dos caranguejeiros de um mangue na cidade de Vitória no Espírito Santo. O presente trabalho utiliza como base a metodologia da pesquisa de André Alves, com uso de imagens fotográficas organizadas em pranchas, ou seja, um conjunto de fotografias na mesma página, com ou sem título escrito e a possibilidade de, através de um processo analítico dessas imagens, construir-se algo similar no âmbito da pesquisa sobre os grupos circenses que serão estudados.

Sob essa influência, é que pode ser apresentado aqui o início do desenvolvimento de um trabalho baseado em imagens, expondo métodos e cruzamentos de dados pertinentes a uma constituição de reconhecimento de novas faces dessa identidade saltimbanco.

A busca do circo como objeto de estudo vem de acontecimento tido como simples acaso. Para chegar-se a este patamar de pesquisa foram feitos vários levantamentos de assuntos no ano de 2005, quando existia uma premissa temática a partir da questão da identidade. A partir de várias escolhas de objetos de estudo e detectando as possibilidades de captação de fotografia, não se chegava a algo satisfatório perante a busca de um trabalho que tivesse base em estudos verbo-visuais. Quando já esgotadas as tentativas de escolha de temas, surgiu como acaso, através de uma placa de divulgação, a possibilidade de trabalhar com o **Circo** como objeto central da pesquisa. Imediatamente esse acaso mostra-se rico em suas variáveis de pesquisa e amplo na exploração dos estudos imagéticos. E vem a pergunta:

o que explorar deste mundo do Circo, tão mitificado através do espetáculo que encanta muitos desde os tempos de criança? O que extrair desse grupo, tido como nômade, sem ficar na superfície do espetáculo que todos, de uma forma ou de outra, já conhecem?

Tais questões levaram a muitas reflexões no sentido de descobrir algo que pudesse ser intrínseco do mundo circense, algo particular da vida e do cotidiano daquelas pessoas que estão no picadeiro com seus figurinos, maquiagens, adereços. A busca pelas respostas vai ao encontro de novas questões que estão intimamente ligadas aos processos de identificação desses personagens circenses com o modo de vida que esses artistas têm na sua vida nômade. Surge dessa forma o início de uma pesquisa que objetiva conhecer novas faces do circense em sua vida cotidiana, procurando descobrir detalhes e pistas sobre sua identidade neste dia-a-dia que se mistura ao seu perfil profissional.

Com o circo, aceito por sua riqueza de captação de imagens e conteúdo humano ali presente, ergue-se um tema definido por questões instigantes, no que tange à identidade do circense, deixando antever o momento de um planejamento para dar rumo e encaixe a todas essas peças: a busca das intenções, estratégias e planos de ação começam, então, a tomar corpo. É quando se dá a reconhecer mais uma face, a partir do viés de uma antropologia visual da identidade do saltimbanco.

A primeira escolha no desenvolvimento deste trabalho foi o acompanhamento, através de um trabalho de campo, o desempenho de grupos circenses que estivessem em atividade. A busca dos grupos escolhidos para esse desenvolvimento foi inicialmente aleatória e, como consequência, a pesquisa voltou-se à análise de grupos circenses com características parecidas as do chamado circo-família, de que trataremos adiante.

O intuito dos trabalhos de campo foi desenvolver uma coleta de dados extraídos do dia-a-dia do grupo escolhido e, para tal, foi feito um processo de aclimatação com os integrantes dos grupos, ou seja, procurou-se adentrar o grupo de maneira eticamente adequada, sendo respeitadas as autorizações dadas por eles, tanto na captação de fotografias quanto na gravação de entrevistas ou na coleta de outros materiais.

Foram desenvolvidos três trabalhos de campo em momentos distintos com dois grupos circenses diferentes, o que permitiu considerável riqueza de dados e de análises, principalmente devido a um espaçamento de tempo entre essas ações.

Quanto à coleta de materiais, enfatizou-se a captação de imagens fotográficas feitas no dia-a-dia dos grupos pesquisados. No entanto, o trabalho não se resumiu a isso, pelo contrário: também foram utilizados questionários para coleta de dados, entrevistas com gravação de áudio, captação de vídeos e diário de campo, material esse que serviu de apoio à posterior composição das análises fotográficas.

Outra interação colhida no trabalho de campo foi o retorno dado ao grupo pesquisado com os materiais fotográficos que já haviam sido feitos sobre eles mesmos, o que gerou um enriquecimento de determinadas análises a partir dos comentários e observações feitas, material que foi computado no rol dos dados da pesquisa.

Em posse dos materiais coletados em campo ao longo de três anos de trabalho, foram constituídos vários momentos de análise, em tempos diferenciados, entremeados aos trabalhos de campo, o que proporcionou uma riqueza no desenvolvimento analítico, que se mostrava cada vez mais minucioso à medida que novas explorações eram feitas. Com o distanciamento entre um momento e outro da pesquisa de campo, aconteceram reflexões mais neutras em relação ao grupo pesquisado, uma vez que a influência emocional entre pesquisado e pesquisador se diluía com o tempo.

Para chegar a determinadas conclusões desta pesquisa, foi preciso revisitar todos os materiais coletados e extrair, principalmente das imagens fotográficas, algumas faces de uma identidade circense que transita em diversos espaços ou em diferenciados tempos, a priorizar uma de suas características básicas: a de ser saltimbanco.

O circo-família

O INÍCIO DO CIRCO

Para começarmos a entender o que é o circo-família é necessário que conheçamos um pouco da história que originou este circo dos dias de hoje. Dessa maneira serão apresentados nesse capítulo e em diversos outros apontamentos dessa dissertação, dados extraídos da pesquisa desenvolvida pela professora doutora Ermínia Silva em sua dissertação intitulada *O Circo sua arte e seus saberes*, assim como também, alguns dados foram extraídos do artigo de Mário Fernando Bolognesi , intitulado *O Corpo como Princípio*.

Apesar de as artes circenses serem seculares, o tipo de formação de apresentações de circo que vemos atualmente vem de um marco acontecido em meados do século XIX, quando a estrutura circense começa a constituir-se para chegar aos moldes atuais. Por volta de 1768, o oficial inglês Philip Astley , servindo-se de sua companhia, começa a fazer apresentações de habilidades com cavalos ao público numa pista circular como as que são usadas nos treinamentos dos equinos. O público ficava ao redor desta para poder assistir ao espetáculo. Uma vez que a idéia havia funcionado bem, em se tratando de público, a companhia resolveu oferecer mais entretenimento aos espectadores, colocando números com artistas que faziam pantomima e divertiam a todos com cenas engraçadas ou grotescas. Com o sucesso das apresentações, Philip Astley resolve melhorar a estrutura do espetáculo, construindo um local permanente e coberto, em substituição às apresentações ao ar livre.

Com este trabalho bem sucedido de apresentações equestres misturado com acrobacias pantomimas e outros entretenimentos, começaram a surgir novos interessados em montar companhias similares na Europa. Dentre essas companhias que se desenvolvem, uma merece destaque no sentido da história do nome “circo”: a de Charles Hughes, que se intitula *Royal Circus*.

O sucesso e o desenvolvimento desta nova forma de entretenimento caminham céleres na Europa, relativamente a algumas companhias, e logo começam a ganhar outros continentes como a América. O circo chega então, através de John Bill Ricketts, nos Estados Unidos da América, onde sofre uma mudança fundamental (o uso da lona), que vai afetar o futuro do circo em sua constituição.

É neste cenário norte-americano que começa o uso da lona, cobertura que barateia os custos de instalação e propicia uma montagem e desmontagem mais rápida em diversos lugares, o que passa a permitir que estas companhias se desloquem de locais em locais para novos públicos em âmbito nacional.

Essa prática de montagem da estrutura com lona torna-se comum entre os circos dos Estados Unidos quando, por volta de 1820, praticamente todos os circos deste país já usavam esse sistema. Não demora e a novidade chega à Europa com diversos circos passando a adotar a lona com suas possibilidades de locomoção, em busca dos novos públicos em locais diversificados.

O circo vem também para a América do Sul e, no Brasil, no início do século XIX, as primeiras companhias começam a ser formadas por famílias circenses que vêm da Europa, trazendo consigo os saberes da arte circense. É numa mistura de acrobacias equestres, artes dramáticas, pantomimas, artes corporais e outros entretenimentos que essas famílias, através de suas andanças por diversas cidades, desenvolvem o circo no Brasil. Essa nova forma de espetáculo vai estabelecendo-se no país e ganha força através das novas gerações que mantêm a tradição familiar do circo que lhes foi passada e cultivada ao longo de suas vidas.

Assim discorre a atividade circense no Brasil ao longo das décadas, com uma formação intrinsecamente familiar em toda sua estrutura, sendo a continuidade das companhias depositadas nas novas gerações de filhos, netos e outros familiares.

Esse sistema durou muito tempo assim, até que, em meados do século XX, uma nova concepção de vida passa a existir entre os circenses. Começa a haver uma preocupação de algumas famílias circenses por parte dos adultos, no sentido de desejar que seus filhos tivessem um futuro de vida fora do circo e que pudessem se dedicar a estudar e seguir outra carreira diferente da que a vida circense proporcionava.

Não cabe aqui discutir os motivos pelos quais os circenses nesta época chegaram a essa conclusão, mas sim entender como esse fato compromete a manutenção e o desenvolvimento destes circos no Brasil (uma vez que todos os saberes eram passados de pais para filhos e, com o afastamento dos filhos do circo, poderia haver uma quebra na continuidade, resultando no previsto enfraquecimento da arte circense).

Com o passar dos anos, essa situação começa a preocupar e de certa forma colaborou para que os saberes do circo começassem a ser perdidos no decorrer do tempo. Surgem, a partir da década de 1970, tentativas de manter e renovar todo esse conhecimento circense através de iniciativas, dando-se destaque para o surgimento de escolas de circo, abertas não só para familiares dos circenses, como também a todos que pretendessem aprender o ofício do circo.

O CENÁRIO DO CIRCO-FAMÍLIA

Através do pano de fundo traçado anteriormente, vemos que o desenvolvimento do circo no Brasil foi baseado fundamentalmente dentro de famílias. A partir desta estrutura familiar, constituiu-se, então, o tipo de circo chamado de circo-família.

No entanto hoje há uma série de novas linguagens do circo sendo que o circo-família pode ser assim caracterizado até os anos da década de 1950. O intuito aqui é montar um cenário sobre o circo-família, pois foi o que historicamente mais perdurou no decorrer dos tempos no Brasil e assim conseguirmos contextualizar o mundo circense, a fim de reconhecer melhor os dois circos pesquisados nesse trabalho; o Circo Mundo Mágico e o Circo Stankowich.

A questão familiar acaba sendo a tônica de diversos grupos, pois toda a sua história e formação vêm do agrupamento familiar. Aqui entram os diversos aspectos que permitem que estes grupos se desenvolvam como uma companhia. A exemplo da força de trabalho que, entre família, ficava mais facilitada devido ao grande número de pessoas (pai, mãe, filhos, netos, primos, tios e pessoas ligadas ao núcleo familiar) que trabalhavam para o desenvolvimento do circo e o outro aspecto era o fato de o circo-família ser uma estrutura

menos onerosa, no aspecto de que todos se submetiam a ganhos melhores ou piores, de acordo com os retornos obtidos dos espetáculos.

Havia um aspecto forte, que não podemos deixar de lado, que é a questão de serem os artistas saltimbancos, nômades, pela natureza de seu trabalho. Essa questão estava intimamente ligada às relações sociais dessa comunidade circense formada pelos agrupamentos familiares. Nesse caso do nomadismo, a relação de vínculos com aquelas pessoas escolhidas para formação de uma família só podiam acontecer, de maneira constante, se todas elas estivessem unidas no mesmo objetivo, o que podemos relacionar com o advento do início dos circos no Brasil, quando famílias vinham para cá e, não tendo opção, deviam manter-se unidas pela sua própria sobrevivência.

Com essa estrutura muito forte é que o circo-família constituiu-se, desenvolveu-se e sobreviveu.

Quanto ao circo-família, é inevitável citarmos primeiramente a questão da tradição. O que é tradicional obtém essa característica através do tempo e no circo não foi diferente: essa tradição foi construída por gerações e gerações. Os filhos e os filhos dos filhos e, assim por diante, foram constituindo e reconstituindo essa história particular, com seus saberes, sua formação e todo seu labor.

Esse esteio de tradições constituído ao longo dos anos determinava, sem dúvida nenhuma, muito das relações deste circo-família, tais como as de trabalhos, de aprendizado, familiares, entre outras tantas e chegava a ter até mesmo a uma relação de status entre os circenses, quanto ao elenco dos saberes que estes detinham em suas companhias. Em duas palavras: quanto mais tradicional, mais bem visto era aquele circo em seu meio.

Outro aspecto muito importante no circo-família era a questão da aprendizagem que estava ligada à formação dos que faziam parte desta comunidade. Aqui devemos começar pela observação da criança, aquela que nasce e se desenvolve no meio circense. A criança nascida no circo passava a fazer parte das atividades familiares como qualquer outra, no entanto ela se sabia diferente: sua família era nômade, convivia com vários artistas, sua casa era um trailer, sua rua era de chão batido, enfim, ela estava cercada dos elementos da vida circense e assim ela iria crescer, vivendo todas as horas do dia envolvida com o circo.

Cabe ressaltar que todas as crianças, ao viverem soltas no entorno da lona montada, eram cuidadas atenciosamente por todos aqueles adultos que estavam por ali desenvolvendo algumas de suas atividades. Importante registrar que esse zelo fazia com que a criança tivesse uma grande liberdade no espaço circundante, convivendo com todos os que estavam trabalhando ou ensaiando seus números no circo.

Além desse aspecto do ambiente em que viviam, ela começava a vivenciar o circo de maneira mais intensa e intencional, a partir do momento em que os pais percebiam que ela já estava apta a trabalhar de alguma forma. Aí não havia uma regra quanto à idade de início do trabalho, pois podia acontecer aos 7, 8, 12 anos e, assim por diante; o fato é que as crianças, de um jeito ou de outro, começavam cedo a aprender as artes circenses através dos professores, que podiam ser os pais, tios, irmãos ou outros artistas da companhia que tinham possibilidade de fazê-lo, o que poderia acontecer de maneira natural, caso a criança mostrasse alguma habilidade nata para a função.

O grupo normalmente era formado por uma família principal que era a proprietária do circo e detinha a administração de tudo, inclusive dos bens físicos da companhia. Agregados ao grupo podiam estar seus parentes, outras famílias, alguns artistas contratados e trabalhadores fixos destinados à montagem do circo.

Assim era formada a força de trabalho do cotidiano circense e, nessa estrutura, as atividades eram múltiplas, onde cada pessoa desenvolvia, além de suas habilidades específicas, outras funções que eram importantes no dia-a-dia. Era comum ver o artista que tem seu número todo elaborado para o espetáculo trabalhar consertando algo na parte elétrica e também fazendo a propaganda daquela temporada na cidade, arrumando equipamentos de segurança e assim por diante.

Quanto ao espaço físico que ocupavam, sempre eram escolhidas nas cidades as grandes áreas de chão batido ou cobertas de gramado para a montagem da lona central, local em que aconteciam os espetáculos. Os trailers dos integrantes, ou seja, suas casas, eram instaladas ao redor da lona central, formando assim uma constituição circular em todo o terreno. Essa conformação também facilitava as instalações de água e energia que deviam ser puxadas por todos os trailers.

Todo trabalho pesado de montagem e desmontagem da lona principal ficava por conta de alguns peões que viajam com o circo somados a outros contratados na própria cidade em que o circo iria se apresentar. Todos esses peões eram comandados pelo capataz, que é a pessoa responsável na companhia para que estes serviços e outros trabalhos braçais e de segurança de aparelhos, por exemplo, fossem executados e cumpridos a tempo. Vários desses peões que atuavam na montagem e desmontagem também assumiam a função de barreira. O homem- barreira é aquele que prepara, entre um número e outro, os equipamentos e aparelhos para os artistas usarem.

Quanto à dinâmica do circo-família, podemos dizer que suas mudanças de cidade para cidade dependia muito de como estava indo a bilheteria naquele local, mas poderia haver caso de instalarem-se apenas por uma semana em um determinado município. Assim, o deslocamento das famílias com seus trailers acontecia logo em seguida à definição do local de instalação da lona e, à medida que a montagem ia acontecendo, as famílias chegavam e reorganizam sua vida no novo espaço. Era cumprida aí toda uma rotina de reinstalação de vários equipamentos que serviam tanto para a vida diária da comunidade circense quanto para o funcionamento do espetáculo.

Nesse sentido, havia uma movimentação geral por parte de todos para que tudo estivesse pronto até o momento da estréia naquela cidade escolhida. Todos trabalhavam em prol de resolver todos os detalhes para que a estréia seja um ótimo espetáculo a fim de cativar o público e fazê-lo divulgar a outros que aquele é um bom espetáculo e que vale a pena ser visto. Cumprida essa primeira fase da estréia, os integrantes passavam a retomar sua rotina até a próxima mudança, como vimos, talvez depois de apenas sete dias.

Vale lembrar que os circos, Mundo Mágico e Stankowich, onde foram feitos os trabalhos de campo desta pesquisa, tem características muito próximas deste cenário apresentado do chamado circo-família. Tanto um quanto o outro, são formados por famílias tradicionais de circo e seguem uma estrutura parecida com a de circo-família. Sendo assim, através do trabalho de campo, será possível adentrar um maior reconhecimento de suas identidades com a ajuda desse cenário pré montado.

Trabalho de Campo

O DESENVOLVIMENTO

Tendo como objetivo focar um trabalho de campo prático, ou seja, um estudo que se envolva com o grupo pesquisado, foi analisada a possibilidade de obter o convívio com algum grupo circense que mostrasse disponibilidade em aceitar a pesquisa em seu meio de vivência. Para tanto, em ambos os circos pesquisados foi necessário explicitar o projeto de pesquisa aos diretores dessas companhias para verificar a possibilidade de estar participando livremente do convívio daqueles grupos. Em um dos casos, foi necessária até mesmo uma comprovação com documentos, por parte do pesquisador, dando conta de que aquele trabalho era uma pesquisa de mestrado, para que então o grupo aceitasse a pesquisa, pois eles tinham receio de ativistas de ONGs que combatem o circo por causa do uso de animais nos espetáculos.

A partir do momento em que houve a aceitação, iniciou-se então a delicada fase de adaptação com o grupo, para que este passasse a aceitar o pesquisador de maneira mais natural. Esse processo foi muito rápido e fácil devido à capacidade que o circense tem, pela sua atividade nômade, de fazer rapidamente bons relacionamentos, já que estão sempre conhecendo novas pessoas, com as quais estabelecerão rápido convívio. Essa tranquila adaptação, com total liberdade de circulação entre o grupo, facilitou o desenvolvimento da captação de imagens, uma vez que os circos ficam na cidade um curto espaço de tempo e o intuito deste trabalho sempre foi o de pesquisar o grupo, desde sua chegada até a sua saída, para poder reconhecer esse processo de começo, meio e fim de estada numa determinada cidade.

Passada essa fase de reconhecimento das pessoas do grupo, quando elas já estavam à vontade com o pesquisador e seu propósito de captar fotografias delas, é chegado o momento de começar a produzir as imagens. Assim, inicia-se o trabalhoso, mas

enriquecedor, período de obter imagens, colher entrevistas, efetuar gravações de vídeo, perpassando o espaço do dia todo: manhã, tarde e noite.

Quanto à captação fotográfica, foram escolhidos três momentos distintos: a vida cotidiana do circense, o momento do espetáculo e os bastidores deste evento, para que pudessem ser reveladas as várias formas de expressão contidas na vida do circense. Não houve um pré-direcionamento, com o intuito de captar fotografias específicas que remetessem a determinados assuntos; no entanto, registrou-se uma tendência de captação de imagens relacionadas a diversas relações que ali aconteciam decorrentes do viver diário.

Foram captadas as mais diversas imagens sobre os mais variados trabalhos do grupo como: a montagem e desmontagem da lona, os serviços de propaganda, bilheteria, os afazeres domésticos, entre muitos outros. Cenas familiares, processos de aprendizagem, crianças, personagens, enfim diversas formas do viver circense foram reveladas nas imagens.

Apesar dessa tendência inicial em evidenciar as relações, foi em campo que sugeriram novas idéias de captação de imagem, as quais foram naturalmente colocadas em prática. Uma busca natural que aconteceu foram as fotografias feitas de um determinado personagem, o palhaço, especificamente o Pimentinha, no Circo Mundo Mágico, e o Rodrigo Garcia, no Circo Stankowich. Esse trabalho focado nos palhaços vem acrescentar novos pontos quanto às questões da identidade circense, uma vez que o palhaço tem um caráter de identificação muito forte com o circo como um todo.

Essa série de fotografias dos palhaços foi bastante diversificada, clicando os artistas não só com as suas indumentárias, ou seja, com o personagem montado, como também em suas atividades diárias comuns.

Outro tipo de captação que também surge naturalmente são as imagens com caráter estético. Pretende-se, com esta expressão, *caráter estético*, fazer referência a uma fotografia que busca formas, cores e composições do circo em direção ao belo, independente das relações existentes ali, naquele quadro captado, ou até mesmo das relações que pudessem estar ligadas à questão da identidade. Essa técnica que, a princípio parecia apenas uma busca estética do mundo circense, sem outras pretensões, mostrou-se reveladora em diversos sentidos para as análises posteriores. A ressaltar, como exemplo, um aspecto desta

questão: inicialmente, as fotografias feitas dos trailers dos circenses tinham apenas um valor estético para o trabalho; no entanto, posteriormente, na análise conjunta das fotografias, sucedeu que estas imagens, comparadas com diversas outras, contribuíram com descobertas valiosas sobre algo a mais na identidade do grupo pesquisado.

Dessa maneira, centenas de fotografias foram surgindo e mostrando novos caminhos para análise dentro do próprio trabalho de campo, uma vez que estas imagens eram constantemente revisadas pelo pesquisador no decorrer do processo.

Houve dois momentos quanto à captação das imagens. No primeiro trabalho de campo feito em 2005, no Circo Mundo Mágico, focou-se um caminho mais direcionado àquela tendência anteriormente mencionada: a de se fazer imagens mais ligadas às situações das relações humanas daquele grupo circense.

Isto ficou mais evidente quando foram feitas as primeiras análises fotográficas deste trabalho de campo. Os agrupamentos das imagens estavam ligados às questões, como família, trabalho, infância entre outras. Decorrente disso, foram montadas, então, pranchas fotográficas, relativas a esses agrupamentos das imagens, através das questões que estas suscitavam.

A organização dessa tarefa obedeceu a um esquema relativamente simples: numa relação de imagens, eram feitas pranchas que reuniam fotos, por exemplo, de cenas familiares, outras só de cenas de trabalho e, assim por diante, sendo que não havia um número fixo de imagens para formar cada agrupamento da prancha.

Essa tendência para abordar as questões das relações humanas ficou muito clara e alicerçou o objetivo do trabalho, qual seja, o da busca da identidade do circense. No entanto, havia ainda mais a ser explorado e, de certa forma, o trabalho fotográfico é que permitiu ultrapassar as fronteiras do previsto. Isso porque algumas das fotografias mostravam que havia algo mais que poderia ser explorado, mesmo que não se soubesse ao certo, ainda, o que era.

Num segundo momento de captação, em 2007, acontece então um novo trabalho de campo, agora no Circo Stankowich, quando a fotografia procurou explorar novos olhares sobre o circense, a fim de descobrir as demais riquezas que as imagens do primeiro momento, haviam renunciado.

Agora, como não se previa o caminho que iria ser seguido na tomada das fotos, a liberdade passou a direcionar o engenho do que apareceria diante da lente da câmera. São captados, é claro, os motivos antes já fotografados, durante o primeiro trabalho, porém há naturalmente uma tendência mais acentuada para a ampliação de fotografias ligadas a um personagem: o palhaço.

Como o material já produzido era sempre revisitado durante o trabalho, isso foi detectado e até mesmo enfatizado numa tentativa de achar outros caminhos para posteriores análises. Dessa maneira, o personagem *palhaço* é mais enfatizado, nesse segundo momento, o que gera uma releitura de várias fotos do primeiro trabalho, etapa em que esse personagem também aparece de maneira marcante. A novidade é que, assim, nessa releitura, as composições de novas pranchas começam a ficar mais ricas.

Essa descoberta no decorrer do processo abre caminho também para novas visões sobre todo o material que já havia sido captado e sobre todas as fotografias que eram tidas como imagens apenas com força estética. Trocando em miúdos: aquelas fotos que costumavam ser vistas mais ligadas a formas, cores e composição, passam a ser observadas com maior cuidado e detecta-se, ali, muitos detalhes que comunicam várias faces da identidade do circense.

Esses diferentes posicionamentos quanto à tendência de captação de imagens em campo, tem uma relação com o distanciamento temporal dos trabalhos ocorrido entre o primeiro e o segundo circo fotografado. No primeiro circo, o trabalho fotografado foi enfatizado mais em cima das questões que já estavam previamente pensadas, porém, quando surge o novo trabalho de campo, levanta-se uma questão: qual caminho seguir, para não haver apenas uma repetição do que já fora feito?

Baseando-se no distanciamento cronológico entre os trabalhos, constata-se que ocorre um importante amadurecimento, mostrando que aquela idéia de fotografar sobre as questões, técnica já utilizada no Circo Mundo Mágico, poderia ser aproveitada nessa nova etapa, desde que ampliada, para o bem da pesquisa.

Essa relação de distanciamento entre um trabalho de campo e outro proporcionou tal importância que possibilitou interessante encontro de novos olhares sobre o grupo pesquisado e maior riqueza na relação das análises entre os dois circos.

Vale dizer que, mesmo esse tipo de proposta de captação de dados intrinsecamente ligada à produção de imagens fotográficas vingou de maneira surpreendente, apresentando sempre outras fontes de dados para gerar mais conteúdo e qualificar os materiais de análise.

Neste momento, necessária a colocação de nova pergunta: que fontes, então, poderiam ajudar nesses estudos que visam a um maior conhecimento da identidade circense?

Todo trabalho de campo foi realizado através do convívio com o circense, o que necessariamente acabou gerando uma comunicação verbal. Ora, isso foi muito positivo, pois quanto mais pudesse ser captado desses relacionamentos, melhor resultado para a pesquisa. Assim, foram colocados em prática outros tipos de captação, além da fotografia, dentre eles: as gravações de vídeo, áudio, diário de campo, questionário com perguntas para posterior tabulação e até mesmo fotografias já feitas expostas para análise.

A seguir, será mostrado o que foi feito com cada forma de captação de dados.

FOTOGRAFIAS

Em termos de fotografia, foram feitas 1.500 fotografias (PxB e Cor) em campo, entre os dois circos, todas datadas e separadas por períodos do dia. A captação foi feita em cada circo dentro do período de tempo que abrangeu do dia da chegada ao dia de saída da cidade passando por todo o seu cotidiano e perpassando todos os seus espetáculos.

VÍDEOS

Foram realizados 47 vídeos de baixa resolução e de curta duração para ajudar em possíveis análises posteriores. Esses vídeos, no geral, foram realizados nos momentos em que os artistas ensaiavam, quando também foram feitas fotografias, porém houve naturalmente uma necessidade da captação do movimento e da dinâmica ali contidos, pois se tratava de situações que envolviam a questão da aprendizagem e formação do circense.

Esses vídeos foram usados como dados complementares para um reconhecimento melhor de algumas das questões propostas nesta pesquisa.

Outra captação de vídeo feita, desta feita com uma equipe de seis pessoas e equipamentos profissionais, foi focada em dois pontos que interessavam para o trabalho, a saber: o registro do espetáculo em sua composição de cores, formas, movimentos e sons e o outro ponto foi a questão da transformação da pessoa comum em personagem circense, especificamente o palhaço.

Quanto a cenas feitas sobre o espetáculo, elas procuraram criar uma documentação videográfica do que seria o trabalho acabado da arte circense para as posteriores análises. Na captação feita com o circense Rodrigo Garcia, palhaço do Circo Stankowich, procurou-se entrevistá-lo, extraíndo da conversa seu modo de vida, enquanto ele ia maquiando-se para transformar-se no seu personagem, o que foi importante para o reconhecimento de transformação de sua identidade.

COLETA DE DADOS COM QUESTIONÁRIO

Quanto à captação de dados de maneira mais formalizada, introduziu-se uma coleta com um questionário específico, que pretendia obter informações dos circenses para ajudar na composição da busca do reconhecimento de faces de suas identidades.

O intuito foi absorver dados ligados aos costumes e hábitos e explicitá-los em tabelas, para verificar suas similaridades e divergências. Cinco perguntas do questionário foram verbalizadas pelo entrevistador, que anotava as respostas e, posteriormente, as tabulava. A partir daí, foram constituídas as tabelas, que se encontram no final desse capítulo, de onde foram extraídas algumas informações importantes para a composição das análises.

Interessante registrar o teor das perguntas: elas eram abertas e sem estímulos, o que levou os circenses entrevistados a responderem de maneira espontânea. Em uma das perguntas – *‘Quem é você?’* - procurou-se instigar a pessoa entrevistada a tecer comentários, formulando uma resposta que pudesse suscitar uma ligação com a sua identidade. A resposta a essa questão sempre era a mais demorada e, como não havia

estímulo, ou seja, não havia sugestões de múltipla escolha para o entrevistado, ele sempre demorava um pouco mais a compor suas afirmações. Dessas respostas, compiladas nas tabelas, surgiram grandes complementos para as análises vindas das composições fotográficas.

O questionário usado:

- 1 – Há quanto tempo está na vida do circo?
- 2 – Qual o lado positivo da vida no circo?
- 3 – Quais as dificuldades na vida do circo?
- 4 – Fale sobre seus hábitos e costumes.
- 5 – Quem é você?

GRAVAÇÕES DE ÁUDIO

No segundo trabalho de campo, foi visionada a possibilidade de captar, além das imagens, histórias que acompanhavam esses circenses ao longo de sua rica existência pelas diversas passagens de sua vida nômade. Foi dada então uma dedicação de tempo, dentro do trabalho de campo, às entrevistas informais, para poder obter gravações de áudio de histórias e comentários de alguns circenses.

Essa captação surpreendeu, pois embutido naquelas histórias e comentários informais, surgiu um feixe de questões relativas ao viver cotidiano do circense, um rico manancial de colaboração com a composição das análises.

DIÁRIO DE CAMPO

O diário de campo seguiu uma rotina de preenchimento diário, ao final das atividades daquele dia, sempre exibindo referências das datas. Os acontecimentos do dia eram relatados descritivamente em papel com uma abertura a comentários do pesquisador. Como o diário era feito sempre fora do convívio com o grupo pesquisado, havia ali um tom

de relato seguido de análise e compreensão do fato, escrevendo assim uma representação da representação.

Esse diário passa a ser importante à medida que, com o decorrer do tempo, retomando-o em leitura, é possível perceber onde há influências pessoais do pesquisador e como elas podem ajudar ou atrapalhar no desenrolar das análises sobre o grupo pesquisado.

PRANCHAS DE RETORNO

Pranchas de retorno foram mais uma fonte de pesquisa de opinião, porém agora com imagens. O intuito foi mostrar imagens feitas para algumas pessoas do grupo circense e colher qual a impressão que teriam ao vê-las, obtendo assim um retorno dos entrevistados. Foram escolhidos, então, personagens que poderiam ter uma representatividade naquele grupo, o Circo Mundo Mágico, e selecionadas várias imagens daquelas pessoas.

Em uma folha estamparam-se diversas imagens, de uma mesma pessoa, dispostas numa diagramação circular, de maneira a evitar posições hierárquicas entre as fotos, pois a intenção foi fazer com que o entrevistado escolhesse algumas daquelas fotografias. A pessoa que recebia essa folha com suas imagens era questionada pelo entrevistador, com três perguntas básicas:

- 1 – Qual dessas fotografias representa o que você é?
- 2 – Qual dessas fotografias não representa o que você é?
- 3 – Qual dessas fotografias é a mais bonita?

À medida que a pessoa respondia, o pesquisador anotava para posterior tabulação. Quanto às duas primeiras perguntas, há o claro intuito de extrair uma resposta do entrevistado que vá ao encontro da questão de como ele se identifica com a própria imagem. Já a terceira pergunta é feita de maneira mais coloquial e parece ser a mais despreziosa, já que se buscou aí outro nível de identificação através da estética. Ele vai escolher sobre sua identidade, não só de maneira representativa, mas também pelo reconhecimento do belo em sua própria imagem.

Os resultados obtidos, através dessas chamadas pranchas de retorno, também vêm ajudar a reforçar ou confirmar algumas análises que foram feitas recorrendo-se ao discurso fotográfico mais amplo, técnica sugerida no presente trabalho.

Essas pranchas fotográficas de retorno encontram-se nas páginas a seguir desse capítulo, com suas respectivas respostas.



Prancha de Retorno Mr. Junior



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos não representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos é a mais bonita?





Prancha de Retorno

Sr. Abigail



Foto escolhida para a pergunta:

Qual destas fotos representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:

Qual destas fotos não representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:

Qual destas fotos é a mais bonita?





Prancha de Retorno

Jesus

- Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos representa o que você é?
- Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos não representa o que você é?
- Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos é a mais bonita?



Prancha de Retorno Barreira - Fábio



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos não representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos é a mais bonita?





Prancha de Retorno

Marcos - Pimentinha

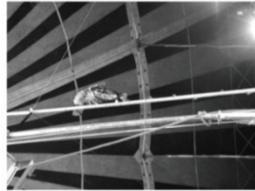
Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos representa o que você é?



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos não representa o
que você é?



Foto escolhida para a pergunta:
Qual destas fotos é a mais bonita?



TABELAS

Dia/Período	Nome / Função	Tempo De Circo	Pontos Positivos	Pontos Negativos	Quem é você? (Pergunta primordial)
21/09/05 manhã	Marcos (5º filho - Vieira) 12 anos Palhaço (pimentinha) Malabarista, Equilibrista e Ciclista	Nascido no circo	- Conhecer cidades diferentes - Sentir-se um artista	Não Citou	“Sou o Palhaço do circo”
21/09/05 manhã	Renata, 18 anos Dançarina, Partner - Casada com Jesus	1 ano	A vida mais agitada	Dificuldade de adaptação No trailer	“Minha vida é o Circo”
21/09/05 Tarde	Clodimar, 26 anos - Proprietário, Mágico 2º Filho da família Vieira	Nascido no circo	- A liberdade para as crianças e reconhecimento do público	Prefeitos acham que somos ladrão, impedem que o Circo se apresente na cidade	“Eu sou um Mágico”
22/09/05 manhã	Vanderson Clayton, 26 anos, Ciclista e equilibrista	Nascido no circo	Conhecer diversas cidades e pessoas	Muitas mudanças, montagens e desmontagens	“Um artista circense”
22/09/05 manhã	Sr. Abigir Vieira, 61 anos O pai da família Vieira	Nascido no circo	Não citou	- A arte perdeu-se no Circo - Os prefeitos dificultam	“fica perdido igual a mim”
22/09/05 tarde	Luciano – Capataz Montagem e desmontagem	7 anos	Gosta da vida no Circo	Quando a prefeitura embarga o Circo, depois de tudo montado	“Sou compreensivo não sou chato não”
23/09/05 manhã	Gilvania, 26 anos – Esposa do Mr. Junior. Já foi artista, agora cuida dos filhos.	Nascido no circo	Vida animada	Vida muito corrida, difícil para os filhos. Vida cansativa	“Eu sou dona de casa”
24/09/05 manhã	Jesus (3º filho – Vieira) 21 anos Palhaço, Globo da morte, Pendulo, Apresentador e Proprietário	Nascido no circo	Conhecer cidades novas, pessoas novas.	Vida sofrida trabalha bastante. A mudança é difícil	“Eu sou o Palhaço”

TABELA 1a

Dia/Período	Nome / Função	Tempo De Circo	Pontos Positivos	Pontos Negativos	Quem é você? (Pergunta primordial)
24/09/05 tarde	Emilene, 26 anos – Adestradora de cães Esposa do Clodimar, mãe de Talita	21 anos	A parte financeira é melhor	Vida cansativa, corrida	“Tento ser feliz da maneira que eu posso ser, no meu limite”
24/09/05 tarde	Jean, 17 anos - Barreira Montagem, desmontagem e Propaganda	2 anos	Viajar bastante	É difícil ser muito mandado	“Sou um cara legal”
24/09/05 Tarde	Fábio, 20 anos – Barreira Montagem, desmontagem e Propaganda	6 meses	Divertido para o solteiro	Nossas coisas são muito jogadas e maltratadas	“Eu sou um ser humano”
24/09/05 tarde	Thiago, 18 anos – Barreira Montagem, desmontagem e Propaganda	1 mês	Conhecer cidades novas, pessoas novas e diferentes	Dificuldades como tomar banho, às vezes temos que andar de 2 a 3 km	“Eu sou um panguão”
24/09/05 tarde	Carlo, 55 anos – Secretário e Relações Públicas	Nascido no circo	Vida divertida	- Pouco apoio ao circo	“Um cidadão brasileiro com todos os direitos”
26/09/05 tarde	Dalila, 55 anos – Ajuda no geral Mãe da família Vieira (esposa Abigail)	40 anos	Os filhos ficam sempre perto, não sofrem más influências	As cidades trazem dificuldades	“Eu sou do Circo”
24/09/05 tarde	Valdiqui –Mr.Junior, 26 anos – Palhaço Trapezista, Homem Aranha.	Nascido no circo	Conhecer cidades novas, pessoas diferentes.	A mudança é muito difícil	“Sou um artista de Circo que pretende parar”
26/09/05 tarde	Francisco (4º filho – Vieira) 20 anos Globo da morte, Palhaço, Malabarismo	Nascido no circo	Trabalhar no espetáculo	Lidar com as pessoas da cidade	“Um Artista”

TABELA 1b

Nome	Comentários
Marco - Pimentinha	“A vida no Circo é muito boa, fazer graça é bom, fico alegre”
Renata	“Nós somos uma grande família. Para minha família foi um choque quando fui embora do Circo. Continuo tendo contato com a minha mãe. / Pegamos muita sujeira no caminho, nas estradas de terra, para desviar dos pedágios.”
Clodimar	“A vida na cidade é mais controlada com o dinheiro, já no Circo é mais livre. / Nosso Circo é popular tendo um preço bem acessível/ No meu Circo a criança interage e entra no palco.”
Sr. Abigail	“Antes o Circo era mais arte, mais arte-cênica, os temas eram mais rurais./ Deve-se investir no palhaço, pois o Circo está falido. Devemos atingir a criança./ Hoje se procuram mais, atrações radicais./ Na outra encarnação, acho que não fui palhaço (comentou isso por causa de seu espírito crítico) / Em vários lugares para o Circo entrar tem esquemas com a Maçonaria.”
Gilvânia	“Quero parar com a vida de Circo para dar futuro aos meus filhos./ Depois que ficamos velhos não temos mais serventia para o Circo. “Mãe, arruma uma escola para mim” – o filho da Gilvânia interrompendo os comentários da mãe.”
Jesus	“Quando crianças, temos lazer até 9 ou 10 anos de idade./ Nos lugares a gente deve se identificar como palhaço. O palhaço é importante./ A vida de Circo não é fácil não”
Emilene	Na sua estréia no Circo, conta, com alegria, que ganhou um troféu de destaque por ser a criança mais nova a atuar na região.
Dalila	“Temos férias, mas nosso lazer no dia-a-dia é difícil, temos pouco./ O Circo só terá futuro se tiver muito amor, muito amor.”
Francisco	“Fui a uma locadora de filmes e eles não queriam me alugar, pois, pela minha camisa, viram que eu era do Circo, e perguntei: Eu não sou gente? E a pessoa da locadora respondeu: Para mim não!”

Comentários

Representações fotográficas

Como já mencionado anteriormente, a principal fonte de dados para essa pesquisa foi a fotografia feita em trabalho de campo nos circos Mundo Mágico e Stankowich. Buscar dados através de imagens fotográficas necessita de cuidados a serem tomados, uma vez que essa linguagem difere da escrita que é mais diretamente enunciativa. Para trabalhar com uma série de imagens que representariam aqueles grupos circenses foi necessário estabelecer uma estrutura de trabalho, em que houvesse uma organização sequencial, para que fosse possível obter as análises e conclusões que pudessem ser úteis na consecução de alguma face ou de algum reconhecimento da questão da identidade saltimbanco.

Dessa maneira, escolheu-se trabalhar com as fotografias dispostas em pranchas fotográficas, que são as montagens feitas em folhas com uma fotografia apenas ou uma série de imagens ligadas (ou não) em sua estrutura, por questões que perpassam as necessidades de análises da pesquisa. Essas pranchas seguem uma numeração de 1 a 32 e podem ser temáticas, com assunto pré-definido ou podem ser livres de um pré-direcionamento, abordando os diversos assuntos do grupo estudado.

Há, portanto, dois momentos em se tratando dessas pranchas fotográficas que se relacionam também com fases distintas do trabalho de campo. O primeiro momento, no Circo Mundo Mágico, da prancha 1 a 18, reúne as fotos que levam ao direcionamento de tratar a pesquisa através dos títulos que foram dados a essas pranchas. Neste ponto, as pranchas foram montadas por meio de uma seleção de fotografias com esse temas titulares pré-definidos pertinentes ao mundo circense.

Num segundo momento, no trabalho de campo, no Circo Stankowich, buscou-se uma relação mais livre com as representações a serem captadas, por isso as pranchas mostraram-se mais soltas em suas temáticas, não focando um tema específico.

A junção desses dois momentos, ao longo das diversas pranchas que seguem nas próximas páginas, propiciou uma leitura das imagens, não só de uma maneira sequencial, mas também sugerindo uma interação, o que permitiu a visualização de novos caminhos

para as diversas análises. A conjunção desses dois momentos vêm nos oferecer a possibilidade de descobrir algo mais sobre a identidade circense.

As pranchas desse primeiro momento, do trabalho de campo do Circo Mundo Mágico, evidenciaram situações do grupo circense tipicamente caracterizadas pela própria inter-relação das fotografias ali existentes, assim como os títulos conduziram a uma leitura praticamente dirigida aos temas abordados. É certo que isso nos permitirá analisar mais facilmente as representações daquela realidade, porém não é o objetivo dessa construção das imagens, que encerrem suas possibilidades nesse fim. Procura-se também que essas pranchas, de caráter temático, cumpram dois papéis.

O primeiro, evidentemente, é essa função de enunciação com uma organização titular, para que, na condução de dados da pesquisa, possa ter uma categorização temática, que é necessária para obter um ponto de partida concreto, não só em termos de escrita, mas também das imagens. Além desse ponto, outro papel cumprido pelas fotografias dessa etapa, foi o fato de fazerem parte da composição geral entre todas as outras pranchas do trabalho, ou seja, elas serviram de contraponto e/ou paralelismos nas diversas análises feitas entre os dois trabalhos de campo.

Quanto ao segundo momento, as pranchas fotográficas de 19 a 32 captadas no trabalho de campo do Circo Stankowich não levam titulação temática e também vão cumprir dois papéis. O primeiro é o de levar a possibilidade de uma análise da imagem mais ampla e menos direcionada. Buscou-se a possibilidade de considerar a imagem não só pelo seu caráter diretamente enunciativo, mas pela sua possibilidade polissêmica, o que permitiu a descoberta de novas análises com novos caminhos a serem percorridos pela compreensão do olhar, abordagem estéticas mais facilmente observadas como conteúdo e uma série de outras possíveis formas de abordagem dos assuntos tratados na pesquisa.

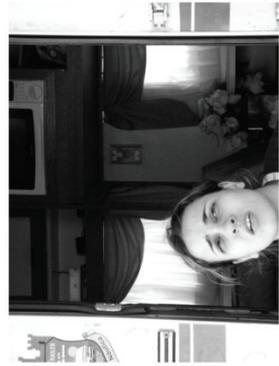
Há também a interlocução contida nessas próprias pranchas, em que essas fotografias mantêm um fio condutor entre si, formando uma estrutura particular que depois poderá ligar-se ao todo. Um segundo papel que estas pranchas ou fotografias cumprem é análogo ao cumprido pelo primeiro grupo de pranchas de 1 a 18, o de fazerem parte da composição geral entre todas as outras pranchas do trabalho.

Assim são demonstrados a seguir os dois momentos: o primeiro, das pranchas enunciativas com títulos e o segundo, daquelas mais livres de enunciação, apenas organizadas por números para referência das mesmas quando houver necessidade.

A CASA



8



7



6

Prancha 1



1



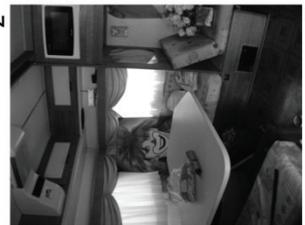
3



5



2



4

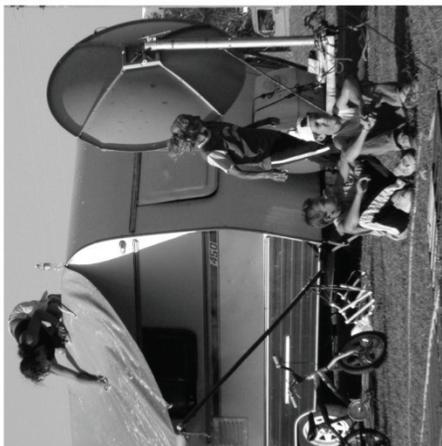
TRABALHO DOMÉSTICO



1



2



3



4



5



6

Prancha 2

MONTAGEM



4

Prancha 3



1



2



3

FAMÍLIA



MONTAGEM INTERNA



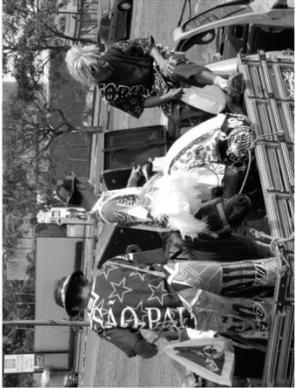
Prancha 5



BARREIRAS PROPAGANDA



6



2



4



1



3



5

Prancha 6

CRIANÇAS DO CIRCO



6



2



4



1



3



5

Prancha 7

COMÉRCIO



3



6



2



5



1



4

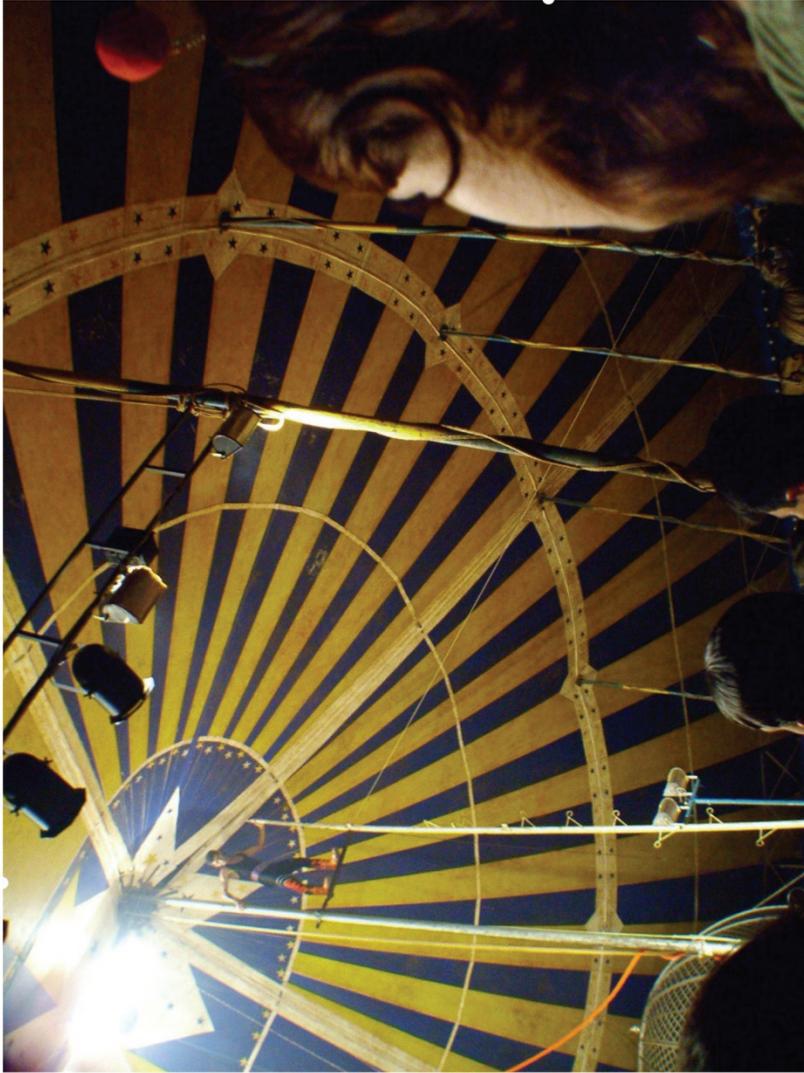
Prancha 8

CRIANÇAS DE FORA DO CIRCO



Prancha 9

MR. JÚNIOR



Prancha 10



1



2



3

OS BARREIRAS



Prancha 11

PIMENTINHA



2



1



4



3



6



5



8



7



9



12



11



10

Prancha 12

SR. ABIGAIR



3



2



1



6



5

Prancha 13



4

O PÚBLICO



2



1

Prancha 14

O ESPETÁCULO



1



2



3



4



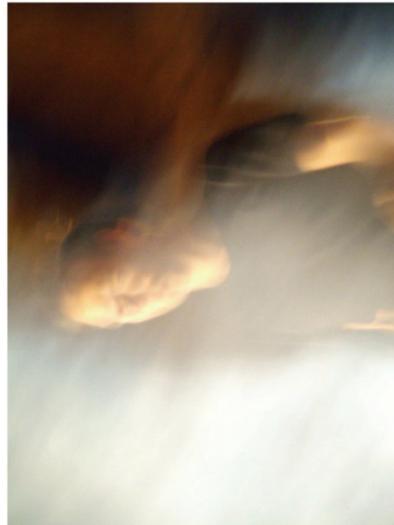
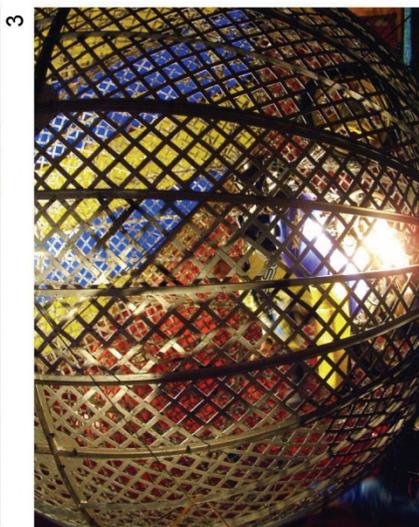
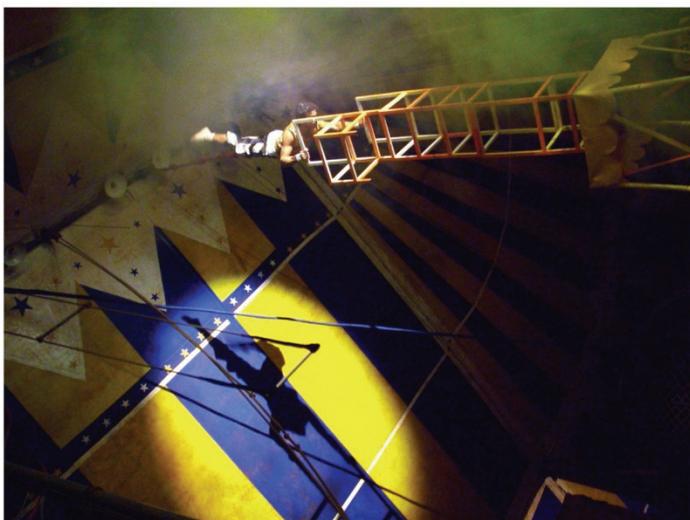
5

Prancha 15a



6

O ESPETÁCULO



Prancha 15b

O CIRCO



1



4



2



3

Prancha 16

DESMONTAGEM



1



2



3



4



5



6

Prancha 17

PALHAÇOS



11



10



9



3



6



2



5



8

Prancha 18



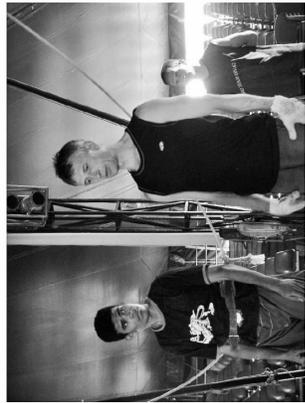
1



4



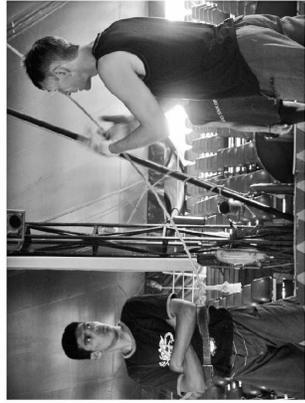
7



1



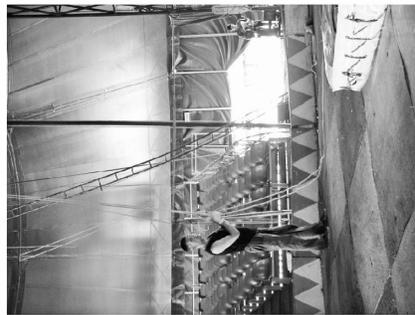
2



3



4



5



6



7



8

Prancha 19



1



2



3



4



5



6



7

Prancha 20



1



2



3



4



5



6



7

Prancha 21



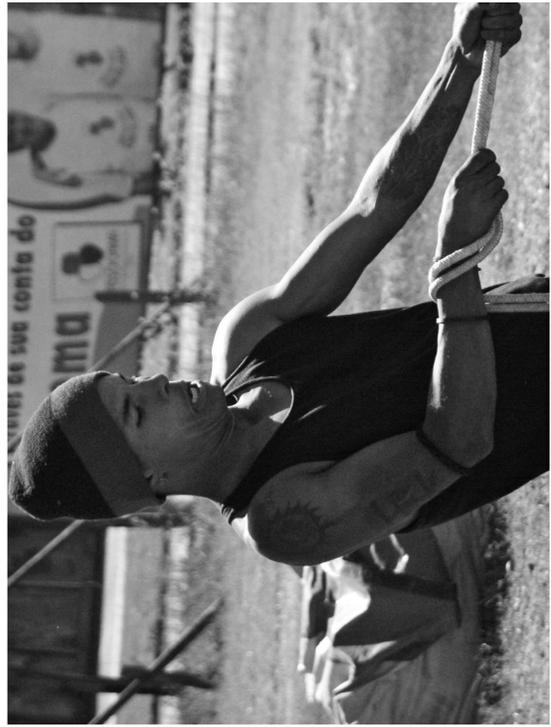
1



2



3



4



5



6

Prancha 22



4



3



2



1



8



7



6



5



12



11



10

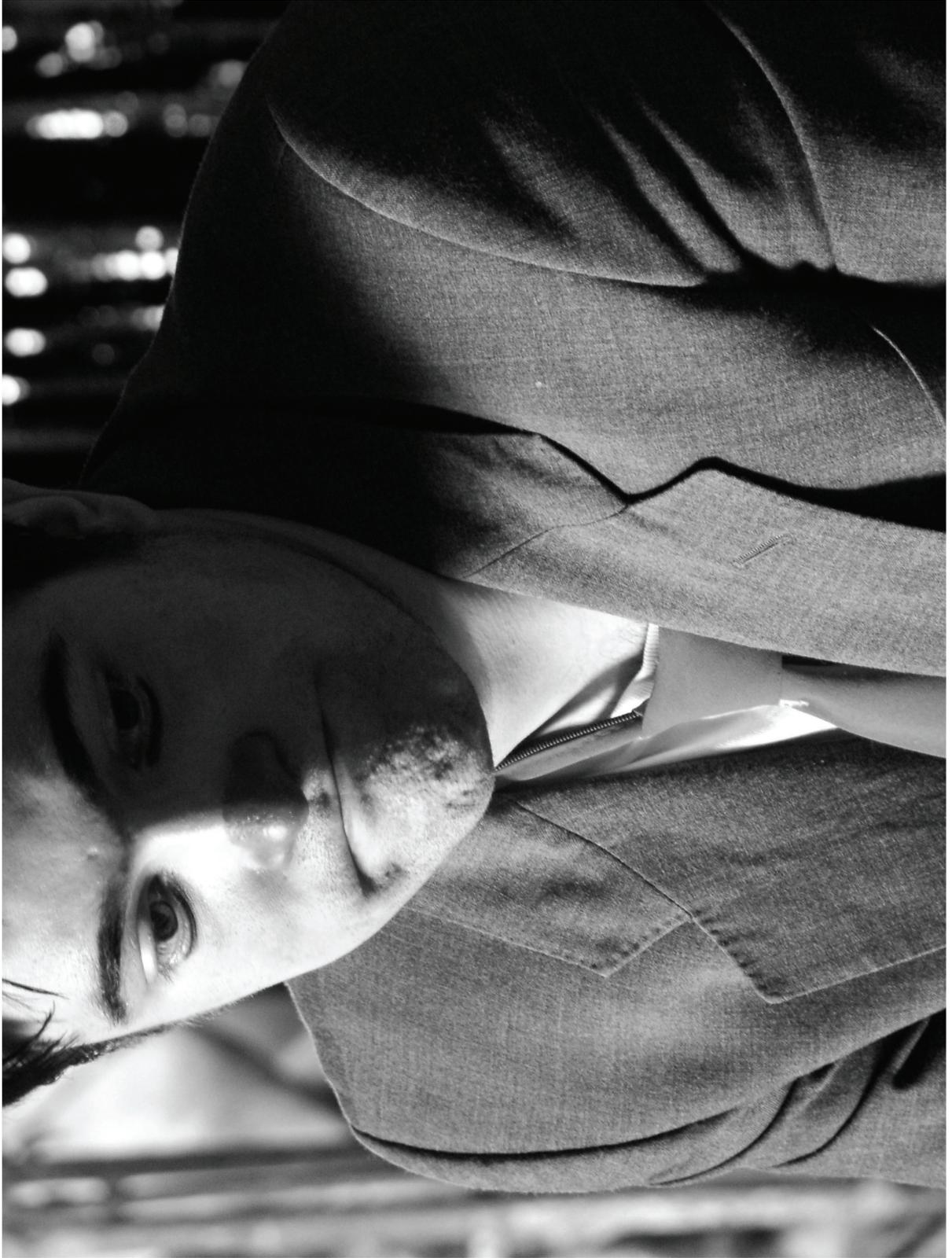


9

Prancha 23



Prancha 24



Prancha 25



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Prancha 26



1



2



3



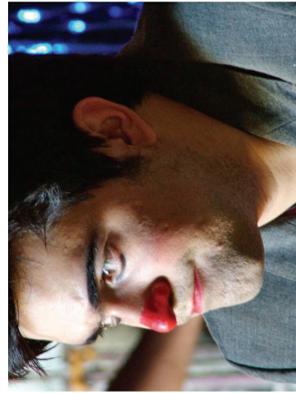
4



5



6



7



8



9



10

Prancha 27



1



2



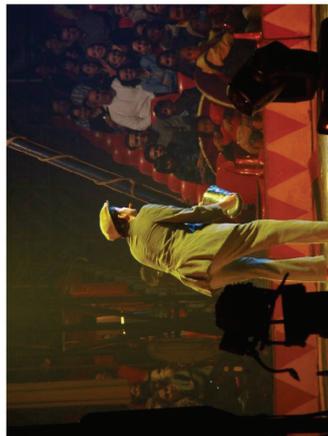
3



4



6



5



7



8

Prancha 28



1



2



3



4



5



6



7

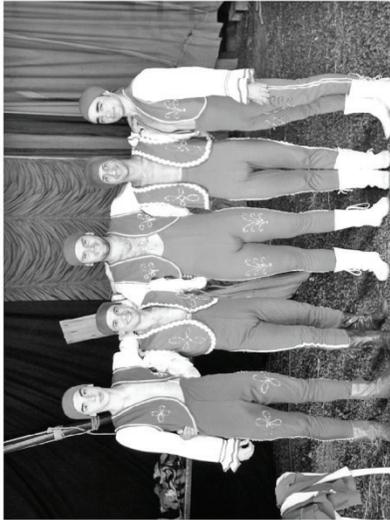


8

Prancha 29



1



2



3



4



5



6



7

Prancha 30



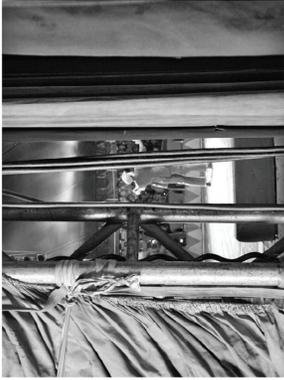
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

Prancha 31



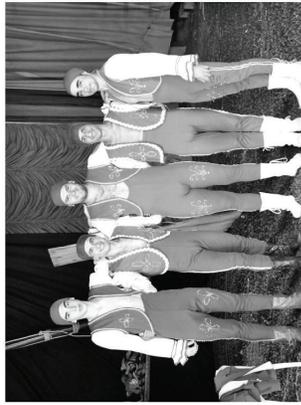
1



2



3



4



5



6



7

Prancha 32

Análises

SOBRE AS ANÁLISES

Faz-se a interconexão entre o trabalho de campo e a montagem das pranchas fotográficas para que seja possível chegar a análises a respeito do mundo circense e, assim, atingir-se o objetivo de se desvendar algo mais sobre a identidade saltimbanco.

Será um trabalho em torno das possibilidades que as imagens fotográficas e os demais dados extraídos em campo propiciaram para o conteúdo dessa dissertação.

Para desenvolver as análises faz-se necessário trazer à tona o objeto de estudo, o circo, com o cenário do circo-família, como referência para uma estruturação de questões básicas a serem trabalhadas. Dessa maneira, foram levantadas algumas das questões já mais aparentes na vida do circense e outras que vieram a aparecer na coleta de outros dados.

Dentre as questões mais aparentes, foram usadas inicialmente aquelas que já estão mais intrinsecamente ligadas aos conceitos de circo-família, como: a tradição, família, vêm à tona com certa frequência e não caminham sozinhas, se não em conjunto através de intersecções entre si que fazem a ligação dessas estruturas básicas.

Outras questões levantadas foram surgindo no decorrer do trabalho, através de observações feitas em campo, o que proporcionou grande riqueza na entrada de novos conteúdos, que fizeram aparecer novas ligações no cotidiano que circunda a vida do circense. Enfileiram-se questões envolvendo a criança do circo, relações de trabalho e o homem-barreira ou peões, além de se desenhar outro olhar para a vida circense, que nos leva também à questão do palhaço, como um personagem inerente a esse mundo. Bom notar que ainda revelou o espetáculo a ser analisado como fonte ímpar de informações para a pesquisa, de riqueza incontestável.

Na análise das pranchas fotográficas, foi usado um sistema para que o leitor pudesse se referenciar, através do texto, às fotografias que estão sendo citadas no momento. Será citado o número da prancha primeiro (Ex: P3= Prancha 3) e em seguida o número das fotografias (Ex: P3- 1, 2, 4); neste último exemplo, o leitor deve procurar as fotografias nº 1, 2 e 4 na prancha nº 3. Caso todas as imagens de uma prancha forem usadas, a nomenclatura virá da seguinte forma: P4-

todas, isso significa que serão analisadas todas as fotografias da prancha nº 4. Logo no início de cada questão analisada, serão descritas as pranchas que devem ser vistas para aquelas análises.

A escolha dessa maneira de referenciar as pranchas foi feita apenas com o intuito de estabelecer uma organização para conduzir mais facilmente o leitor aos caminhos propostos, o que não impede o leitor de visualizar outras imagens e pranchas diferentes das propostas, uma vez que a capacidade heurística de conteúdo, que se pode obter das fotografias e seus conjuntos, são infindáveis.

A TRADIÇÃO

Pranchas: (P4-todas), (P9-todas), (P13-6), (P16-todas), (P17-todas), (P18-todas), (P19-1,5,8), (P21-1,2,7), (P28-todas), (P29-8), (P30-1,2,3,4)

A tradição permeia a história de diferentes grupos de uma determinada sociedade. Muitos dos elementos constitutivos de uma cultura grupal se identificam como sendo *tradicionais*, como pertencentes à tradição, em qualquer período da história. Os circenses não fogem à regra. (Silva, 1996 – 55)

Quando é citada a questão da tradição, normalmente são mencionados os aspectos relacionados a um passado e que se encontram presentes até hoje, no entanto no circo a questão de tradição não para por aí, pois ser tradicional pode também ser um fator gerador de “status”, sendo que aqueles que são tradicionais no meio têm a característica de pertencer a uma forma distinta de fazer circo em relação aos demais.

Para iniciar as análises sobre essa questão da tradição, é importante começar pelo reconhecimento dos aspectos físicos que circundam esse assunto.

Para tanto, precisamos delimitar o tema: o que tradicionalmente o circo nos traz de seu passado e sua história que é marcado até hoje?

Talvez o **picadeiro** seja uma das imagens mais marcantes, uma vez que ele vem sendo usado desde o início da formação do circo com Philip Astley, em 1742, e se mantém até os dias de hoje com sua forma circular e arquibancadas em volta (P21-7).

Outro marco na história do circo é a **lona** (P16-todas) de cobertura que foi instituída desde os idos de 1820 nos Estados Unidos passando a permitir a itinerância através de sua montagem e desmontagem (P17-todas) em diversos locais.

Outro fator tradicional são alguns **atores** dessa história que persistem até os dias de hoje. O início da formação do circo foi marcado pelas apresentações equestres, ou melhor, começou a partir desse tipo de apresentação que era complementada pelos saltimbancos com suas trupes e os artistas cômicos. Ainda hoje encontramos esses elementos: o cavalo, as trupes e os palhaços, que perduram de geração para geração no circo (P18-todas), (P21-1,2), (P28-Todas), (P30-1,2,3,4)

Até aqui foi montado um cenário para essa questão da tradição de maneira denotativa, com o uso das imagens sugeridas, usadas como uma constatação de aspectos físicos que vieram se reafirmando e se repetindo tradicionalmente na história do circo.

Postos esse valores, outra questão se levanta: que outros conteúdos poderiam ser extraídos das fotografias para que pudéssemos analisar outras instâncias dessa questão da tradição?

Ao analisar as seguintes fotografias (P4-5,6), (P19-1,4,8), (P21-7), (P29-2,8), conclui-se que a questão da tradição apresenta elos determinados por valores que são passados de geração a geração. É possível observar isso na fotografia (P4-5,6), onde o homem mais velho que aparece nessas fotos, o Sr. Abgair, passava conhecimentos de seu 65 anos de circo a seus filhos. Na foto nº6, e a outros circenses, na foto nº5. Na prancha (P19-1,2,3,4,8) demonstra-se uma passagem de conhecimentos entre integrantes do circo independente de parentesco sanguíneo . Nestas fotografias, o personagem central, no primeiro plano na imagem (P19-1), conhecido como Russo, aperfeiçoa o número artístico de seus colegas, observa-os e os ajuda a conferir todos os detalhes necessários à boa execução.

Passando para as pranchas (P21-7) e (P29-2) pode ser visto outro lado da manutenção da tradição, que são as crianças circenses representando, nesse caso, a garantia da continuidade e a propagação dos valores tradicionais contidos naquele grupo. Vale ressaltar que nessas imagens as crianças estão brincando, talvez amadurecendo para o seu mundo que está sendo construído no próprio picadeiro, também símbolo da tradição circense como já visto.

Quanto à imagem (P29-8) ela tem a força condensadora de vários aspectos no tocante à tradição. São registrados ali vários elementos, a trupe, através dos artistas em pé, o mestre (Russo) responsável pelos conhecimentos e também por transmiti-lo, sentado na cadeira e, em

primeiro plano e abaixo, a criança, tida como a base da continuidade, completando assim um quadro de valores tradicionais importantes para o circo.

A FAMÍLIA

Pranchas: (P1-todas), (P2-todas), (P4-6), (P9-todas), (P13-1,6), (P15b-1), (P20-5), (P21-4), (P28-todas), (P27-1,2), (P29-6,8).

Nas próximas pranchas, começam a ser observadas questões ligadas à família no circo. O que, logo de início, se percebe nas fotografias das pranchas selecionadas é que quase sempre se vê um agrupamento de pessoas, o que não seria novidade, ao se tratar de família; no entanto, elas não têm necessariamente um laço sanguíneo, mas se reúnem como se fosse um grupo familiar (P29-8). Assim, o grupo familiar se mostra muito mais amplo, demonstrando que o valor *família* abrange todos os grupos e indivíduos contidos naquele circo. Essa estrutura familiar amplificada a todos permite maior força e manutenção do circo em diversos aspectos, que passam desde os econômicos até os educacionais. Por exemplo, quando o circo passa por dificuldades financeiras por ter baixo movimento, pode acontecer de haver um entendimento entre todos para esperar o pagamento, atitude que transcende a questão empresarial e se escora no lado familiar em que aquele grupo vive.

Tentando buscar uma estrutura familiar, é possível retomar a fotografia (P29-8) e observar que, no circo, existe o sistema patriarcal, uma vez que vemos os personagens desta imagem se colocar em formação de um retrato de família hierarquicamente montado por eles mesmos, na hora em que fotografia foi feita, onde o pai fica sentado ao centro e os demais orbitam ao seu redor.

Apesar de a família circense apresentar características similares às da família ocidental comum e corrente, há papéis específicos diferentes que aparecem nessa história. Como exemplo disso, destaca-se o papel da mulher circense que, além de mãe e dona de casa, sabe que, desde a sua infância, será também uma artista de circo. É possível observar essa situação através da prancha (P2-1,2,3), que mostra uma mulher limpando em cima do toldo de seu trailer, em uma atividade doméstica. Já na prancha (P15a-1), a mesma mulher está atuando em um número circense, suspensa numa corda, durante o espetáculo noturno. Outra situação que demonstra a

transição do papel da mulher circense em suas atividades é o que se vê na imagem (P29-6), onde a mãe/artista dá de comer à sua filha, em um dos intervalos de suas apresentações.

Entre as vantagens e desvantagens que a família, com ou sem laços de sangue, tem dentro do circo, ela é responsável pela manutenção da tradição ao longo dos anos e as novas gerações vão reforçando e servindo de base para que o saber circense se perpetue.

Quanto ao valor de família, que é estendido a todos do grupo, é interessante ressaltar aqui um trecho do diário do pesquisador feito no trabalho de campo do Circo Mundo Mágico, mostrando que o conceito familiar do circense extrapola até mesmo o círculo grupal em que vive.

Diário sobre o trabalho de campo feito no Circo Mundo Mágico; dia 22/09/2005

Período da Tarde e Noite:

... passei a conversar com o Clodimar (dono do circo), coletando mais informações. Antes de eu ir embora, ele reforçou o convite para o aniversário de sua filha de três anos. Por volta das 19h30, voltei para o circo para o aniversário e levei meu filho Arthur, de 12 anos. Reservei-me a não fotografar o momento, para guardar o respeito àquele convite. Entreguei o presente à menina e me pus a conversar um pouco. O cenário do aniversário: a festa sob uma lona de mais ou menos 10m de diâmetro e tudo enfeitado convencionalmente, como costuma ser um aniversário de criança. O chão era o gramado e o som em alto volume. Todos bem vestidos. O interessante foi o presente que o Sr. Abigail deu à neta: uma cabaninha desmontável com motivo das Super Poderosas. Depois de uns vinte minutos no local, pedi licença e saí. Já em minha casa, lavando a louça do jantar, um conflito me abateu: por que eu deixei de fotografar? Sabia que aquele momento era muito valioso no processo do trabalho, no entanto, o respeito ao ritual, tão raro para aquele grupo de pessoas, falou mais alto em mim e aí só sobrou mesmo uma mera descrição de um diário.

APRENDIZAGEM

Pranchas: (P4-4,5,6), (P7-6), (P13-6), (P19-todas), (P20-todas), (P21-7), (P29-8).

Um dos elos de continuidade do circo, através dos tempos, é o valor da aprendizagem, uma vez que os saberes dos conhecimentos circenses são, na maioria das vezes, passados de “lábios a ouvidos”.

Mesmo com as escolas de circo que temos hoje no Brasil, os circos ainda dependem muito dos processos de aprendizagem próprios para a manutenção de seus saberes ao longo das gerações. Esses processos se dão pela transmissão de conhecimento que podem acontecer de pais para filhos, através de professores contratados pelo circo, ou mesmo pela ajuda mútua entre os integrantes do mesmo grupo circense e que são portadores de vários conhecimentos.

Além desse tipo de transferência do saber, há ainda a aprendizagem contextual daqueles que vivem desde criança na vida do circo e se pode observar que também existe aí uma formação do caráter circense. Uma peculiaridade é que os mestres nas artes circenses vão se constituindo com o passar do tempo e da experiência obtida tanto nas suas artes quanto no conhecimento da vida geral do circo. Assim, sua legitimidade e status quanto aos demais não se dá por teoria, mas, sim, pela prática dos anos.

Sobre a fotografia (P4-6), nota-se que está reunido o pai, Sr. Abigail, 61 anos, à direita da foto, e os quatro filhos à esquerda. Neste momento, o pai estava passando aos filhos dicas de como fazer propaganda naquela cidade onde haviam chegado. Mesmo que os donos do circo sejam seus filhos mais velhos (os dois que se encontram em pé na foto), é o pai, que, nascido no circo e com status de grande sabedoria, passa aos demais o conhecimento nesse caso relacionado às práticas da vida circense. Nessa imagem, o intrigante pode, talvez, ficar por conta do cenário dessa fotografia, onde vemos ao fundo um trailer e o “chão batido” que pode nos revelar algo a mais em toda essa situação de transferência de conhecimento.

Na fotografia (P20-5) é observada a situação onde há pai e filha, só que agora o pai, que está em pé, em primeiro plano, ensina um número a outros integrantes, enquanto a filha, em pé no centro da imagem, observa e tenta imitar os artistas que seu pai está orientando. Nesse momento, há a passagem do conhecimento entre os integrantes do grupo, independente dos laços sanguíneos, porém com o caráter familiar presente. Ainda sobre essa passagem de conhecimento

de uns aos outros, pode ser visto na mesma prancha (P20-1,2,3,4) o artista Mauro (usando boné), dando lições práticas de alongamento a uma iniciante do grupo. Uma transmissão de saber tátil que não seria possível passar apenas pela teoria oral.

A análise da prancha a seguir (P19-todas) envolve um personagem que detém o status de mestre das artes circenses entre seus companheiros. Apelidado de Russo, por ser proveniente da Rússia e da escola russa de circo, ele é considerado já um tradicional entre eles. Já fora contratado para ser professor do próprio circo em que está atualmente, o Stankowich, mas abandonou o ofício. No entanto, mesmo assim, ensina a filha e seus companheiros nas artes circenses. Quanto a essa passagem como professor, é interessante destacar um trecho do depoimento do artista Moisés do Circo Stankowich, referindo-se a essa questão do Russo como professor:

Depoimento feito no dia 11/12/2008 com o artista Moisés, do Circo Stankowich:

Entrevistador: Tinha uma época no circo que se contratava uma pessoa para ensinar?

Moisés: Tem, o próprio Russo, o Bonatto, estava ensinando... estava, só que desistiu porque ele dizia que não ia adiantar muita coisa, eles são super sistemáticos para essas coisas. Ele ensina a filha dentro do trailer agora, não por não passar, por que ele ensina, se pedir para ele me ensinar isso, ele vai lá e ensina de novo, com o maior prazer, mas só que ele quer que você se dedique, ‘Estou te ensinando, mas não vá desperdiçar o que eu tô te ensinando, eu suei para aprender isso, entendeu? Então, aproveita...’ E muita gente não faz isso, e a filha dele faz tudo quase, mas lá dentro do trailer, no dia em que ela estreiar, vai estar perfeita.

Quando eu estou com alguma dúvida... e quando ele vai assistir ao meu número (risos), eu travo. Ele viu a primeira vez e disse: ‘Moisés, gostei, tá bom tudo, só que arruma isso, isso e isso.’ Tá bom, baixei a orelha.

E: Então, ele entende mesmo?

M: Sim, é escola russa de circo, não tem o que não saiba. Aí muita gente ele começou a ensinar e parou.

E: Por falta de dedicação?

M: É, ele diz: ‘Faz assim e assim, eu já passei por tudo isso.’

(Pausa) O entrevistador mostra a Moisés as fotos da prancha (P19-todas), onde o Russo está passando ensinamentos para o pessoal que desenvolve o número da báscula.

M: Ele vai na academia comigo, às vezes, falou que antigamente, l na Rússia, não tinha esses aparelhos que hoje em dia tem. Ele falou que no máximo ele tinha era um banquinho e um alteres de 50 kg e, para não incomodar as pessoas para poder ensaiar, no caso dele, ficavam ele e o irmão com o alteres de 50 kg e, em vez dele jogar a mulher ,ele jogava o alteres, tipo, a uma distância de trs a quatro metros, imagina como não devia ser... .. aí ele ‘Vocês estão no paraiso hoje em dia, vocês tem que ensaiar...’(risos)

Nessa prancha (P19-todas), pode ser visto um processo de transmissão de conhecimento, através da maestria desse personagem, o Russo, quando ele age como professor, como companheiro, como pai (a filha está junto P19-6), enfim como um transmissor do saber circense, independente de seu status. Ele demonstra fisicamente (P19-1,2), ensina oralmente (P19-3,4), acompanha a execução, dando o aporte de segurança quando manipula a corda fixada em um dos acrobatas (P19-5,6) e, por fim, acompanha os resultados (P19-8).

Ao analisar as imagens (P20 -5,6,7),  possível ver como funciona também um tipo de aprendizagem, que vem do contexto onde está vivendo. Aqui aparece a criança que nasce, cresce e se forma no circo, vivenciando ao seu redor todo esse tipo de conhecimento, tanto do cotidiano quanto das artes do circo. Nessa sequência de imagens, pode-se ver na fotografia (P20-5) a menina em p no centro da imagem que observa algo. Ela observava, neste momento de ensaio, dois artistas que pulavam de cima de um aparato de mais ou menos três metros de altura para a extremidade levantada de uma gangorra, a fim de jogar para cima outro artista que estava na outra extremidade do aparelho. Nas imagens seguintes desta prancha (P20-6,7) ela, a mesma menina (filha do Russo) mais outra criança imitam os saltadores e se preparam para pular daquele pequeno tablado.

Mais uma vez, condensando agora, uma série de valores de aprendizagem, a imagem (P29-8) traduz uma sequência natural que acontece na transmissão de conhecimento. A criança em primeiro plano deve passar pelos ensinamentos, representados pelo mestre, pai e professor (o Russo), em segundo plano, para poder chegar ao domínio das artes circenses representadas aqui pelos artistas formados que estão em terceiro plano.

Outro trecho de depoimento importante nessa questão da aprendizagem extraído do artista Moisés:

Depoimento feito no dia 11/12/2008 com o artista Moisés do Circo Stankowich:

Entrevistador: E no caso dela (fazendo referência a Luara filha de Moisés), você já começou a ensiná-la?

Moisés: A Luarinha; acho que não vou precisar. Ela já sabe e por conta ela me imita.

E: Esse “lance” de imitação é muito “legal”, né?

M: É, às vezes, eu vejo ela no maior silêncio aqui, deitadinha, vendo televisão; aí eu vou lá pendurar meu aparelho que tem umas partes de alumínio e faz um barulho e ela diz: ‘ Vai pendurar a faixa, papai? Eu vou com você’. Aí, eu pego ela no colo e vou lá pendurar a faixa com ela no colo, dou uma voltinha e ela desce.

E: E como você se sente vendo a garota querendo te acompanhar?

M: É gostoso, né?

E: Você acha que hoje o circo mudou muito a questão de passar o conhecimento?

M: Que nem, meu pai não passou para mim, como eu falei, foi negócio que já era meu.

E: Ele não passou diretamente, não deu uma aula para você.

M: Não.

E: Mas, você convivia com ele como sua filha convive?

M: É, ele não me deu aula porque ele queria que eu estudasse. Só que eu estudei, fiz o que ele queria e depois fiz o que eu queria (risos).

E: Você chegou a fazer faculdade?

M: Na verdade, comecei, mas... .. aí eu me formei em informática só que era completamente neurótico.

E: E tem esse “lance” de você estar ao lado da família copiando um monte de coisas?

M: Tem, a família transmite muita coisa, muita.

ITINERÂNCIA

Pranchas: (P1-todas), (P2-todas), (P3-todas), (P4-5), (P5-todas), (P16-todas), (P17-todas), (P31-1,2,3,5), (P32-1,2,3)

A itinerância sempre foi característica intrínseca do circo. Por volta de 1.820, nos Estados Unidos, quando já havia as apresentações equestres com acrobatas e outros artistas no desenvolver do circo, começou a ser usado o artifício da lona, que viria a permitir o deslocamento desses grupos para novos locais, no intuito de abranger mais público e assim começava essa questão da itinerância.

Em se tratando de Brasil, essa questão tem suas particularidades: muitos artistas que vinham para o país no século XIX expunham sua arte como saltimbancos em praças públicas, pois ainda não havia muitas casas fechadas para espetáculos artísticos como na Europa.

Começa a acontecer uma evolução dos saltimbancos, que se apresentavam em locais abertos para a montagem de pequenas estruturas fechadas e, com o passar das décadas e o aparecimento de novas tecnologias, eles chegaram à estrutura itinerante atual, com as lonas, estruturas metálicas desmontáveis, trailers e todos os equipamentos necessários ao espetáculo, que é constantemente renovado.

Além do aspecto físico da itinerância, foram sendo criados hábitos e costumes ligados a essa questão e que fazem esse grupo ter um caráter particular no seu viver cotidiano.

Observando as pranchas (P3- todas), (P4-5), (P5-todas), (P17-todas) e (P32-1,2,3), pode ser destacado que o processo de montagem e desmontagem do circo ainda é um trabalho físico árduo e grandioso, o que deve influenciar no tempo de estadia do mesmo na cidade, pois são gerados gastos nesta área.

Assim, mesmo contando com diversas pessoas contratadas na própria cidade para esse serviço braçal, grupo esse que é comandado pelo capataz do circo (P32-1,2,3), que é o comandante de todo esse pessoal e responsável pela montagem e desmontagem, há a necessidade do envolvimento de todos daquele grupo circense para que tudo aconteça o mais rápido e da maneira mais eficaz possível. Observar (P4-5), onde todos estão ali às voltas com a resolução da montagem de um equipamento, isso para que as coisas fiquem todas em ordem para a hora da estréia.

Nada dever atrapalhar esse solene momento, o da estréia. Nem mesmo a questão da das casas (P1-todas) e (P2-todas), que devem estar montadas com toda a sua estrutura doméstica funcionando com a devida rapidez, pois por mais que as mudanças tragam dificuldades (e as trazem), estas devem ser rapidamente sanadas, em nome de algo maior que está para acontecer: a importância nobre de uma estréia.

Com todos esses afazeres, mais uma etapa fica pronta com todo o circo montado numa nova cidade (P16-todas).

Esse trabalho incessante é repetido a cada duas a quatro semanas, dependendo de como está indo o movimento da bilheteria daquela cidade.

Entre hábitos e costumes, há uma leitura feita em uma determinada prancha muito valiosa nesta questão: o que têm a dizer as imagens? Perceba que na prancha (P1- 2,3,4,5), onde é mostrada a casa do circense recém montada no local. À primeira vista, essas imagens parecem mostrar certa desordem no ambiente e em uma das fotografias, especificamente a (P1-2), é a que mais chama a atenção nesse sentido, mostrando a pia da cozinha cheia de utensílios e produtos amontoados dentro.

O que pode instigar então uma simples pia de um trailer cheia de produtos? Quando essas imagens foram feitas, o intuito era apenas o de observar um local de estadia daquele grupo e assim foi feito, sem saber que esta foto guardava em si um conhecimento a mais de um hábito circense.

Só depois de um longo trabalho de campo, é que foram percebidas algumas coisas como esta: o trailer é a casa do circense e ela está em constante movimento. Assim, revisitando a fotografia (P1-2), essa imagem “diz”: essa pia está organizada, pois essa casa se movimenta e, caso contrário, tudo estaria caído no chão. Essa comunicação, expondo um conhecimento intrínseco do conteúdo imagético já estava lá, porém antes não fora descoberto. E, por mais que tenha vindo à tona um simples hábito da questão da itinerância circense, ele foi de grande valor na construção do saber imagético.

A CRIANÇA

Pranchas: (P4-1,2,3,4), (P7-todas), (P12-todas), (P15a-4,6), (P18-3), (P20-5,6,7), (P21-todas), (P29-8)

O circense, na primeira metade do século XX, na sua maioria, já nasceu no circo. O processo de socialização/formação/aprendizagem se inicia com o seu nascimento, pois a criança representava aquele que portaria o saber. No ensinar, no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno da família. (Silva, 1996 – 61)

A criança no circo passa a ter um papel básico na continuidade da instituição circense sendo ela portadora natural, desde os seus primeiros anos de vida, do caráter social desse grupo, tendo também ao longo de sua formação o conhecimento adquirido através das formas de aprendizagem disponíveis para ela de várias maneiras, seja através da imitação, da ajuda de parentes e até mesmo professores.

Mas, o que as imagens produzidas em campo podem revelar sobre o posicionamento da criança no mundo circense?

Começando pela prancha (P4-1,2,3), onde a criança se insere na família, que é o seu ponto de partida e o que parece um mero retrato de pais e filhos, pode ser observado algo que ressalta nessa análise, que é o fato de, na imagem (P4-3), o pai estar maquiado como palhaço e paralelo a isso, em outro retrato, na imagem (P4-2), acontece o inverso, sendo o filho que se encontra com a maquiagem. Essa relevância obtida nessas fotografias nos indica algo da formação infantil da criança circense quanto à absorção e a aceitação da identificação de alguns personagens do circo, nesse caso, o palhaço.

Nas seguintes imagens das pranchas (P4-4), (P7-1,2,3,4,6) e (P21-1,2,5,7) foi captada a característica básica de qualquer criança, que é a brincadeira, o divertimento.

Nas várias situações dessas imagens, elas estão brincando, mas, onde elas brincam? Qual o meio em que se encontram? Esse conteúdo só é possível ser captado na análise das fotografias, observando-se principalmente o cenário e o entorno que ali se faz presente no meio em que elas se divertem. Elas aparecem tanto no picadeiro quanto fora da lona, no terreno onde estão suas casas. Essa ambientação passa a ser de grande valia para entendermos a identificação da criança

com aquele mundo em que vive. Sua formação está sendo impregnada por aqueles elementos do meio circense.

Depoimento feito no dia 11/12/2008 pelo artista Moisés do Circo Stankowich:

Entrevistador: E a Luara (filha do Moisés), ela, nessa idade, já quer te acompanhar?

Moisés: Quer me acompanhar, quer pendurar, quer brincar no tecido, eu falo que é o melhor *playground* do mundo onde ela nasceu, né?

Dentro da brincadeira, a criança acaba usando a imitação, veja as pranchas (P20-5,6,7); no caso dessas imagens, elas estavam assistindo ao treinamento de artistas que faziam salto em dupla e logo em seguida começaram a imitá-los. Existe aqui uma representação indicativa sobre a questão da aprendizagem por imitação, comportamento que já fora abordado anteriormente, no entanto há algo implícito que poderia ser observado sobre uma questão de socialização com o grupo.

As crianças estavam participando de uma atividade tipicamente de adultos, um treinamento de um número artístico que tem certo risco de acidente, mas mesmo assim lhes é permitido fazer parte daquele momento. Mais que a aprendizagem pela imitação a imagem (P20-5), revela que a criança do circo tem a possibilidade de obter o conhecimento do adulto e esse fator de ser possível talvez lhe enriqueça a condição de aprendiz, atentando também para o fato de haver um amadurecimento mais rápido de seus conhecimentos.

Esse amadurecer é trazido à tona pelas imagens (P18-3) onde a criança, neste caso, com apenas cinco anos de idade, já está atuando no espetáculo. Nem todas elas têm uma iniciação tão precoce, no entanto aquelas que se mostram aptas no grupo são preparadas para sua estreia no picadeiro e em alguns anos já estão cumprindo um ofício. Essa maturidade, tanto no aprendizado quanto na experiência do ofício, pode ser vista na sequência da prancha (P12-1 a 9), em que visualiza-se o palhaço Pimentinha, aos 12 anos, já exibindo uma habilidade singular ao se maquiagem para criar seu personagem.

Ainda na infância vão para o picadeiro (P15a-4,6) e (P18-3) e assim começam a fazer parte mais ativamente da manutenção do ciclo de vida do circo.

Outro fator que pode ser observado é a questão do tipo de liberdade que a criança do circo tem no seu diário viver. Nas pranchas (P4- 3,4,6) e (P21-1,2,5,7) há uma cena que se repete, a criança brincando sozinha. Isso é comum acontecer sempre dentro das margens do terreno onde está instalado o circo. Não há uma preocupação em estarem “sozinhas” dentro dessas margens, pois todos os circenses que vivem ali, independente de serem parentes próximos ou não, zelam pela segurança das crianças. Essa liberdade de expressão dentro do espaço dá à criança do circo inúmeras possibilidades de descobrirem, melhor e cada vez mais o mundo que estão vivendo. Isso acaba gerando maior independência, confiança e autonomia, características fundamentais nas relações que os artistas circenses têm em seus números elaborados.

Depoimento feito no dia 11/12/2008 pelo artista Moisés do Circo Stankowich:

Entrevistador: Uma coisa “legal” que eu estava comentando outro dia é que a criança fica bastante solta.

Moisés: A criança fica.

E: Por exemplo, quando você está fazendo um número... .. é que você tem a Tati (esposa), mas no caso do Rodrigo (Palhaço) e a esposa dele às vezes estão no mesmo número.

M: Sim, e a minha (filha) está lá no fundo (do circo).

E: E a criança fica ali?

M: Fica solta, mas, tipo assim, tem uma certa segurança, pois está todo mundo próximo à criança, está todo mundo de olho nela, na verdade ela nunca está sozinha, né?

E: Existe ajuda, solidariedade entre vocês?

M: Tem, tem. Vê alguma coisa estranha vai lá e confere; aqui nesse circo não, mas tinha uma amiga minha, a Carla... .. às vezes a filha dela fugia, sumia, onde ela estava? Na minha casa. Por exemplo, às vezes a Luara some e ela dá oi para todo mundo, se tu pegar na mão dela ela vai e com esse monte de público que a gente nunca viu na vida... Por exemplo, eu estava saindo e perguntei, alguém viu a Luara ? Já ouço lá no fundo “Tá lá sentada naquele cantinho” ou “Tá lá na arquibancada”.

E: Eu percebo que vocês têm uma tranquilidade maior assim...

M: Tem, tem.

E: No sentido de deixar a criança sair e brincar.

M: Tem uma liberdade aqui dentro, pois tá todo mundo de olho. Aqui a criança é bem mais esperta, mais sapequinha.

RELAÇÕES DE TRABALHO

Pranchas: (P3-todas), (P4-5), (P5-todas), (P8-todas), (P10-todas), (P23-todas), (P26-todas), (P23-1,2,3)

As relações de trabalho entre os integrantes dos circos pesquisados, sempre foram mais focadas na palavra verbal do que na escrita através de contratos. Mesmo existindo o caráter empresarial e os problemas decorrentes dessas relações, como requisições judiciais, mesmo assim, o acordo verbal é muito valorizado o que era, historicamente tradicional, no circo-família. Sobre essa questão, é interessante observar o depoimento a seguir:

Depoimento feito no dia 11/12/2008 pelo artista Moisés, do Circo Stankowich:

Entrevistador: E vocês trabalham com registro em carteira?

Moisés: Não, eu tenho o DRT.

E: Mas você tem que passar recibo específico?

M: Não, normalmente é contrato que eles fazem, a maioria das vezes é contrato verbal, nem existe papel, nem nada.

E: E, por exemplo, os donos de circo têm muitos problemas com a justiça?

M: Tem, se disser que não tem, é mentira... e a maioria com artista de circo, mas tudo acaba *em pizza*. Tipo assim, eu conheço um artista que processou o dono do circo, o dono do circo teve que pagar o que era de direito, aí o dono do circo precisou de um artista... .. contratou quem?

E: Ele?

M: É (risos), então não tem muito que...

E: Parece que tem muita coisa na palavra.

M: A maioria, 90%. Fora o Beto Carreiro, que fecha o contrato, tudo bonitinho, o resto é tudo na palavra.

Há uma situação hierárquica quanto ao proprietário do circo, porém não nos moldes de uma empresa capitalista onde o dono manda em todos. Existe uma independência na execução das funções de cada um, o que vem do histórico dos primeiros circos-família, que exibiam ainda mais essa característica de distribuição de trabalho entre todos os familiares e todos cumpriam suas tarefas pelo bem da família, do circo e de todos. Esse modo de agir, ainda tem seus resquícios nas relações de trabalho até os dias de hoje.

Dentre essas relações, podem ser analisadas as imagens, desde os peões (P3-todas) usados para a montagem até os donos do circo (P4-5). Percebe-se que todos se esmeram nos trabalhos de montagem, em prol do objetivo maior, que é a estreia do espetáculo. Na fotografia (P4-5), encontra-se Jesus, um dos donos do circo (o de camisa branca); dois artistas do seu lado esquerdo: o capataz, de costas, e ao fundo de camisa listrada, o Sr. Abigail, pai de Jesus, todos tentando resolver um problema elétrico sério que havia acontecido e que poderia atrasar a estreia se não fosse resolvido a tempo.

Nesse caso, as relações de trabalho atuaram além da hierarquia e cada função foi pré-definidas para um patamar, onde prevaleceu a colaboração mútua a fim de que fosse atingido o objetivo de poder estrear logo mais.

Dentro do trabalho de campo, foi possível observar uma hierarquia mais destacada quanto às relações de trabalho estabelecidas entre o capataz (o responsável pela montagem, desmontagem e vários outros serviços similares no circo) e os peões ou barreiras contratados. Nas pranchas (P5-todas) e (P32 1,2,3) a figura do capataz aparece como coordenador de todos. Na imagem (P5-6), de camisa vermelha, o capataz do Circo Mundo Mágico observa e orienta o trabalho da montagem interna; já na imagem (P32-2), o do Circo Stankowich trabalha junto dos peões na desmontagem.

Em primeira instância, são trabalhadores braçais contratados pelo circo, alguns fixos, que viajam junto, e os demais esporádicos - solicitados apenas para os serviços daquela cidade.

Uma sequência de imagens que talvez tenha muito a dizer sobre as relações de trabalho é a prancha (P10-todas); observe que o personagem aqui destacado, do Circo Mundo Mágico, o Mr. Júnior, como é chamado, transita por funções distintas. Na fotografia (P10 -1), ele usa seus conhecimentos de eletricista para ajudar na montagem de um equipamento; já, na (P10-2), ele transporta materiais de que o circo estava precisando; na (P10-3), ele faz manutenção em algumas instalações; na (P10-4), ele fritar batatas, produto que será vendido, logo mais à noite, no intervalo

do espetáculo, tarefa conjunta com a esposa; na (P10-5), no intervalo entre um número e outro, ele vê seus filhos e na (P10-6), aparece atuando em um de seus números.

Mr. Júnior não tem laços de sangue com a família que é dona do circo, porém age de maneira cooperativa, independente do não parentesco e da função de artista para a qual foi contratado. Essa transição de funções na vida circense é muito comum, isto é, desempenhar diversas atividades para que se possa cumprir com o objetivo de bem realizar o espetáculo. Outro exemplo pode ser visto na prancha (P32-todas), onde o capataz vai do trabalho braçal até a realização artística.

Outra fonte de trabalho que se destaca neste meio é o comércio de alimentos e objetos feito nos intervalos dos espetáculos. Na prancha (P8-todas), é possível ver que esse processo envolve atenção especial dos circenses, tanto os artistas quanto outros que não executam números. Na sequência (P8-1,2,3), temos na primeira fotografia a esposa do Mr. Júnior a fritar uma parte das batatas que serão vendidas; na segunda foto, é ele quem fritar a outra parte e na terceira imagem, vê-se os dois vendendo o produto, à noite, em um intervalo do espetáculo. Na segunda sequência (P8-4,5,6), há também a preparação do produto e da venda nas duas primeiras fotos e o processo de venda na terceira imagem. Essa atividade de comércio é permitida a quase todos, desde que previamente autorizada pelo dono do circo.

Nesse mesmo sentido, pode-se observar na sequência (P23-1,2,3) o palhaço Rodrigo, na saída do espetáculo, tentando vender para as crianças um pequeno brinquedo, um míni ventilador, que podemos ver em sua mão na foto (P26-8). Vários artistas usam esse artifício do comércio no circo, alegando que, com esse extra, incrementam seus ganhos mensais.

Dentro das análises das relações de trabalho, algo que salta à vista é um constante fazer, presente na vida de todos os circenses e que talvez a prancha (P26- todas), com aquelas inúmeras mãos em ação, consiga nos dizer algo, mostrando que a relação de trabalho no circo não é apática ou passiva, mas, ao contrário, forte, constante e de uma atividade realizadora de um esteio concreto para a execução da arte. Interessante notar que, metaforicamente, esse quadro é pintado com tintas à base de suor.

OS BARREIRAS

Pranchas: (P3-todas), (P5-todas), (P6-todas), (P11-todas), (P17-todas)

Barreiras, como já dito, são aquelas pessoas que ficam normalmente próximas ao picadeiro, para dar suporte aos números artísticos, no sentido de auxiliar na manipulação dos aparelhos, no manuseio das cordas e em tudo o que estiver relacionado ao bom andamento daquela apresentação.

Esses funcionários de apoio podem servir a todos os artistas e estão sempre prontos a agir. No entanto, suas funções não param por aí: eles também viram “peões” de trabalho na montagem e desmontagem do circo. São conhecidos pela denominação de *peões* os trabalhadores braçais, comandados pelo capataz, usados nas tarefas mais pesadas.

Há, normalmente, um grupo fixo que viaja junto com o circo, que desempenha ao mesmo tempo o papel de barreira e de “peão”. Ao lado desse tipo de funcionário fixo, há ainda um número grande servidores temporários, ou seja, homens da própria cidade em que o circo se encontra, que são contratados pelo capataz, para a montagem e desmontagem do circo.

No presente estudo, será analisado esse grupo fixo, que viaja junto com o circo.

Ao analisar as pranchas (P3-todas), (P5-todas) e (P17-todas), observa-se um trabalho árduo, pesado, muitas vezes perigoso e de grande valia para dentro do circo. É necessário ir além desse aspecto de tarefas duras e tentar encontrar algo mais sobre estes personagens, que nos aparecem de forma peculiar dentro desse mundo circense, uma vez que eles não são da família, não são artistas e, mais ainda, são subordinados a um chefe (o capataz).

Talvez a prancha (P6-todas) demonstre um pouco mais claramente dos que as palavras a questão de terem que fazer determinadas tarefas de forma obrigatória, como provam essas imagens, em que se transfiguram em palhaço, mesmo não sendo artistas, para fazer a propaganda do circo nas ruas da cidade.

Quanto à sua situação dentro do circo, através da prancha (P11-todas) é possível vê-los em suas diversas atividades e que, em se tratando da socialização grupal, eles fazem parte de um grupo separado dos demais circenses, tanto que até mesmo a casa onde moram não é um trailer e, sim, a carroceria de um caminhão, como vemos na foto (P11-7).

Mesmo estando, como todos, trabalhando pelo circo junto do picadeiro, como barreiras, e fora dele, nos serviços braçais, como “peões”, esses homens não têm o reconhecimento de aplausos que os artistas conseguem, não têm o mesmo ganho de dinheiro que os outros e, no mais das vezes, também não participam do comércio, já mencionado nas relações de trabalho.

Assim, esse personagem nos deixa um questionamento quanto à questão da identidade do circense, no sentido de dizer que há duas classes no circo: aqueles que já foram ou são artistas e aqueles que não o são.

O PALHAÇO

Pranchas: (P25-todas), (P26-todas), (P27-todas) , (P28-todas)

O palhaço Rodrigo Garcia, 26 anos, é de família tradicional do circo e vem, ao longo do tempo, mostrando o valor dessa tradição familiar, através do bom trabalho que desenvolve com um dos melhores palhaços que existem hoje no meio circense no Brasil, segundo seus colegas de trabalho.

Sua história demonstra um pouco da própria história do circo, nos últimos 50 anos, em referência à formação do circense em relação aos filhos. Na infância, já na idade escolar, Rodrigo Garcia deixa de morar com o circo para ser cuidado pelos seus avós, a pedido de seus pais, para que ele pudesse frequentar regularmente a escola. Assim foi feito; nascido no circo, ele passa a viver de maneira fixa na casa dos avós, enquanto seus pais continuavam na vida circense.

O jovem segue os estudos e chega até o início de uma faculdade de veterinária, cursando até o segundo ano, quando percebe que deveria voltar ao circo, pois era o que ele queria para sua vida. De volta, consegue se encaixar no programa em desenvolvimento daquela temporada e, daí por diante, segue sua vida circense, reconhecendo que nela está a sua real aptidão.

Histórias similares a essa de Rodrigo se repetiram muito nas últimas décadas, na vida circense, chegando quase a comprometer a continuidade da aquisição de conhecimentos por parte das novas gerações, uma vez que muitos seguiam os estudos regulares e perdiam o vínculo com o circo.

No trabalho de campo do Circo Stankowich, esse personagem, o palhaço Rodrigo, foi naturalmente se destacando e isso aconteceu talvez por sua força e reconhecimento dentro de seu

grupo. Como o nosso modo de observação e captação fotográfica já estava mais solto, naquele momento do trabalho, ele apareceu várias vezes como uma figura condensadora de toda a identidade circense daquele grupo. Através dessa abordagem focada no palhaço, é que chega-se à construção de suas quatro pranchas exclusivas.

Fazendo uma leitura das imagens dessas quatro pranchas, poder-se-á perceber algo em comum entre todos os conjuntos de fotos, na questão da identificação física com o personagem através da maquiagem. Na grande maioria das fotografias dessas pranchas, ele está maquiado como palhaço, sendo que ali foram captados diversos momentos de sua vida cotidiana nos três períodos, manhã, tarde e noite.

Em se tratando da identidade, o seu trabalho de artista circense está tão arraigado dentro si, que ele vive uma mistura entre Rodrigo e Palhaço, no seu viver diário, salientando que, muitas vezes, não se sabe onde começa um e onde termina outro e vice-versa.

Essa questão é vista até mesmo no interior dos papéis na família, que nos mostra também essa mistura Rodrigo/Palhaço nas imagens (P27-1) e (P27-2), sendo que, na primeira, ele está junto com a filha como o pai Rodrigo e, na segunda, está com a esposa como o Palhaço.

Assim, os papéis vão se alternando dentro de um cotidiano que pode ser percebido por quem estuda esse tema. Inclusive, pode ser estendido esse entendimento aos demais artistas do circo, o que nos fornece mais -e ricas!- pistas da construção de uma identidade circense.

Passando agora para outra sequência das fotografias (P27- 5 a 10), notamos que estas imagens foram feitas no intervalo de um número para outro e têm algo a dizer sobre o labor, o lado do esforço empregado para a execução daquela tarefa artística. Quanto às expressões contidas ali, não nos cabe uma interpretação, mas sim uma leitura geral, no sentido de entender o que há por trás do picadeiro, do palhaço e do fazer artístico. O depoimento de Rodrigo, a seguir, não pretende fixar uma leitura das imagens, mas acrescentar dados a mais sem que sejam se não definitivos, ao menos, questionadores deste labor que envolve a arte circense.

Depoimento feito no dia 12/12/2008 com artista Rodrigo Garcia, do Circo Stankowich:

Entrevistador: E você, se vê fazendo outra coisa, além do circo?

Rodrigo: Fora do circo? Não (pausa) Tipo, às vezes, eu canso, enjoa, né?, Cansa, porque você tem que trabalhar com alegria, mas, às vezes, eu penso, se tivesse lá na cidade eu enjoaria mais rápido, entende? É, porque tudo cansa, eu acho...

E: Mas, essa questão de você ter que sempre estar trabalhando com alegria, deve ser uma coisa difícil também.

R: É, mas aí você usa a técnica, é a profissão é trabalho, né?.

E: É, mas de repente, um dia que você está, sei lá, brigou com a esposa...

R: Ah, mas eu já trabalhei muito assim contrariado, mas é trabalho e tem que fazer sua parte, né? Tem que estar bem.

Outra particularidade já mencionada em análises anteriores é a questão do comércio fora do espetáculo, evento visto na prancha (P26- 1 a 6). Nesta sequência, o personagem usa de sua influência cativante, junto às crianças, para fazer outro serviço, a venda de um produto. Isso vem mostrar que, mesmo fora do picadeiro, continua seu personagem a fazer valer todo o esforço de trabalho daquele dia.

Por fim, chegam as imagens que mostram o personagem em seu momento principal, brilhando no espetáculo (P28-2,3,5,6,7,8). E, na fotografia, (P28-8) temos o ápice do personagem, conseguido através do aplauso, que é o reconhecimento maior de seu trabalho.

Quanto à análise geral deste artista, merece destaque também essa transitoriedade dele na passagem entre várias situações do cotidiano, como personagem, caracterizado principalmente pela sua maquiagem, para chegar a seu ponto máximo, que é o espetáculo.

Depoimento feito no dia 12/12/2008 com o artista Rodrigo Garcia, do Circo Stankowich:

Entrevistador: E, assim, o que te dá mais satisfação quando você está fazendo um número?

Rodrigo: Ah, que dê certo o número... E sabe o que é dar certo para um palhaço, para um comico de circo? É fazer o povo rir ou admirar a apresentação do número, é isso não tem nada melhor; é como você fazer um trabalho seu de foto, de reportagem bem feita, e você vai lá e vê uma crítica boa sua, é igual, a crítica minha é ali, na hora, o público e só os artistas de circo...

O ESPETÁCULO

Pranchas: (P4-todas), (P9-todas), (P13-6), (P16-todas), (P17-todas), (P18-todas), (P19-1,5,8), (P21-1,2,7), (P28-todas), (P29-8), (P30-1,2,3,4)

É inevitável, ao se tocar no assunto espetáculo circense, não se lembrar do fascínio e magia que este tipo de apresentação traz à maioria das pessoas. Entre cores, luzes, sons, adereços e corpos, que se misturam naquele momento, são vistas situações entre o sublime e o grotesco, que vêm encantando todos há séculos.

De uma formação que vem do século XVIII, do tempo das apresentações equestres espetaculares com os saltimbancos acrobatas e cômicos, o espetáculo firma-se no século XIX como uma apresentação de demonstração de diversas habilidades. Chegado aos dias de hoje com incrementos tecnológicos dentre seus elementos de sons, luzes, músicas, indumentárias, coreografias, entre outros, o espetáculo mantém ainda sua base nas habilidades marcantes de seus integrantes.

Mas, é claro que não podemos restringir o espetáculo circense apenas a uma demonstração da capacidade hábil dos artistas. Produto do circo, em primeira instância, o espetáculo cumpre um papel de destaque na vida do circense, uma vez que o circo existe para esse momento; sendo assim, nessa condição de importância, é possível perceber que há indícios de que o valor da apresentação no picadeiro tem proporções grandiosas na vida do artista.

Mais que isso podem dizer as imagens das pranchas (P10-6), (P15a-todas), (P15b-todas), (P28-2,3,5,6,7,8), (P29-3,4,5,7), (P32-7). Uma leitura inicial que se pode fazer na sequência dessas imagens é o estado de ação que se encontram esses artistas. Talvez pareça óbvio, mas é uma condição, que nos é mostrada nas diversas fotografias, o que nos leva a crer que o espetáculo é algo que depende de uma dinâmica corporal constante de seus artistas. Outra observação nessa sequência de imagens é quanto à situação de foco no individual ressaltada por algumas fotografias: (P15a-2,3), (P15b-3), (P28-2,3,5,8), (P29-3,4), (P32-7). Essa situação só poderia ser revelada pelo conteúdo das imagens, pois é nessa estética conseguida naturalmente na captação fotográfica, onde se destaca o artista através focos de luz, que é possível conhecer um pouco mais do circense. A execução de seu número é o momento maior de congratulação com todas as suas habilidades previamente treinadas, durante muitos anos. Esse foco, em si, é também

o encontro de toda uma vida itinerante com o momento efêmero dos minutos que essa vida fica no picadeiro.

A IMAGEM CONDENSADORA

Prancha: (P29-8)

Ao longo das análises, muitas fotografias se repetiram entre as diversas questões abordadas; assim também muitos assuntos foram retomados devido à possibilidade de intersecção que estes assuntos tinham. No entanto, no meio dessas idas e vindas aos mesmos temas ou imagens, destacou-se uma fotografia que teve o poder de condensar muito do que é buscado neste trabalho, no intuito de ir ao encontro de pistas que levem a faces da identidade do circense.

Essa imagem é a (P29-8), que será agora analisada especificamente.

Começando pelo aspecto de sua execução por parte do fotógrafo que a captou, essa imagem foi feita em uma oportunidade em que estavam vários artistas num momento de espera entre um espetáculo e outro. O fotógrafo externou àqueles que estavam por perto a intenção de fazer uma foto com eles. A primeira reação, como de costume, foi a de evitar a foto pedida, porém, com um pouco de insistência, eles foram se ajeitando no local e solicitaram que a tomada fosse feita ali. Para coroar o momento nobre, chamaram a criança para entrar junto na imagem. Foi, portanto uma montagem natural, feita por eles mesmos e esse é o ponto de partida para que as análises a seguir tenham um caráter ainda mais revelador.

Conhecendo os personagens da fotografia

Da esquerda para direita, em pé: Primeira - Moisés, artista com número de Homem Pássaro, Faixa ou Tecido e a Báscula. Segunda S^{ra}. - Dimitri, artista com número de bambolês, esposa de Russo Dimitri e mãe da pequena Nathalia. Terceira - Beatrice, artista romena, com número de arcos e báscula e esposa do capataz do circo.

Sentado, o Russo Dimitri, artista com número de equilíbrio, formado na escola russa de circo e professor de diversas atrações, pai de Nathalia. No colo de seu pai, a pequena Nathalia, que já aprende diversos números, com o pai, para poder se apresentar um dia.

A disposição dos elementos da fotografia – bi e tridimensionalmente

A divisão de blocos em quadrantes ou diagonais permite-nos uma leitura mais apurada de como esses elementos estão bem definidos nos seus papéis e quão interessante essa leitura passa a ser para a compreensão um pouco maior da estrutura do grupo circense, que é nosso objeto de estudo.

A imagem a seguir traz essas linhas diagonais cortando a foto de canto a canto e duas linhas paralelas ao enquadramento fotográfico se cruzando perpendicularmente. Observe que essas quatro linhas formam o centro da imagem e servirão de instrumento para a análise da disposição dos elementos dessa fotografia.



Começando pelo centro da imagem formado pela região do cruzamento de todas as linhas, encontram-se a criança e Russo Dimitri, como figuras principais e que também estão inseridos na metade inferior da foto. Numa leitura vertical, temos três blocos - um artista masculino à esquerda, a família ao centro e a outra artista à direita. Horizontalmente, temos os três artistas na metade superior, o Russo Dimitri predominantemente na parte inferior, porém invadindo a superior e a criança predominantemente na metade inferior.

Em termos de uma leitura tridimensional, temos a criança na base, em primeiro plano, o Russo Dimitri um pouco mais acima e em segundo plano e os três artistas na posição mais alta e em terceiro plano.

A análise da disposição dos elementos

Ao iniciar pela questão da tradição, aparece o Russo Dimitri, que é o mais velho de todos e o que ostenta maior experiência, cercado pelos demais, num símbolo de respeito e de centralização de muitos dos saberes circenses. A partir dessa posição, o valor também se verifica: o mais velho encontra-se mais bem acomodado que os demais, fato que mostra um respeito ao tradicionalismo.

Quanto à questão da família, este pilar-mestre também fica bem declarado como sendo a espinha dorsal do circo, como aparece na imagem, que onde o centro vertical da fotografia é composto pela mãe, a S^{ra}. Dimitri acima, o pai o Russo Dimitri no meio e a filha Nathalia abaixo, formando o eixo central da foto. Não podemos deixar de atentar para os laços familiares extra-sanguíneos, representados pelos dois artistas que fazem um papel, neste momento da análise, de dois irmãos.

Na questão da aprendizagem, pode ser observado um quadro interessante nesta foto. A criança, como base dos processos de aprendizagem, é amparada, trazida no colo com cuidado e segurança (veja o braço esquerdo do Russo) pelo mestre/professor e pai, para que, um dia, ela possa atingir o topo onde estão os artistas formados. A criança (primeiro plano) tem que passar pelo mestre/professor/pai (segundo plano) para se tornar artista (terceiro plano). Outro detalhe interessante é que as linhas diagonais passam pelos braços do Russo, o mestre, e chega ao topo, passando pelos artistas formados.

Quanto à itinerância, temos os elementos da lona ao fundo além do chão de um terreno gramado.

De modo geral, é possível traçar, dentro desse quadro montado pelos circenses através dessa fotografia, uma análise mostrando que a tradição é venerada por eles, a família com ou sem laços consanguíneos é a espinha dorsal desse modo de viver, a aprendizagem com seus atores principais -criança e mestre- constituem a continuidade das artes circenses ao longo do tempo e os artistas, por fim, são as “colunas corporais” do bem supremo no circo, que é o espetáculo.

Reflexões Conclusivas

O INÍCIO DA IDENTIDADE CIRCENSE

Ao procurarmos reflexões conclusivas a respeito da identidade saltimbanco deparamo-nos inicialmente com essa questão complexa que é o tratamento de um conceito a respeito da questão identitária do ser humano. Não é pretendido aqui estabelecer conceitos ou razões sobre este assunto, porém trazê-lo à tona para que possamos, com a ajuda das diversas análises previamente executadas e através dos diversos os dados colhidos a campo, chegar a caminhos elucidativos sobre esse caráter do circense.

Nesse sentido, será traçado um caminho onde buscaremos tratar do circense considerando o desenvolvimento e a constituição no seu início, com as primeiras companhias, como uma atividade praticamente pré-moderna. Entremeando a essas reflexões e outras que deverão surgir no decorrer desse discurso, estaremos nos referenciando aos grupos estudados nos trabalhos de campo.

Segundo Burke (1993, p.270) citado por Bolognesi (2001, p.102), os saltimbancos eram aqueles artistas que, com suas trupes, se apresentavam em locais públicos, que foram incorporados nas apresentações equestres, as quais se tornariam as futuras companhias conhecidas como circos, no final do século XVIII. Neste ponto, é interessante destacar que esta incorporação do saltimbanco com as companhias que faziam seus shows equestres, como a de Philip Astley, vem de encontro a um momento de mudanças econômicas, quando as feiras populares estavam se esvaziando e os artistas ficando sem suas possibilidades de apresentação, devido a uma nova sociedade mercantil emergente coroada politicamente com a Revolução Francesa.

Talvez essa marca da mobilidade do saltimbanco para onde fosse mais viável ter suas apresentações seja o embrião de uma característica básica do circense, a itinerância. Isso porque, ainda hoje, o circense busca estar onde o público estiver, agindo dessa mesma maneira, também conduzido pelo fator econômico nas suas idas e vindas, que podem durar um período maior ou menor, de acordo com o movimento da bilheteria daquela cidade.

No início do século XIX, o circo começa a se desenvolver em forma de espetáculo, num cenário onde o romantismo da época se contrapõe com a razão e com o clássico de outros tempos.

Nesse quadro, o espetáculo circense, nascido da junção da arte equestre com outras formas de espetáculos das feiras e dos saltimbancos, colocou-se nitidamente no terreno romântico, especialmente porque conseguiu a confluência de dois dos mais caros ideais do romantismo: a exaltação do nacionalismo e a retomada e valorização das formas populares de espetáculos, uma vez que, nessas, segundo a crença romântica, estariam as raízes da identidade de um povo e de uma nação.

O circo, por outro lado, também manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, seja pela via do sublime, seja pela do grotesco. (BOLOGNESI, 2001, p.104)

Pintado esse quadro, estabelecida essa matriz, o que essa composição da vida dos primórdios dos circenses pode nos dizer quanto à questão da identidade? Trataremos a *identidade* sob um viés desobrigado dos conceitos que podem ser usados para defini-la, mas sempre sob os aspectos que ela pode nos apresentar, para que possamos usá-los em nosso objetivo de reconhecer algo a mais do caráter do circense, chegando próximo ao reconhecimento desse grupo, uma vez que tratamos aqui de um conceito de identidade que, segundo Hall (2003, p.8) citado por Cunha (2007, p.173), é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido.

O CORPO ESPETACULAR

Numa primeira instância, começaremos a analisar o quadro mencionado anteriormente, através da possibilidade que a identidade nos traz em suas análises quanto à construção de si mesmo e de seu posicionamento no mundo.

Temos, por assim dizer, neste começo do circo, que conhecemos nos dias atuais, o início de uma composição identitária do circense que, em algumas bases, ultrapassarão centenas de anos até chegar a nossos dias. Bases que poderíamos citar aqui como se reportando a algumas questões já trabalhadas anteriormente em nossas análises, como a itinerância, o espetáculo em si mesmo e até mesmo o palhaço como símbolo do popular.

O circo se fortalece no auge das máximas românticas do início do século XIX e passa a ter no espetáculo, com suas exibições entre o trágico e o cômico, um expoente representativo de alguns ideais românticos e este, por sua vez, agrega um representante supremo, o artista, exaltado pelas características de valorização do eu, ora herói nas grandes peripécias, ora destacadamente grotesco, através do palhaço. Nessa valorização do eu é que podemos ver nas pranchas a seguir como esse caráter se mantém e aparece imagetivamente, principalmente nas fotografias dos espetáculos (P15a-2,3), (P15b-3), (P28-8), (P29-3,4) e (P32-7).

Vemos, nestes exemplos, que o foco de luz no artista é direcional e intencional, no sentido de destacar sua habilidade. Esse foco que, a princípio, parece apenas uma mera direção artística do espetáculo, vai além dessa leitura, uma vez que tem o papel de destacar o artista fazendo aparecer o seu corpo em primeiro lugar e não o aparelho que está utilizando. Vale dizer, neste tipo de apresentação, é o eu-corpo, por assim dizer, que está em evidência. Toda essa confluência de identificações do circense, que começa com o eu do romantismo e chega ao aspecto corporal, até os dias de hoje, nos leva a crer que o corpo para o circense representa uma base concreta, de onde ele extrairá um tratado todo especial, como nas fotografias da prancha (P22-1,2,3) e até mesmo ritualístico (P22-5), através de suas práticas passadas ao longo das gerações.

Quanto à concepção de corpo trazemos a palavra corpus do latim que tinha um sentido de corpo em oposição à alma sendo este falível de uma morte, um fim. Não é pretendido aqui entrar nos inúmeros meandros conceituais e históricos da questão do corpo no geral e nem fechar de maneira singular as questões do corpo circense, mas sim, demonstrar que estará sendo referido ao corpo como esse veículo físico dotado de forma, capaz de transmitir a expressão da performance

artística desse circense. Sendo assim trazemos esse conceito de oposição à alma, uma vez que a performance desse corpo que fará o artista em questão está ligada diretamente a desenvoltura física. Nesse ponto são buscados pelo circense os graus de técnicas corporais mais elevados possíveis, para que consigam chegar ao patamar de estabelecer essa desenvoltura como espetacular. Assim, esse espetacular, faz parte de um conceito exclusivo aplicado ao circense, onde ele desenvolve seu corpo tecnicamente para chegar ao ápice de tornar a composição, corpo-performance, como espetacular.

É necessário refletirmos ainda sobre algumas imagens, para que possamos chegar mais perto dessas conclusões quanto ao corpo. Nas análises feitas sobre a aprendizagem, nas pranchas (P19-1,2,3) e (P20-1,2,3), podemos perceber que há uma condução corporal para um caminho que levará ao domínio e manutenção da atração que se pretende apresentar. O mestre, professor ou colega de trabalho passa o conhecimento necessário para aquele número, não de uma forma apenas teórica, mas imprimindo grande ênfase, através da prática corporal, seja interferindo no corpo da pessoa como mostram as fotografias (P20-1,2,3), seja demonstrativamente, posicionando-se da maneira correta, como deve ser executado aquele exercício (P19-1,2,3). Em ambos os casos, vê-se a necessidade de se passar o conhecimento de forma espacial, não sendo possível manter-se a didática só na oralidade, mostrando assim a importância que assume o corpo no fazer circense.

Uma questão primordial insiste em se colocar: *“Mas, esse trabalho, muitas vezes incessante, que leva o artista a anos e anos de ensaio, para a realização de um único número, é direcionado a qual caminho?”*

A resposta é relativamente simples e transparente: busca-se no circo, a perfeição e a lisura dos movimentos do artista, para uma execução, em que os riscos normalmente são altos, tanto no que tange à segurança e integridade de seu próprio corpo, quanto na questão de erros no desempenho, que levaria ao fracasso. Essa lisura na condução de seu corpo leva o artista a ir além de um show acrobático de demonstrações físicas, que um ginasta olímpico também poderia fazer, e passa para a possibilidade de incluir o sublime na sua execução e assim elevar aquele número à categoria de arte.

Esse refinamento dos movimentos corporais é mais bem visto nos recortes feitos pelas fotografias obtidas nos espetáculos. Na fotografia (P15a-1), podemos observar todo o tratamento que é dado na execução com relação ao posicionamento corporal.

Na imagem em movimento, pode passar despercebida essa questão da lisura da expressão do corpo, uma vez que há uma dinâmica que nos conduz ao desfecho daquele número, fazendo com que observemos mais o geral que o específico; porém, na fotografia mencionada, podemos verificar um aspecto que muito chama a atenção -que é o posicionamento angular do corpo da artista. Perceba que este corpo, da imagem acima citada, está completamente alinhado ao braço direito e o braço esquerdo forma “milimetricamente” um ângulo perpendicular. Há também, um conjunto, onde pernas e pés compõem um bloco cuidadosamente alinhado, mesmo estando a artista submetida a giros frenéticos da corda que ela segura.

Encontramos outra amostra desse posicionamento corporal impecável nas fotografias (P29-3,4,5,7), onde podemos observar essa postura corporal bem acabada. Na fotografia (P29-3), vemos o artista executando o ‘homem-pássaro’, número em que ele sobrevoa o picadeiro com a ajuda das cintas presas aos braços. O interessante nessa imagem é que, mesmo estando ainda no chão, ele evidencia a parte superior do corpo, através de uma postura alongada, sendo que os braços esticam-se ao máximo, como se fossem asas prestes a serem usadas, o que o artista não faz como uma figuração. Com uma plástica cuidada, contando com seu refinamento corporal, ele não só mostra especial habilidade, mas faz algo muito além disso: ele interpreta corporalmente e não figurativamente sua arte.

Desse modo, temos que o artista não representa um papel, como num teatro, mas, sim, é gerador de uma *performance* que vai se repetir inúmeras vezes e cada uma dessas vezes será uma nova forma de expressão performática, no exclusivo tempo e momento de sua duração (BOLOGNESI, 2001, p.105).

Todo esse zelo e astúcia trazidos no corpo nesse momento nos mostram o sublime, aqui enxergado através de um recorte fotográfico: exato instante em que o artista coloca em atividade sua ferramenta básica, o corpo, para se identificar com o seu momento único, onde ele é o foco das atenções.

Quanto ao sublime, podemos aprender com a citação a seguir:

A paixão a que o grandioso e sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo

de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (Burke, 1993, p.65)

Talvez, nesse sentido, reconheçamos um pouco mais do caráter do circense, quando ele busca esse refinamento de movimentos em seu corpo. Toda essa técnica empregada, anos de dedicação com o corpo para alcançar o sublime, todo esse esforço vai ao encontro de um momento especial e espetacular na sua apresentação, que causará com toda a certeza esse assombro no público e, de forma secundária, isso há de gerar efeitos de admiração, reverência e respeito.

Conforme Handelman (1991, p.212) citado por Bolognesi (2001, p.106), o ato performático e sua vida misturam-se numa só ação e seus corpos não simbolizam, não são figurativos, são apenas aquilo que fazem. Naquele momento da sua *performance*, o artista vai além da arte e seu trabalho do diário viver para um status de um homem com poderes, quase um super-homem perante o público e isso o sustenta, o anima no modo de ver a si mesmo numa construção de si perante sua vida circense. Nesse sentido, o depoimento de um artista entrevistado nos é revelador:

Depoimento feito no dia 11/12/2008 pelo artista Moisés, do Circo Stankowich:

Entrevistador: O que te encanta mais dentro do circo no geral?

Moisés: O que me encanta mais... tipo, dentro do picadeiro ou fora?

E: Dentro ou fora.

M: Ah, dentro é que nem eu falei na outra entrevista mesmo. A gente se sente meio Deus, né? Quando está lotado, são quase duas mil pessoas olhando para você, então tem que dar o melhor de si. Ali, dentro do picadeiro, sei lá, parece que você tem super poderes (risos) e as pessoas gostam disso, gostam de admirar alguém, seja pelo que ela faz, ou pelo que ela já fez. No circo, é aquele momento, os quatro minutos que têm minha música formam um momento meu ali, dentro do picadeiro. Todo

mundo gosta, não é aparecer... tipo, a gente se esforça para fazer tanto, tanto, tanto, para fazer uma coisa que gosta, de receber nem que seja...

Esses dias eu estava trabalhando com o maior mau humor, e eu: “Ai, que droga, vou ter que trabalhar.”; aí, eu entrei e comecei a trabalhar, muito ruim, aí eu tô olhando para o camarote (lugares privilegiados que rodeiam o picadeiro, nas primeiras fila, portanto, próximos aos artistas) e vejo uma senhora. Aí, ela olhou para mim e deu um sorriso tão bonito: “Olha que lindo!”, aí eu trabalhei só para ela, entendeu? Aquele sorriso dela me deu vontade de continuar o número até o final, é isso é que é gostoso. Eu olhei para o lado, tava ruim, eu vi aquela mulher sorrindo: “Olha que legal o que ele está fazendo.”, não sei se deu alguma lembrança para ela do que eu estava fazendo. Esse sentimento é que é gostoso.

Podemos, de certa maneira, chegar nessa face da identidade do artista circense, em que ele se congratula no picadeiro com a sua *performance*, e dizer que ela pode traduzir uma narrativa do eu, usando passado, presente e futuro, porém baseada em seu início histórico. Esse começo de tudo remonta ao posicionamento de mundo dos ideais românticos, naquelas décadas entre fins de século XVIII e início de século XIX, quando o circo, que abordamos nessa pesquisa, estava começando a ser constituído com os saltimbancos e suas trupes, permanecendo até os dias de hoje, através de gerações e gerações de familiares.

Uma identidade que remonta a muitos anos, sobrevive à passagem para a modernidade e continua, através da contemporaneidade, a incrementar novas facetas identitárias para a adaptação ao mundo atual.

Em contrapartida e até mesmo como contraponto dessa abordagem da expressão do sublime através do corpo, temos, dentro dessa construção do caráter circense através da história das contraposições do romantismo, o grotesco. Essa característica também aparece no circo através do corpo e, para tanto, entra em cena um dos ícones do mundo circense, o palhaço.

Em primeira instância, como definição, temos o grotesco como algo que por sua extravagância, excentricidade e até ridicularização traz o risível, no entanto trabalhamos aqui este conceito mais direcionado em seu gênero de grotesco oposto ao sublime. Segundo Bolongnesi (2001) “corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, pela

exploração dos limites, deficiências e aberrações.” Essa oposição ao sublime é que nos trás mais atenção quanto à questão do grotesco.

Enquanto o sublime traz principalmente a emoção do assombro, o grotesco virá como uma distensão dessa situação, buscando o risível através da razão. Na condição de conseguir essa distensão que é compensatória e não anulatória, o palhaço entra como uma figura ímpar no fazer circense. Ele levará o público, a partir da comicidade, a raciocinar quanto à sua condição de ser humano e isso ele fará através do emprego do grotesco, em sua expressão corporal, provocando o riso como fator de relaxamento.

Nas pranchas (P23-11), (P28-1,3,5,6,7,8) vemos o palhaço fazendo uso do corpo de uma maneira distinta daquela que observamos anteriormente, quando foi citada a lisura na forma corporal para a execução dos números de diversos artistas. Nessas imagens, temos um corpo “quebrado”, mostrando o que não se quer ver ou o que está escondido no seu uso comum e corrente. Enquanto, para alcançar o sublime, exalta-se o corpo como algo viril, o palhaço apela ao grotescamente frágil. Nas fotografias (P23-11) e (P28-6), vemos que não há uma postura ereta, mas, ao contrário, uma quebra desse conceito, já que, num momento, (P23-11), ele está com o quadril jogado à frente e, no outro (P28-6), com o quadril projetado para trás, ambos de maneira grotesca, para representar uma figura humana.

As demais fotografias da prancha (P28-1,3,5,6,7,8) também mostram várias quebras nos ângulos corporais que o palhaço produz para enfatizar, com força, o aspecto do patético e mecânico, muitas vezes, tentando esconder no corpo, a exemplo da fotografia (P28-8), onde ele tem os joelhos juntados e os pés separados, um deles em meia ponta, o que nos dá a sensação de algo desajeitado. Se repararmos bem, vemos que mesmo o seu braço direito não está completamente esticado, no sentido de deixar o movimento limpo corporalmente.

Assim, também como o artista que usa de diversas técnicas e tem treinamentos árduos, o palhaço necessita de um desenvolvimento técnico que o fará chegar a um estágio em que domine a sua expressão corporal. Nesse sentido, o palhaço deve dominar o seu corpo, uma vez que sua expressão não busca algo mais nobre ou mais elevado, mas, sim, fazer lembrar exatamente um corpo ou expressões deste corpo que ficam costumeiramente esquecidas pela mecanicidade em que ele pode se encontrar; daí, visualizarmos diversas cenas cômicas no picadeiro, mostrando movimentos repetitivos de maneira grotesca, que nos fazem rir, trazendo à tona a patética falta de consciência corporal.

Observando a sequência de imagens na prancha (P27-5 a 10), temos o palhaço Rodrigo, do Circo Stankowich, num intervalo entre um número e outro, como previamente salientado em nossas análises. Nas reflexões agora feitas, fica mais evidente que, nessa sequência de imagens, a questão do suor (P27-5), evidenciando o exaustivo trabalho do corpo nos seus números e a concentração, através de seu empenho técnico, no momento em que se concentra para uma nova entrada no picadeiro. Vale relembrar um depoimento do palhaço Rodrigo relativo a esse assusto.

Depoimento feito no dia 12/12/2008 com artista Rodrigo Garcia, do Circo Stankowich:

E: Mas, essa questão de você ter que sempre estar trabalhando com alegria deve ser uma coisa difícil também, não é?

R: É, mas aí você usa a técnica, é a profissão é trabalho, né?

E: É, mas de repente um dia que você está, sei lá, brigou com a esposa...

R: Ah, mas eu já trabalhei muito assim contrariado, mas é trabalho e tem que fazer sua parte, né? Tem que estar bem.

Cabe destacar também a técnica que o palhaço emprega para tornar o corpo uma verdadeira coisa, quando se joga ao chão ou bate contra outro elemento qualquer, levando o corpo a uma categoria de coisa, tornando-se ora uma bola, ora um bastão que bate no outro e assim por diante.

Aqui atentamos para uma fotografia (P28-1), que mostra o palhaço não em momento de atuação no espetáculo, mas que exprime de maneira bem declarada essa transformação do corpo em coisa quando, fazendo um gracejo para a câmera fotográfica, se coloca como estátua, ao lado de um manequim de roupa. Essa “coisificação” que o palhaço provoca, evidencia, mais ainda, a mecanicidade do corpo que não tem consciência de si (BOLOGNESI, 2001, p.109).

Nessa complexidade do fazer rir, o palhaço, como no caso dos outros artistas, também tem o corpo como sua base de ofício, de expressão, de arte e, igualmente àqueles, congratula-se no picadeiro ao operar sua apresentação performática. Dessa maneira, mesmo fazendo um contraponto ao sublime, a figura do palhaço também traz o corpo como princípio básico do circo.

Esse caráter identitário que o corpo passa a ter para o circense nos traz mais uma luz sobre o reconhecimento desse saltimbanco. Como sendo o corpo um ponto básico de partida, podemos questionar como ele se apresenta no mundo circense em sua casca, em seu invólucro. Qual seria a

relação entre essa massa corporal, que tem expressão, e o artista, ou melhor, como ele pretende expô-la no intuito de levar sua identificação àqueles que verão sua exibição?

Se ele se sente poderoso no picadeiro, como ele pretende que esse corpo apareça, trajado ou nu, pintado ou limpo? Esse aspecto pode ajudar a esclarecer ainda mais essa ligação identitária do corpo com o circense.

Através das pranchas (P12-1 a 9), (P15b-1), (P27-5 a 10), (P29-8) e (P30-todas), encontramos mais evidências do sublime e do grotesco, reafirmando e confirmando esse caráter tão presente no espetáculo circense. Se o artista pretende exaltar o sublime como forma de exibição e de *performance*, sendo a mídia para tal o seu próprio corpo, ele dá a este um tratamento específico, ora evidenciando-o com as partes mais expostas para demonstrar sua boa constituição e lisura, com poucos adereços, como mostra a fotografia (P30-6) e ora com vestimentas coladas ao corpo para também evidenciá-lo.

Já o palhaço pretende demonstrar o lado oculto desse corpo e evidenciar o ridículo e assim o faz na rua roupagem, onde quer que vá se apresentar, usando roupas largas e até desleixadas, no sentido de confirmar seu ato performático, como podemos verificar na fotografia (P15b-1).

Ao palhaço cabe ainda levar essa questão do grotesco mais longe, transfigurando sua expressão facial através do artifício da maquiagem. Essa transformação traz à tona o aspecto da pintura da epiderme numa valorização do corpo. Enquanto o outro artista delinea e “esculpe” seu corpo através de exercícios físicos para reforçar e manter o caráter do sublime, o palhaço pinta-se, maquia-se, no intuito de começar a delinear e “esculpir” uma face distorcida, que será colocada a trabalho no picadeiro (P12-1 a 9).

Entre as poucas ou muitas vestimentas, entre as massas corporais e a maquiagem, todo invólucro do corpo do artista circense passa a figurar no campo de uma identidade que vem de uma construção de si mesmo, identidade essa que não fica apenas no campo do abstrato, mas também atinge o concreto, na busca de representações, o mais ideais possíveis, para a *performance* que pretendem levar ao picadeiro.

PAUSA PARA A ITINERÂNCIA

Saltimbanco: Artista popular itinerante. Sozinhos ou em grupos, desde a antiguidade, vagueiam pelo mundo, cantam, representam, tocam e dançam.

O próprio termo saltimbanco nos diz um pouco de sua identidade. O artista popular itinerante, aquele que leva arte para o povo onde ele estiver. Mas, o que essa característica tão inerente ao mundo do circo poderia influenciar na construção de uma identidade do circense? Como as mudanças frequentes entre as diversas cidades poderiam influenciar no caráter identitário dessa figura que está tão ligada, através de seu corpo, ao picadeiro?

Dentre as análises feitas com as imagens fotográficas e os demais dados, um aspecto se repetiu e chamou mais a atenção quanto à itinerância. Eram vistas em diversas pranchas fotográficas relacionadas a essa questão, uma constante traçada por um contínuo fazer, um labor incessante, algo que atingia a todos os presentes naquele grupo à exceção das crianças. Trabalhos todos redundantes do processo de itinerância, montagem da lona e desmontagem, arrumação das casas ao redor do circo, com a instalação de toda a infraestrutura, instalações, verificações de segurança e uma incontável série de atividades a serem resolvidas diariamente devido à situação de mudança de local.

Esse aspecto começa a ficar mais expressivo quando se constata que não só trabalhadores braçais fazem esse serviço, como também os artistas (P10-todas) e (P32-todas). Assim, essas inúmeras atividades passam a tomar conta de todo um grupo, adicionando aí o fator temporal, pois as mudanças feitas para outra cidade devem ser resolvidas em um curto espaço de tempo, uma vez que, quanto mais parado ficar o circo, menos irá faturar, com riscos até de contabilizar prejuízos.

É uma corrida contra um prazo estipulado para culminar, nada mais, nada menos, que na estreia, o momento do picadeiro, a parte onde o artista precisa estar. Nessa corrida causada pelos curtos prazos decorrentes da mudança de uma estrutura grandiosa, todos se esmeram para que tudo esteja em ordem no dia da estreia.

Essa transitoriedade constante acrescida de trabalho incessante ao longo de toda uma vida do circense deposita algo que fica incrustado nele, no seu hábito, na sua cultura diária. Dessa maneira, para tratar do circense, é necessário considerarmos essa capacidade arraigada de transitoriedade que ele possui e saber como isso mexe na sua construção identitária

O PICADEIRO COMO CÉU

Criado como uma arena para apresentações equestres, o picadeiro começa a ser desenhado com a forma básica circular por vários motivos básicos, dentre os quais alguns como a facilidade de apresentação dos cavalos, que ficavam galopando em círculos; a melhor visualização por parte de muitos da platéia e até mesmo pela facilidade da execução dos números de equilíbrio, já que esses palcos circulares tinham um diâmetro de 13 metros, especialmente calculados para a maior estabilidade dos cavaleiros.

Essa forma circular que se mantém até os dias de hoje, com adaptações ao longo dos tempos, é a forma física central para onde convergem muitas das atenções do circense de maneira direta ou indireta. Quando citamos a itinerância e mostramos todo o trabalho decorrente disso, devemos ressaltar que esse esforço é feito em função da construção do picadeiro. É definido onde vai ficar o picadeiro e conseqüentemente a lona para que tudo em volta aconteça, para que todos se instalem ao redor. Assim, de maneira indireta, todos convergem o posicionamento de suas casas, de forma a funcionarem como satélites daquele círculo central. De maneira direta, o espetáculo também traz uma convergência para o picadeiro, local que é o foco central onde acontecem todos os números.

Poderíamos dizer que está aí, no picadeiro, o epicentro de toda a vida circense, numa pulsação entre expansão e recolhimento, onde tudo no circo parece passar. Quanto à forma circular desse palco central, numa alusão ao círculo como forma perfeita, ele tudo abarca, não tendo um começo, meio ou fim. O picadeiro cumpre um pouco esse papel, abraçando todas as convergências da vida do circense e sendo também um ícone do tradicional, uma vez que vem perdurando através do tempo.

ENTRE O CORPO, A TRANSITORIEDADE E O PICADEIRO

Considerando as diversas análises concebidas no capítulo anterior, podemos chegar a traçar caminhos cada vez mais indicativos para alcançarmos um pouco mais sobre o conhecimento a respeito do circense. Vimos que a questão da tradição vem trazendo de geração em geração um legado do passado até os dias de hoje, de um conhecimento e um modo de ser,

que é cultuado pelo circense e fortalecido dia após dia pela condição de grupo familiar, com ou sem laços sanguíneos, em que vivem os diversos circos do Brasil.

Ao tratarmos do circense adulto, que se torna um artista, é necessário buscá-lo em sua formação a fim de fazer as ligações necessárias entre sua constituição, ao longo do tempo, com sua presença atual na atuação de um espetáculo.

Quando criança, este circense encontra-se, desde já, vivendo essa cultura própria do grupo e, muitas vezes, quase que absorvido em todo o seu tempo para aquele grupo. Assim, entre as diversas mudanças das poucas semanas numa cidade, nos diversos exercícios que já começa a praticar desde pequena, na liberdade espacial que tem, nas brincadeiras que costuma fazer e em todos os exemplos dos adultos do grupo, essa criança vai formando seu caráter dia após dia.

Esse caminho poderia até ser tratado como uma maneira comum da construção da identidade, não fosse o fato de que ela chegará, na adolescência, ou mesmo antes, na pré-adolescência, a iniciar um trabalho da consolidação do ser circense através de sua estreia no picadeiro. Essa iniciação, independente da idade, pontua a chave da mudança, de uma construção de si mesmo quanto às questões de tradição, da família e questões cotidianas alinhavadas pela aprendizagem, para a construção do ser baseado na possibilidade espetacular de colocar seu corpo no centro das atenções do picadeiro.

A partir dessa experiência do espetacular, o circense passa, então, a buscar cada vez mais a primazia e o domínio cada vez maior de seu corpo, para chegar à *performance* ideal, que, em caráter particular, o fará desfrutar do momento único de identificação consigo mesmo obtido nos poucos momentos de seu número.

O sabor e a luta de toda a transitoriedade nômade, geradora de um incessante labor, que o artista passa sem titubear, nos fazem descobrir a jornada de um herói dotado de um corpo de aguçadas técnicas, que busca, no espaço terreno e circular do picadeiro, o ato heróico performático de estar a sós com sua própria identidade.

Tratando essa identidade como uma construção que vem do passado, de um grupo e também do próprio eu, em sua história particular, nos aproximamos um pouco mais desse circense, que também possui toda uma carga de influência dos dias atuais.

Tal forma narrativa teria como funções básicas estabelecer no campo da subjetividade a continuidade entre passado, presente e futuro e garantir a

integridade psicológica, bem como o mínimo de segurança ontológica que permite enfrentar o contexto de risco e a sensação de insegurança que caracterizam o mundo atual. (CUNHA, 2007, p.174)

Muitas peças foram montadas com as diversas questões que passam pelo viver do circense, através de análises e reflexões, para que pudéssemos nos aproximar um pouco mais desse complexo que é a identidade saltimbanco.

REFERÊNCIAS

1) Livros e Artigos:

ALVES, André, *Os Argonautas do mangue*. Precedido de *Balinese Character (re) visitado*
Samain, Etienne, Campinas – SP: Unicamp, 2004

AVANZ, Roger e Verônica Tamaohi. *Circo Nerino*, São Paulo, Pindorama Circus, 2004

BATHES, Roland. *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BETTING, Hans. “ Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem da iconologia”, in *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia* [http://www.revista.cisc.org.br/ghrebb8/artigo.php?dir=artigo&id=beting_1] acesso em 22/02/2007

BOLOGNESI, Mário Fernando. “*O Corpo como Princípio*” in *Trans/From/Ação*, 24: 101-112,2001

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*.
Campinas: Papyrus, 1993 *apud* BOLOGNESI, Mário Fernando. “*O Corpo como Princípio*” in
Trans/From/Ação, 24: 101-112,2001

CAMPBELL. Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990

_____. *O Herói de mil faces*, São Paulo:Pensamento 1995

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “*O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir e Escrever*” in
O Trabalho do Antropólogo. São Paulo: ed. Unesp-Paralelo 15,1998.

CUNHA, Eduardo Leal. “Uma Leitura Freudiana da categoria de identidade em Anthony Giddens” in *Revista Ágora*. Rio de Janeiro, v. X nº 2 jul/dez 171-186, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*, São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. “A Linha Geral (As máquinas de imagens)” in *Cadernos de Antropologia e Imagem* nº 9, Rio de Janeiro (UERJ), 1999.

ENNE, Ana Lucas. “A Perplexidade, a complexidade: a relação entre consumo e identidade nas sociedades contemporânea.” in: *Comunicação, mídia e consumo*. (Org. Ana Lúcia S. Enne, Jeder Janotti Junior, Isabel Ferin, Ieda Tucherman, Asdrúbal Borges, Formiga Sobrinho, Nilda Jacks, Elisa Reinhard Piedras, Rosana de Lima Soares, Denise Castilho de Araújo, Leonardo de Marchi, João Anzanello Carrascoza .) São Paulo: ESPM, 2006, nº 7 pp 11-29

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003

_____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martin Claret, 2003

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo:Escrituras, 2000

GOODY, Jack. *A domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Presença, 163-180, 1977

_____. *A domesticação do pensamento selvagem*. Cap.1 - Lisboa: Presença, 163-180, 1977

HALL, S. , *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003 *apud* CUNHA, Eduardo Leal. “Uma Leitura Freudiana da categoria de identidade em Anthony Giddens” in *Revista Ágora*. Rio de Janeiro, v. X nº 2 jul/dez 171-186, 2007

HANDELMA, D. *Symbolics types, the body, and circus. Semiótica*, v.85, n.3/4, p.205-25, 1991
apud BOLOGNESI, Mário Fernando. “*O Corpo como Princípio*” in *Trans/From/Ação*, 24: 101-112,2001

HAWKING, Stephen W. *Uma breve história do tempo. Do Big Bang aos buracos Negros*, São Paulo: Circulo do Livro, 1990

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo, Perspectiva, 2005

LÉVI-STRAUSS, Claude. “*O Tempo Redescoberto*” in *Pensamento Selvagem*, 1962

LURIA, Aleksandr Romanovich - *Fundamentos de Neuropsicologia*, Livros, EDUSP, São Paulo, 85-104, 1984

MASSOW. Maria Thereza, coordenadora. *Circo tradição e arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987

RADFAHER, Luli. *Design/Web/Design:2*. São Paulo: Market Press, 2001

SAMAIN, Etienne, organizador. *O Fotográfico*, São Paulo: Hucitec/Senac SP 2005

_____. Gregory Bateson: rumo a uma epistemologia da comunicação. Campinas SP ,2005

_____. *Moroneta Kamayurá, mitos e aspectos da realidade social dos índios kamayurás (Alto Xingú)*, Rio de Janeiro, Lidador, 1991

SOARES, Carmen Lúcia, organizadora. *Corpo e história*, Campinas - SP: Autores Associados 2004 – 2ª edição (Coleção Educação Contemporânea)

SILVA, Ermínia. *O Circo sua arte e seus saberes* in Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp,1996

STEINER, Rudolf. *Linhas básicas para uma teoria do conhecimento na cosmovisão de Goethe*.
São Paulo: Antroposófica, 1986